

Стихотворение Ф.И. Тютчева “Не раз ты слышала признание...”

в свете реминисцентной поэтики

1

Это стихотворение обычно не привлекает специального исследовательского внимания. Написанное в 1851 году, в самом начале “любви последней, зари вечерней”, оно находится на периферии “денисьевского” цикла и кажется начисто лишенным того драматического потенциала, который характеризует этот цикл в целом как феномен русской любовной лирики XIX века.

Не раз ты слышала признание:  
 “Не стою я любви твоей”.  
 Пускай мое она созданье -  
 Но как я беден перед ней...

Перед любовью твоею  
 Мне больно вспомнить о себе -  
 Стою, молчу, благоговею  
 И поклоняюсь тебе...

Когда, порой, так умиленно,  
 С такою верой и мольбой  
 Невольно клонишь ты колени  
 Пред колыбелью дорогой,

Где спит *она* - твое рожденье -  
 Твой безымянный херувим, -  
 Пойми ж и ты мое смирение  
 Пред сердцем любящим твоим.

Поводом к написанию миниатюры, как известно, послужило рождение старшей дочери Денисьевой и Тютчева Елены. С этим связан едва ли не единственный дискуссионный момент в истолковании тютчевского текста. Момент этот касается именно биографического комментария: означает ли выражение “безымянный херувим”, что стихи были созданы еще до крещения ребенка (Е.П. Казанович)<sup>1</sup>, или же оно указывает на то, что младенец родился вне освященного церковью брака, как полагал Г.И. Чулков.<sup>2</sup>

Между тем биографический комментарий - при всей его важности - в зрелой лирике Тютчева не способен подменить собой комментария эстетического и культурологического. Внешняя прозрачность и “понятность” тютчевского слова то и дело оборачивается непредвиденной сложностью, парадоксальностью и глубиной. На первый взгляд произведение это абсолютно традиционно: оно состоит из четырех катренов с регулярным чередованием женских и мужских окончаний; тютчевские рифмы подчеркнуто скромны и обиходны, иной раз до небрежности (себе - тебе); последовательно, без каких-либо искусно продуманных отступлений и колебаний, соблюден четырехстопный ямб - наиболее высокочастотный размер во всей русской лирике XIX столетия. Наконец, перед нами типичный для Тютчева вариант симметричной структуры, части которой равны по объему (по восемь стихов в каждой). Стихотворение действительно напоминает собой дневниковую запись или же частное письмо, обращенное к любимому человеку и ни в коей мере не претендующее на публичность.

Однако при более детальном изучении данной структуры обнаруживается немало любопытного. Так, эта миниатюра, пожалуй, единственное из “денисьевских” стихотворений начала 50-х, в котором очевиден конкретный биографический импульс, причем важно, что

введенный во вторую часть мотив материнской любви больше в границах любовной лирики Тютчева мы не встретим. Само по себе сопоставление любви “героя” к “героине”, с одной стороны, и материнского умиления, веры и мольбы - с другой, выглядит на фоне тютчевской поэзии весьма непривычно. В стихотворении разворачивается очень сложная, филигранная и многоплановая работа с местоимениями. Их концентрация в рамках текста чрезвычайна: личные и притяжательные формы присутствуют в двенадцати строках из шестнадцати, причем в первом и втором катренах они вообще в каждом стихе (за исключением седьмого). Важно и то, что местоимения, образующие зону “героя” (я, мое, я, мне, мое), даже в количественном выражении резко, почти вдвое, уступают группе, оформляющей полюс “героини”, характеризующей ее чувства (ты, твоей, твоею, тебе, ты, твое, твой, ты, твоим). Уже здесь в известной мере моделируется одна из ключевых психологических оппозиций всего цикла: предельное самоумаление *ego* (смиренье) и столь же максимальное возвышение, почти обожествление, *ee*.

В системе местоимений доминируют формы первого и второго лица, тем рельефнее на их фоне выделяется местоимение *она* в зачине и концовке произведения. Его реальное семантическое наполнение, разумеется, абсолютно различно: в первом случае *она* указывает на любовь Денисьевой, во втором, выделенное авторским курсивом, как бы субстантивируется, замещая имя неназванного младенца, “безымянного херувима”. Причем тютчевский курсив, по - видимому, вызван не только потребностью преодолеть определенную стилистическую неловкость (ведь местоимение указывает на объект, ранее не поименованный). Он еще и фокусирует читательское внимание на крайне важной параллели “созданье” - “рожденье”: в начале миниатюры - “Пускай мое она созданье”, в конце - “...Где спит она - твое рожденье...”. “Созданье” и

“рождение” в данном случае безусловно поляризованы, они оппонируют друг другу как отстраненно конструируемое, “рукотворное” - естественному, органическому, природно-материнскому.

Очень интересна и следующая малозаметная переключка между частями тютчевской миниатюры. Уже первая ее строка сигнализирует о некой повторяющейся ситуации ( не раз...). Но и в начале второй части - нечто близкое: “Когда, порой, так умиленно...”. Наречие “порой”, к тому же акцентированное за счет обособления, также предусматривает определенную периодичность той картины, которая представлена в третьем-четвертом катренах: мать, склоняющаяся над колыбелью младенца. Речь, следовательно, идет не о частном, единичном случае, но о ситуации обобщенной, за которой легко угадывается новозаветный символ Богородицы, склонившейся над колыбелью Иисуса.<sup>3</sup> То, что евангельская проекция не навязана тексту, а вырастает из самой его структуры, доказывается и бесспорным господством специфической церковной, христианизированной лексики: “благоговею”, “поклоняюсь тебе”, “умиленно”, “вера”, “мольба”, “безымянный херувим”, наконец, венчающее миниатюру “любящее сердце”.

Весьма выразителен и фонетический рисунок текста - особенно его второй половины: аллитерация на **к**, **л**, **н** пронизывает третью строфу (умиленно, невольню, клонишь, колена, колыбелью); на **м**, **н** - четвертую (безымянный херувим, прими, мое смиренье, сердцем любящим твоим). Превосходство сонорных как будто воспроизводит плавную, кантиленную мелодию материнской колыбельной, звучащей над младенцем.

Однако наши представления о построении тютчевской пьесы будут неполными, если проигнорировать присутствующие в ней скрытые цитаты, далеко не очевидный пласт взаимодействия с чужим словом. Реминисценции проступают как в начальной, так и в заключительной

строфах тютчевской пьесы, как бы окаймляют ее. Обратимся к первому четверостишию:

Не раз ты слышала признание:  
 “Не стою я любви твоей”.  
 Пускай мое она созданье -  
 Но как я беден перед ней...

Здесь, как представляется, контаминированы фрагменты из двух русских романтических поэм начала 20-х годов: “Кавказского пленника” и “Чернеца”.

Душевный опыт, воплощенный в пушкинской поэме, был, по всей вероятности, востребован Тютчевым на рубеже 40-х - 50-х годов. Так, еще в 1848-ом, за полтора-два года до начала романа с Денисьевой, через десять лет после смерти первой жены, он пишет посвященное ее памяти восьмистишие:

Еще томлюсь тоской желаний,  
 Еще стремлюсь к тебе душой -  
 И в сумраке воспоминаний  
 Еще ловлю я образ твой...  
 Твой милый образ, незабвенный,  
 Он предо мной везде, всегда,  
 Недостижимый, неизменный, -  
 Как ночью на небе звезда...

Эта элегия в “миниатюре” (Тынянов), при всей своей типичности для первой половины XIX века, окликает строки из второй части пушкинской поэмы, более точно - фрагмент из исповеди Пленника:

...Снедая слезы в тишине,  
 Тогда рассеянный, унылый  
 Перед собою, как во сне,

Я вижу образ вечно милый;  
Его зову, к нему стремлюсь,  
Молчу, не вижу, не внимаю;  
Тебе в забвенье предаюсь  
И тайный призрак обнимаю.

И по основной теме (негаснущая память о первой любви), и по метрико-мелодическим параметрам, и по словарю связь между фрагментом поэмы и лирической пьесой может быть названа преемственной. Даже если общность между ними объясняется единством и универсальностью романτικο-элегического словаря эпохи, внутреннее сходство в самом переживании не подлежит сомнению.

В первую очередь внимание Тютчева в начале 50-х годов должна была привлечь именно вторая часть “Кавказского пленника”, те “драматические сцены” (Вяземский)<sup>4</sup>, в которых Пушкиным была предложена острая психологическая разработка крайне напряженных отношений между Пленником и Черкешенкой. И сам незаконный, тайный характер этих отношений, и самоотверженная жертвенная любовь героини, столь созвучная чувству Денисьевой, и мучительная раздвоенность, преследующая героя, который оказывается не в состоянии вполне отдаться новому чувству, отрешившись от “памяти сердца”, - все это могло с особой силой отозваться в Тютчеве начала 50-х годов. Ведь еще в 1838, как свидетельствуют дневники Жуковского, поэт безмерно скорбит о трагической утрате Элеоноры и одновременно с той же предельной искренностью сообщает о захватившей его страсти к Эрнестине.<sup>5</sup> Это драматическое противоречие, вошедшее в жизнь Тютчева в конце тридцатых годов, в силу понятных причин резко обостряется в начале пятидесятых. Укажем хотя бы на давно отмеченный в научной литературе факт поэтического обращения к жене (“В разлуке есть высокое

значенье...”) в письме от 6 августа 1851 года, то есть как раз в тот период, когда пишутся такие “денисьевские” вещи, как “Не раз ты слышала признанье...”, “О, как убийственно мы любим...” и т.п. Не менее выразительно и восьмистишие 1851 года “Не знаю я, коснется ль благодать...”, также адресованное Эрнестине Федоровне и определяющее тяжелейшее душевное состояние Тютчева как “обморок духовный”.

Именно со стихами второй части пушкинской поэмы - развернутыми монологами Пленника и Черкешенки - соотносится тютчевское “Не раз ты слышала признанье...”. Отсылки к поэме присутствуют в тексте системно, заявляют о себе трижды. Вот самое начало исповеди Пленника, позиция активная, акцентированная Пушкиным:

Забудь меня: *твоей любви,*

Твоих восторгов *я не стою...*

Как видим, тютчевский “герой” буквально, лишь с несущественным изменением порядка слов, воспроизводит исходный посыл Пленника. Близость между текстами подчеркивается и еще одним почти дословным совпадением: замыкая монолог, герой поэмы скажет: “Ты сердца слышала признанье...”. Аналогия с начальным стихом тютчевской пьесы (“Не раз ты слышала признанье...”) наглядна. Таким образом, в первых двух строчках Тютчев совмещает мотивы одного из важнейших в нравственном и психологическом плане эпизодов пушкинской поэмы. Едва ли это непреднамеренно: скорее, с помощью имплицитных цитат маркируя связи стихотворения с границами поэмого фрагмента, автор делает актуальным в читательском восприятии и содержание всего монолога, весь комплекс крайне сложных, конфликтных ощущений и чувств, которые испытывает герой поэмы, будучи неспособным в полной мере ответить на самозабвенную любовь молодой мусульманки.

Такое глубоко личное восприятие одной из первых романтических поэм Пушкина было свойственно не одному только Тютчеву. Так, еще в 1822 году в послании “К Пушкину” Вильгельм Кюхельбекер восклицал:

Но се - в душе моей унылой  
 Твой чудный Пленник повторил  
 Всю жизнь мою с волшебной силой  
 И скорбь немую пробудил!  
 Увы! как он, я был изгнанник,  
 Изринут из страны родной  
 И рано, безотрадный странник,  
 Вкушать был должен хлеб чужой.<sup>6</sup>

Конечно, Кюхельбекер обращает внимание на принципиально иные грани в личности и судьбе героя поэмы, нежели Тютчев; разумеется, проекция Кюхельбекера базируется не на тайных аллюзиях, как у Тютчева, а на прямолинейной манифестации; однако для нас весьма важно установить сам факт такого интимно - сокровенного восприятия пушкинского героя людьми двадцатых годов. Кстати сказать, безусловный автобиографический подтекст образа Пленника, без труда различаемый современниками, в некоторой степени провоцировал именно на такое восприятие поэмы. Достаточно напомнить хрестоматийное заявление самого Пушкина из ноябрьского письма В.П. Горчакову: “Характер пленника неудачен; доказывает это, что я не гоюсь в герои романтического стихотворения.”<sup>7</sup>

Между тем переключка “Не раз ты слышала признанье...” со второй частью поэмы не ограничивается указанными моментами. И финал тютчевской миниатюры также, по нашему мнению, связан с нею, но уже не с речью героя, а с заключительными стихами из монолога героини. Сопоставим:



Пойми ж и ты мое смиренье  
 Пред сердцем любящим твоим.  
 ( Тютчев)

и

Ты любишь, русский? ты любим?..  
*Понятны* мне твои страданья..  
*Прости ж и ты мои рыданья,*  
 Не смейся горестям моим.

Дело даже не во множестве формальных совпадений, хотя их тоже не следует недооценивать: в размере и рифмовке ( на *-им*), в лексике и синтаксических структурах (“Пойми ж и ты мое смиренье...” и “Прости ж и ты мои рыданья...”)<sup>8</sup>, наконец, в итоговом, обобщающем характере финальных формул. Дело в том, что сам ход тютчевской мысли как бы ориентирован на логику, представленную в эпизоде поэмы: просьба-мольба о понимании или прощении звучит лишь после указания на близко-родственный душевный опыт тех, к кому эта просьба-мольба обращена.

Столь системные переключки тютчевской пьесы с одним из эпизодов “Кавказского пленника”, по-видимому, исключают возможность случайных, непреднамеренных совпадений. Между тем реминисцентная структура стихотворения “Не раз ты слышала признанье...” не ограничивается апелляциями только к поэме пушкинской, она включает в себя и отсылку к ультраромантическому “Чернецу” Ивана Козлова.

## 2

Вопрос о связях творчества Тютчева с поэзией Козлова практически не ставился в специальной литературе. Конечно же, соотнесенность лирики Тютчева с творчеством Пушкина и Жуковского, Вяземского и Фета куда более очевидна и значима.<sup>9</sup> Между тем есть реальные

основания для постановки самостоятельной проблемы *Тютчев и Козлов*. Поэты были лично знакомы (с 1830 года), упоминание о Тютчеве есть в дневниках Козлова, в его дочь, Александрой Ивановной, Тютчев дружески общался и состоял в переписке; добавим к этому, что списки отдельных стихотворений Козлова хранились в тютчевском архиве.<sup>10</sup> Кроме того, многолетнее знакомство с В.А. Жуковским, одним из самых близких Козлову людей, также должно было способствовать формированию дополнительного интереса Тютчева к автору “Чернеца”. Исследователь лирики Козлова В. Сахаров в предисловии к собранию его стихотворений подчеркивает: “...современники ценили в творчестве поэта именно полное выражение его собственной души, подчиняющее себе, своей логике жизненный и литературный материал. В свою очередь рождающиеся в стихотворениях Козлова самобытные образы наследуются русскими поэтами, и прежде всего Лермонтовым (достаточно сравнить образы “Чернеца” и “Мцыри”). Образ “День вечерел” перешел к Тютчеву, “Сердце цветет” - к Фету, “Жар души” - к Пушкину и т.д.”<sup>11</sup> Подробнее о влиянии лирики Козлова на Тютчева сказано в более поздней работе того же автора: “...образы Козлова наследует другой его читатель и посетитель (помимо ранее упомянутого Лермонтова. - И.Н.), о котором в дневнике поэта сказано: “Пришел интересный и любезнейший Тютчев”<sup>12</sup>. Однако перечень примеров весьма тесного знакомства Тютчева с творчеством старшего поэта может и должен быть существенно расширен. Между ними есть немало частных пересечений, беглых переключек. Это может быть объяснено, конечно, и общей романтической почвой, которая питала творческие интуиции как Козлова, так и Тютчева. Например, яркая тютчевская метафора “синей молнии струя” (ст. “Неохотно и несмело...”, 1849) уже встречается в одном из лучших стихотворений Козлова “Стансы” (1838), причем в родственном “грозовом” контексте: “Меж тем в

эфирной тме сбиралась Гроза, - из туч сверкнул огонь, И молния струей промчалась, Как буйный бледногривый конь.” Не менее близки по метрико-мелодическим свойствам и словарю строки из “Венецианской ночи” (1825) Козлова и тютчевской строфой 1852 года. В первом случае - “Свод лазурный, томный ропот Чуть дробимья волны, Померанцев, миртов шепот И любовный свет луны...”; во втором - “Сладок мне твой тихий шепот, Полный ласки и любви; Внятен мне и буйный ропот, Стоны вещице твоей”(“Ты, волна моя морская...”). Вполне справедлива и отмеченная В. Сахаровым параллель между поздним стихотворением Тютчева “Ю.Ф. Абазе” и пьесой Козлова 1830 года “К певице Зонтаг”. Однако отмеченные переклички - лишь верхушка айсберга.

Кажется, что строки из козловского послания “К другу В<асилию> А<ндреевичу> Ж<уковскому> по возвращении его из путешествия” (1822) дважды отзываются в тютчевской лирике. В первый раз - в тексте рубежа 40-х - 50-х “Святая ночь на небосклон взошла...”. Вот Козлов:

Когда же я в себе самом,  
Как в бездне мрачной погружаюсь, -  
Каким волшебным я щитом  
От черных дум обороняюсь!

А вот - программные строки Тютчева:

На самого себя покинут он -  
Упразднен ум и мысль осиротела.  
В душе своей, как в бездне, погружен,  
И нет извне опоры, ни предела...

Здесь - не только красноречивое совпадение в лексико-грамматическом строе и образах, существо дела сложнее и интереснее: в тексте 22-го года уже была обозначена та грандиозная проблема трагического бытия Личности, столкнувшейся лицом к лицу с бездной мировой жизни и

осознавшей бездну в себе самой, которая станет одной из фундаментальных для поэзии Тютчева в целом. В обоих произведениях мотив бездны (бездонности) внутреннего мира соседствует с иным традиционно-романтическим мотивом хотя и прекрасного, но невозвратимого сна: в послании - “О, для чего ж в столь сладком сне Нельзя мне вечно позабыться! И для чего же должно мне Опять на горе пробудиться!”; в философском этюде Тютчева - “И чудится давно минувшим сном Ему теперь все светлое, живое, И в чуждом, неразгаданном, ночном Он узнает наследье родовое.” (Кстати сказать, весьма близкое с тютчевским финалом обнаружится и в послании: “И то, что есть, казалось мне Давно минувшею мечтою”).

Еще один отзвук стихотворения Козлова слышится в тютчевской пьесе той же поры “Не рассуждай, не хлопочи!..”. Финальные ее строки - “Чего желать? О чем тужить? День пережит - и слава Богу!”. Проблема “пережитой жизни”, типично тютчевская, после обрушившейся слепоты занимает важнейшее место и в центральной части послания Козлова к Жуковскому, причем в сходном словесном оформлении:

Но как навек всего лишиться?  
 Как мир прелестный позабыть?  
*Как не желать, как не тужить?*  
 Живому с жизнью как проститься?

На фоне этих вопросов тютчевский финал выглядит как полемически заостренная реакция на когда-то сказанное предшественником.

Еще одно стихотворение Козлова, оказавшее конкретное влияние на позднюю любовную лирику Тютчева, - “Воспоминание 14-го февраля”. Оно посвящено памяти А.А. Воейковой и начинается так:

Сегодня год, далеко там, где веет  
 Душистый пар от Средиземных волн,

Где свежий мрак по их зыблям лелеет  
 Любви молодой дрожащий, легкий челн <...>  
 Далеко там она с себя сложила  
 Судьбы земной печаль, ярмо и страх;  
 Тяжелый крест прекрасная носила,  
 Цветы любя, с улыбкой на устах...

В первую очередь этот фрагмент воспринимается как прямой предшественник тютчевской пьесы 1865 года “Сегодня, друг, пятнадцать лет минуло...”. Сближение не только в подобии зачинов, подчеркнутым и началом второго тютчевского четверостишия: “И вот уж год, без жалоб, без упреку...”. Сама тема - воспоминание об умершей в годовщину ее смерти - роднит эти произведения. Если гипотеза о важности для Тютчева середины 60-х годов строк Козлова правомочна, то в качестве соотнесенного с “Воспоминанием 14-го февраля” можно рассматривать и финал трагедийного “денисьевского” монолога 1864 года “Утихла биза... Легче дышит...”:

Здесь сердце так бы все забыло,  
 Забыло б муку всю свою,  
 Когда бы там - в родном краю -  
 Одной могилой меньше было...

У Козлова - мотив родственный: “И нет ее, - и над ее могилой Трава и дерн лишь смочены росой <...> Бесценный прах и сердцу вечно милый Как бы один лежит в земле чужой, И плачу я, и дух мой сокрушенный Тоска влечет к могиле незабвенной.” Другое дело, что Тютчев предлагает очевидную пространственную инверсию: у Козлова - “назабвенная” могила в Италии, именно в той “земле чужой”, где была похоронена не только Воейкова, но и Элеонора Ботмер; в тютчевской же пьесе ситуация обратная: последний приют Денисьевой - на Волковом кладбище в

Петербурге, “в родном краю”, а память о ней преследует поэта как раз на чужбине, “на берегу Женевских вод”, в виду сияющей Белой горы.

В творчестве Козлова были намечены многие из заповедных тютчевских тем, прежде всего - темы отчаянной борьбы человека с беспощадной судьбой, одоления смертельной тоски индивидуального существования, бессилия слова. Вполне “по-тютчевски” звучат, например, следующие строки Козлова из его послания 1832 года “Графу М. Виельгорскому”:

Когда же въелончель твой дивный,  
 То полный неги, то унывный,  
 Пробудит силою своей  
 Те звуки тайные страстей,  
 Которые в душе, крушимой  
 Упорной, долгою тоской,  
 Как томный стон волны дробимой,  
 Как ветра шум в глуши степной?  
 В них странные очарованья, -  
 Но им, поверь, им нет названья;  
 Их ропот, сердцу дорогой,  
 Таит от нас язык земной.

Нет нужды подробно аргументировать, насколько близок пафос этих строк известнейшим тютчевским текстам (“Silentium!”, “Два голоса”, “О, как убийственно мы любим...” и т.п.).

В свете высказанных наблюдений естественно предположить особенное внимание Тютчева к центральному произведению в творчестве Козлова - поэме “Чернец”. Поэма была опубликована в 1825 году с предисловием В.А. Жуковского и получила колоссальный резонанс как в читательских, так и в собственно литературных кругах. “Чернец” полон

чувства, насквозь проникнут чувством - и вот причина его огромного, хотя и мгновенного успеха”<sup>13</sup>, - писал позднее В.Г. Белинский. В поэме Козлова были с хрестоматийной ясностью и последовательностью воплощены основные характеристики романтической поэмы первой трети XIX века: острота и динамизм конфликта, трагическая исключительность судьбы главного героя, пунктирность сюжета, исповедальность тона, наконец, самим автором провозглашенная связь (почти самоотождествление) с центральной фигурой. Уже во вступлении Козлов писал:

Как мой Чернец, все страсти молодые  
В груди моей давно я схоронил;  
И я, как он, все радости земные  
Небесною надеждой заменил.

В. Сахаров пишет по этому поводу: “Поэма Козлова воспринималась большинством современников именно как развернутая сюжетная элегия.”<sup>14</sup> Мы полагаем, что в числе этого “большинства”, обратившего внимание прежде всего на *лирическую* основу “Чернеца”, был и Тютчев. Судя по всему, он познакомился с поэмой еще в 1825 году, когда находился, с лета по конец декабря, в отпуске на родине. Если вопрос о воздействии “Чернеца” на лермонтовское творчество достаточно освещен в исследовательской литературе, то реакции на поэму Козлова в тютчевской лирике практически не исследованы. Быть может, первый отголосок можно обнаружить уже в “Проблеске”. Речь идет о тринадцатой и, отчасти, четырнадцатой главках поэмы. Герой в предсмертной исповеди повествует о видении давно умершей возлюбленной с “младенцем на руках”: “Она!.. прощен я небесами!” И слезы хлынули ручьями. Я вне себя бросаюсь к ней, Схватил, прижал к груди моей... Но сердце у нее не бьется, Молчит пленительная тень... И руки жадные дрожали И только воздух обнимали...”. Конечно, такая пластика была весьма распространена

в русской поэзии начала века, и все-таки возможно говорить о конкретно - исторической связи с этими стихами четвертой - центральной - строфы “Проблеска”:

О, как тогда с земного круга  
 Душой к бессмертному летим!  
 Минувшее, как призрак друга,  
 Прижать к груди своей хотим.

Эта догадка тем более правомочна, что финал поэмы начинается стихом: “Два дни, две ночи он *томился*...” и т.д. Иначе говоря, герой поэмы после последнего усилия обрести утраченное счастье оказывается в том состоянии, о котором сказано и в финале тютчевского стихотворения: “...Вновь упадем не к покою, но в утомительные сны.” О близости свидетельствует и логическая структура текстов, и лексика - особенно выразительно совпадение в стихах “Схватил, прижал к груди моей...” и “Прижать к груди своей хотим”. Безусловно, под пером Тютчева фрагмент поэмы “освобождается” от подробностей эпического толка, мысль доводится до предельного обобщения, индивидуальное козловское *я* замещается универсализирующим тютчевским *мы*. Но учет поэмы Козлова, несмотря на все отмеченные различия, все же способен обогатить наше представление не только о сложной реминисцентной структуре стихотворения “Проблеск”, но и о том национальном опыте, от которого отталкивался и с которым соотносился Тютчев в пору своего творческого становления.

Однако намного важнее для Тютчева оказался опыт Козлова-лирика позже, в 50-е - 60-е годы, и именно в связи с “денисьевским” циклом. Более чем вероятно оглядка на козловские “Стансы” (1834) в концовке потрясающего тютчевского монолога-воспоминания 1865 года “Есть и в моем страдальческом застое...”. Вот более ранний текст:



О жизнь! теки: не страшен мрак могилы  
 Тому, кто здесь молился и страдал,  
 Кто, против бед стремя душевны силы,  
 Не смел роптать, любил и уповал.

А вот - написанный двумя десятилетиями позднее:

...По ней, по ней, свой подвиг совершившей  
 Весь до конца в отчаянной борьбе,  
 Так пламенно, так горячо любившей  
 Наперекор и людям и судьбе, -

По ней, по ней, судьбы не одолевшей,  
 Но и себя не давшей победить,  
 По ней, по ней, так до конца умевшей  
 Страдать, молиться, верить и любить.

И тема, и метрический рисунок (пятистопный ямб), и словарь, где совпадают по существу все элементы рядов: молился - страдал - любил - уповал (Козлов) и страдать - молиться - верить - любить (Тютчев), и место в структуре целого (итоговое обобщение), и - главное - сам пафос утверждения жизни как подвига стойкости в отчаянной борьбе с судьбой - все доказывает неслучайность предложенной параллели. У Тютчева были и дополнительные основания по-особенному внимательно отнестись к “Стансам” 1834 года. В символах этого стихотворения явно просматривается связь с предисловием Жуковского, предпосланным первому изданию “Чернеца”. Жуковский в частности писал: “Несчастье... можно сравнить с великаном, имеющим голову светозарную и ноги свинцовые. Кто сам высок, или кто может возвыситься, чтобы посмотреть прямо в лицо сему ужасному посланнику провидения, - тот озарится его блеском, и собственное лицо его просветлеет; но тот, кто низок, или кто,

ужаснувшись ослепительного света, наклонит голову, чтобы его не видеть, - тот попадет под свинцовые ноги страшилища и будет ими раздавлен или затоптан в прах.”<sup>15</sup> Центральные строфы “Стансов”, как известно, парафраз этого фрагмента:

Оно - гигант, кругом себя бросая  
 Повсюду страх, и ноги из свинца,  
 Но ярче звезд горит глава золотая  
 И дивный блеск от светлого лица.

Подавлен тот свинцовыми ногами,  
 Пред грозным кто от ужаса падет,  
 Но, озарен, блестит его огнями,  
 Кто смело взор на призрак возведет.

Нет надобности специально оговаривать, насколько важны для Тютчева эти идеи и настроения по меньшей мере с конца тридцатых годов, тем паче - в середине шестидесятых. В тютчевской пьесе 1865 года имеется еще одно место, напоминающее уже непосредственно о “Чернеце”. В концовке восьмой главы поэмы читаем: “И горе было наслажденьем, Святым остатком прежних дней; Казалось мне, моим мученьем Я не совсем расстался с ней.” Думается, эта строфа из исповеди Чернеца - непосредственный литературный предшественник - и в теме, и в образе, и в остроте психологического решения - пронзительных строк из тютчевской молитвы:

...Ты взял ее, но муку вспоминанья,  
 Живую муку мне оставь по ней...

Между тем не только поздние фрагменты “денисьевского” цикла отмечены влиянием поэмы Козлова, но и его зачин. Пятая глава “Чернеца” завершается стихами:

Сбылося в ней мое мечтанье,  
 Весь тайный мир души моей, -  
 И я, любви ее созданье,  
 И я воскрес любовью к ней.

Эта строфа и темой, и просодией, и рифмовкой, и лексическим составом чрезвычайно напоминает первый катрен тютчевской пьесы 1851 года:

Не раз ты слышала признание:  
 “Не стою я любви твоей”.  
 Пускай мое она созданье -  
 Но как я беден перед ней...

Третий стих Тютчева вообще кажется зеркальным отражением третьего же стиха в четверостишии Козлова. Впрочем, перед нами - именно “зеркало”: Тютчев, обращаясь к тексту предшественника, по-своему “цитируя” его, одновременно решительно меняет смысл “цитаты”. У Козлова герой ощущает себя “созданьем”, то есть результатом прекрасной и жертвенной любви безымянной героини; у Тютчева, напротив, именно он, “герой”, осознает себя создателем, творцом всепоглощающего женского чувства, демиургическая инициатива принадлежит именно *ему*, а не *ей*. (В этом плане крайне показательна форма обращения Денисьевой к Тютчеву: “Мой Божинька”.) По воспоминания А.И. Георгиевского, увлечение Тютчева Денисьевой “вызвало с ее стороны такую глубокую, такую самоотверженную, такую страстную и энергическую любовь, что она охватила и все его существо...”<sup>16</sup>

Таким образом, в рамках стихотворения “Не раз ты слышала признание...” формируется реминисцентная структура, в которой сопрягаются мотивы двух наиболее заметных русских “байронических” поэм начала двадцатых годов XIX века - “Кавказского пленника” и “Чернеца”. Обе поэмы, при всей несоизмеримости их художественного

совершенства и степени влияния на развитие национальной традиции, каждая по-своему, разрабатывали остро-трагическую версию романтического чувства. Но если порождаемые пушкинскими аллюзиями ассоциации объективно ведут к укоренению в миниатюре христианского плана - Мадонна, склонившаяся над колыбелью, то отсылка к поэме Козлова, наоборот, актуализировала ассоциации иные, античные, ибо в самом сжатом виде воспроизводила в сознании читателя ситуацию мифа о Пигмалионе и Галатее. Последний же, как мы постараемся показать далее, играет немалую роль в становлении “денисьевского” цикла в целом.

## 3

Сюжет мифа о Пигмалионе - и до Тютчева и рядом с ним - неоднократно разрабатывался в русской литературе первой половины века. К нему непосредственно обращались Пушкин и Жуковский, Боратынский и Огарев, Мей и Вяземский. Причем интерпретации мифологической темы о царе-скульпторе и одушевленной силой его любви прекрасной статуе были весьма разнообразны. Дважды мы находим прямые упоминания о Пигмалионе в поэзии Жуковского. Впервые - в “Отрывке” 1806 года:

Как некогда Пигмалион,  
 С надеждой и тоской объемля хладный камень,  
 Мечтая слышать в нем любви унылый стон,  
 Стремился перелить весь жар, весь страстный пламень,  
 Всю жизнь своей души в создание резца,  
 Так я, воспитанник свободы,  
 С любовью, с радостным волнением певца,  
 Дышал в объятиях природы  
 И мнил бездушную согреть, одушевить!  
 Она подвиглась, вспылала!

Безмолвная могла со мною говорить

И пламенным моим лобзаньям отвечала!..<sup>17</sup>

Спустя шесть лет, в 1812-ом, Жуковский вновь обращается к материалу мифа, причем интерпретирует его практически тождественно, в шеллингианском духе:

Как древле рук своих создание  
 Боготворил Пигмалион -  
 И мрамор внял любви стенанье,  
 И мертвый был одушевлен -  
 Так пламенно объята мною  
 Природа хладная была:  
 И, полная моей душою,  
 Она подвиглась, ожила.<sup>18</sup>

(“Мечты”, 1812)

Пигмалион в этом контексте - олицетворение поэтического гения, через творческое усилие одушевляющего “хладную” (бездушную) Галатею-природу. Именно в результате этого усилия “немая” природа обретает язык (“Тогда и древо жизнь прияло, И чувство ощутил ручей...”), раскрывается перед человеком во всей полноте своей тайной жизни. В центре внимания Жуковского - сугубо романтическая, натурфилософская проблематика, столь много значащая и для его лирики, и для поэзии Тютчева. Последний мог бы оспорить концепцию бездушной Природы-Галатеи целым рядом произведений 20-х - 30-х годов: от юношеского послания “Нет веры к вымыслам чудесным...” (1821), обращенного к Андрею Муравьеву, до программной инвективы середины 30-х “Не то, что мните вы, природа...”. Такая - тютчевская - природа не нуждается в преобразующем воздействии Пигмалиона в принципе. Совершенно иначе версия Овидиева мифа разворачивается в стихотворении Боратынского,

хотя и в его медитации связи с глубинной проблематикой романтизма ясны. Речь идет о миниатюре “Скульптор” (1841). В ее центре - острейшая психологическая коллизия, вне которой, по Боратынскому, нет и быть не может подлинного искусства. Эти стихи - о подвижничестве труде художника, о тайном соблазне, не отчуждаемом от творческого акта, о неотвратимом воздействии создания на создателя - “по-боратынски” графичны, отточены, обладают строго выверенной, хотя и парадоксальной логической структурой. Напомним вторую часть “Скульптора”:

В заботе сладостно-туманной  
 Не час, не день, не год уйдет,  
 А с предугаданной, с желанной  
 Покров последний не падет,

Покуда, страсть уразумея  
 Под лаской вкрадчивой резца,  
 Ответным взором Галатея  
 Не увлечет, желаньем рдея,  
 К победе неги мудреца.<sup>19</sup>

И.Л. Альми, анализируя структуру и пафос итогового сборника Боратынского и характеризуя деформацию в “Скульпторе” античного сюжета, отмечает, что поэт “смещает смысловые акценты легенды: центром стихотворения становится то, что у Овидия составляло лишь предысторию, - рассказ о создании статуи. Момент этот не просто отодвинул, он вобрал в себя другие важнейшие моменты лирического сюжета - любовь Пигмалиона и пробуждение жизни в статуе.”<sup>20</sup> Одно из самых существенных отступлений от текста “Метаморфоз” - сознательное умолчание автора о роли богов-олимпийцев в преображении Галатеи: у

Боратынского так до конца и не ясно, вмешиваются ли боги в судьбу Галатеи, или же она *сама* откликается на упорный труд ваятеля.

Куда ближе к первоисточнику и ярче по античному колориту стихотворение Л.А. Мея “Галатея” (1858). Но и здесь в основание положен вопрос о природе творчества. Героиня Мея предстает, в полном соответствии с эстетическими постулатами и декларациями 50-х годов, как идеальное воплощение абсолютной красоты:

Белая, яркая, свет и сиянье кругом разливая,  
 Стала в ваяльне художника дева нагая,  
 Мраморный, девственный образ чистейшей красы...<sup>21</sup>

Мей, пожалуй, единственный из поэтов XIX века, осмысливая миф о скульпторе, вводит в двухчастный текст элементы драматургии. Право голоса получает как мастер, молящий всемогущего Зевса об оживлении “тлыбы мрамора”, так и сама статуя, которая в финале выступает вестницей воли богов. Именно в ее реплике, выделенной авторским курсивом, подводится итог сказанному: *“Жизнь на земле - сотворенному смертной рукою; Творческой силе - бессмертье у нас в небесах!”*<sup>22</sup>

Но в поле зрения Тютчева, конечно же, были и тексты, в которых тема Пигмалиона была интерпретирована более привычно (и в большем согласии с первоисточником), в любовно-психологическом ключе. Это, во-первых, начальные строфы четвертой главы “Евгения Онегина”, опубликованные в 1827 году в погодинском “Московском вестнике” под заголовком “Женщины”. Строфы эти, хотя и не вошедшие в канонический текст романа, к 50-м годам почти наверняка были известны Тютчеву, хотя бы в силу давних доверительных отношений с издателем журнала. Во второй строфе Пушкин пишет: “То вдруг я мрамор видел в ней, Перед мольбой Пигмалиона Еще холодный и немой, Но вскоре жаркий и живой.”<sup>23</sup> Быть может, оглядка на эти строки заметна и в огромном цикле,

по существу книге, любовной лирики Н.П. Огарева, обращенной к Сухово-Кобылиной. В стихотворении, датированном концом 1842 года, “Livorno спит...” читаем:

А я, как Пигмальон, стою пред вами  
И тщетно вас хочу одушевить...  
Но нет! и тут я тешусь мечтами!  
Но вы горды, я горд...<sup>24</sup>

Думается, что именно любовно-психологические трактовки мифа, существовавшие в современной ему русской поэзии, были наиболее близки Тютчеву. Между тем поблизости от него звучали апелляции к античному сюжету не только в поэтических, но и в критических текстах. Отметим два принципиально важных случая. Первый - из программной, получившей значительный резонанс статьи Ивана Киреевского “Девятнадцатый век”. В ней, размышляя над особенностями мировосприятия своего современника, автор писал: “...жизнь явилась ему существом разумным и мыслящим, способным понимать его и отвечать ему, как художнику Пигмалиону его одушевленная статуя.”<sup>25</sup> Знание Тютчевым этой статьи вполне вероятно уже хотя бы в силу личного и приятельного знакомства с Киреевским во второй половине 20-х годов. Такое “всеобъемлющее” и символически многомерное истолкование мифа, раздвигающее его значение до масштабов самой жизни, было безусловно родственно Тютчеву. Еще одно упоминание о Пигмалионе относилось к Тютчеву непосредственно. В “Литературной газете” за 1830 год появляется большая статья П.А. Вяземского “О московских журналах”. В обзоре Вяземский уделяет определенное место и характеристике Раичевой “Галатей”. В целом оценивая издательскую деятельность Раича весьма критически, Вяземский особо замечает: “Тютчев, Ознобишин, от времени до времени появляющиеся в “Галатее”, могут почестся минутными



Пигмалионами, которые покушаются вдохнуть искру жизни в мертвый обломок.”<sup>26</sup> Вероятность знакомства Тютчев с этой статьей также довольно велика - ведь именно в 1830 году (правда, тремя месяцами позднее) поэт вместе с семьей приедет в Россию, и одна из первых публичных оценок его нечастых публикаций на родине, да еще высказанная на страницах пушкинского издания, едва ли могла пройти мимо него.

Миф о Пигмалионе и Галатее сопровождает Тютчева по существу на протяжении всей жизни: от общения с домашним учителем и до позднего, 1872 года, письма дочери, в котором трактовка мифа дается предельно широко: “Придет ли Россия к глубокому и полному осознанию законов своего развития, своей исторической миссии, скоро ли произнесет она слова, которые говорит статуя Пигмалиона, когда из куска мрамора превращается в одушевленное существо: *это я, это тоже я, а это уже не я*. К скольким людям и явлениям полностью приложима последняя часть этой сакраментальной фразы.”<sup>27</sup> Подобное восприятие античного сюжета (Россия - Галатее), конечно же, своей универсальностью отличается и от романтической натурфилософии Жуковского-Шеллинга (Галатее-Природа), и от версий Боратынского и Мея в русле психологии творчества и эстетических идей 50-х годов, и от более традиционных интерпретаций, представленных в поэзии Пушкина и Огарева. По своему масштабу суждение Тютчева, пожалуй, может быть сопоставлено с уже цитировавшейся мыслью И. Киреевского. Чрезвычайно важно, что в сознании Тютчева миф о Пигмалионе органически соединяется с проблемой самопознания личности, сердцевинной для всей его лирики. Достаточно указать на первоначальный вариант названия безусловно программного текста, написанного на рубеже 40-х - 50-х годов, “Святая ночь на небосклон взошла...” - “Самосознание”.

Мифопоэтические подходы к исследованию русской классики XIX - начала XX вв. в последние годы становятся все более настойчивыми и системными.<sup>28</sup> Иногда претензии, высказываемые в этой области, кажутся даже чрезмерными. Так, сравнительно недавняя статья А. Макушинского названа не без вызова: “Отвергнутый жених, или Основной миф русской литературы XIX века”. Впрочем, и сам автор корректирует центральный тезис исследования, не без эпатажа обозначенный в заглавии: “Конечно, попытка “все” свести к этой схеме была бы глупостью; поэтому и пытаться не будем. Есть достаточно других мотивов (конфликтов, сюжетных схем... как угодно) в русской литературе этого - и любого другого периода; общий знаменатель какой бы то ни было эпохи найти, по-видимому, вообще невозможно.”<sup>29</sup>

Перед нами не стоит задача указать на этот воображаемый “общий знаменатель” - она много скромнее: выявить проекции античного мифа о Пигмалионе на “денисьевский” цикл - главным образом на его начальные фрагменты, а кроме того, высказать некоторые предположения относительно “прорастания” этого мифа в тургеневской прозе того же периода.

Вероятно, первое, косвенное, проведение темы Пигмалиона у Тютчева обнаруживается именно в стихотворении “Не раз ты слышала признанье...”. Но тогда же, в 1851-52 году, в лирике Тютчева появляются произведения, где эта же тема воплощается с куда большей отчетливостью. В первую очередь речь должна идти о стихотворении “О, не тревожь меня укорой справедливой!..”:

О, не тревожь меня укорой справедливой!  
 Поверь, из нас из двух завидней часть твоя:  
 Ты любишь искренно и пламенно, а я -  
 Я на тебя гляжу с досадою ревнивой.

И, жалкий чародей, перед волшебным миром,  
 Мной созданным самим, без веры я стою -  
 И самого себя, краснея, сознаю  
 Живой души твоей безжизненным кумиром.

Предложенная ситуация крайне интересна: на русской почве Овидиева легенда как бы перерождается, “мутирует”. Финальная антитеза говорит сама за себя: миф развернут парадоксально, в обратном направлении. Схематически этот разворот может быть представлен так: *он* (герой), подобно Пигмалиону “создавший” волшебный мир *ее* души, пробудивший *ее* к напряженной нравственно-духовной жизни, в конечном счете демиургически одушевивший *ее*, сам оказывается не готов к принципиально новой ситуации, оказывается не в состоянии “соответствовать” высоте и бескомпромиссности чувства “ожившей” Галатеи и, как следствие, превращается в статую, идола, “безжизненного кумира”. Бесспорна перекличка между пьесами, написанными почти одновременно: “Пускай *мое она создание...*” и “...перед волшебным миром, *Мной созданным самим...*”. Результат мутации исходного мифологического сюжета трагичен: предание о Пигмалионе - творце на первый взгляд неожиданно, но вполне закономерно именно для Тютчева трансформируется в предание о Пигмалионе-погубителе, ибо пробужденная им Галатея, не нашедшая отклика полноте своего чувства, обречена на гибель (в крайнем случае) либо по меньшей мере на великое страдание и отчаяние.

В этом плане далеко не случайно появление уже в начальных фрагментах цикла мотива “погубления”. В частности, давно отмечена глубокая диалогическая связь между двумя произведениями самого начала 50-х: “О, не тревожь меня укорой справедливой!..” и “Не говори: меня он,

как и прежде, любит...”. Первое из упомянутых естественно воспринимается как ответная реплика “героя” на мучительный монолог “героини”, воплощенный во втором, где обозначенный мотив проводится уже в начальной строфе: “О нет! Он жизнь мою бесчеловечно губит, Хоть, вижу, нож в руке его дрожит.” О том же - и стихотворение “О, как убийственно мы любим...”: “Судьбы ужасным приговором Твоя любовь для ней была И незаслуженным укором На жизнь ее она легла!”. Нет надобности “подверстывать” под некую схему всю любовную лирику Тютчева 50-х - 60-х годов, связанную с Денисьевой. Вполне понятно и психологически объяснимо, что мотивы мифа о Пигмалионе явственнее звучат в первых фрагментах цикла: именно в 51-52 годах, по-видимому, ощущение себя “создателем” женской души и любви было для поэта особенно, пронзительно острым. Сошлемся еще раз на достоверные воспоминания Георгиевского: “Что она (Денисьева. - И.Н.) поддалась его обаянию до совершенного самозабвения, это как нельзя более понятно, хотя ей было в то время... лет 25, а ему 47... Она, и сама близкая некогда к сильным мира сего, дорожила Тютчевым, как единственным звеном, которое связывало еще ее с большим светом. “А мне, - продолжала Леля, еле сдерживая рыдания, - нечего скрывать... никто в мире никогда его так не любил и не ценил, как я его люблю и ценю, никогда никто его так не понимал, как я его понимаю - всякий звук, всякую интонацию его голоса, всякую его мину и складку на его лице, всякий его взгляд и усмешку; я вся живу его жизнью, я вся его...”<sup>30</sup> В отчаянном, покаянном письме самому Георгиевскому, которое было написано по свежим следам трагедии, в декабре 1864 года, Тютчев писал о любви Денисьевой как о “беспредельной”.<sup>31</sup> И в этом смысле крайне важен отголосок мифа в пьесе 1865 года, к которой мы ранее обращались:

Сегодня, друг, пятнадцать лет минуло

С того блаженно-рокового дня,  
 Как душу всю свою она вдохнула,  
 Как всю себя перелила в меня.

(Может быть, в этих строках - отзвук цитировавшихся стихов Жуковского: "...стремился перелить весь жар, весь страстный пламень, Всю жизнь своей души в создание резца...".) Вспоминая начальную пору отношений с Денисьевой, Тютчев "зеркально" опрокидывает ситуацию, о которой писал в "Не раз ты слышала признание..." и "О, не тревожь меня укорой справедливой!..". Оценка не просто существенно скорректирована - она изменена на диаметрально противоположную: уже не *он* (Пигмалион), но *она* (Галатея) обладает демиургической инициативой, преобразует, одухотворяет "героя", "переливает" в него всю свою душу.

#### 4

Обозначенная выше акцентировка мифа, сформировавшаяся на русской почве, характеризует не только ряд "денисьевских" стихотворений Тютчева, но и многое в русской прозе середины XIX века. Прежде всего, сюжет о Пигмалионе-погубителе неоднократно разворачивается в "малой" тургеневской прозе 50-х годов, где осуществляется очень сложная, многоплановая перестройка "первой" манеры автора "Записок охотника". Симптоматично: именно начало 50-х - время максимального сближения между Тютчевым и Тургеневым, пора самых активных личных контактов и творческого взаимодействия между ними. Напрашивается предположение, что и личное общение с Тютчевым, и, главное, глубочайшее - на уровне редакции - проникновение в мир тютчевской лирики влияло (в числе иных, биографических факторов) на формирование в повестях Тургенева "пигмалионовских" тем и мотивов. Герой, сначала пробудивший Галатею, а затем отрекшийся от нее и обрекший ее на страдание и гибель, - ситуация, типичная для тургеневской

прозы этого периода. Прямое упоминание о Пигмалионе находим в небольшой тургеневской повести “Три встречи”, опубликованной в 1852 году. Повествователь, в третий и последний раз встретивший на балемаскараде таинственную незнакомку, замечает: “Мы шли молча. Я не в силах передать, что я чувствовал, идя с ней рядом. Прекрасное сновидение, которое бы вдруг стало действительностью... статуя Галатеи, сходящая живой женщиной с своего пьедестала в глазах замирающего Пигмалиона...”\*(104) Но как раз в этом произведении отсылка к мифу имеет характер достаточно внешний, иллюстративный; предлагая психологически тонкую мотивировку состояния рассказчика, она не “прорастает” в композиционно-содержательном строе повести в целом. Однако в иных произведениях Тургенева той же поры мифологический план куда более крупен и серьезен. Прежде всего миф о Пигмалионе-погубителе выступает в таких повестях, как “Дневник лишнего человека” (1850), “Фауст” (1856), “Ася” (1857); в меньшей степени - в “Переписке” (1854). В большинстве из названных мифологическая тема провоцируется обращением героев к литературе. И в “Кавказском пленнике” (“Дневник лишнего человека”), и в “Каменном госте” (“Затишье”, “Ася”), и в “Фаусте” без труда просматриваются сюжетные и психологические модификации античного мифа. Отношения Пленника и Черкешенки, Дон Гуана и Анны, обретшего молодость доктора и Маргариты, каждый раз по-своему, моделируют традиционную коллизию. Наиболее последовательно она анализируется

---

Тургеневские тексты цитируются по: И.С.Тургенев. Собрание сочинений в шести томах, т. 4. – М., 1968.

Тургеневым в “Переписке”, в седьмом письме, написанном героиней.

Важно: это письмо - композиционный центр произведения. Мария Александровна, размышляя об участии русской девушки (и своей, конечно),

пишет: “Она оглядывается, ждет, когда же придет тот, о ком душа ее тоскует... Наконец он является: она увлечена; она в руках его, как мягкий воск. Все - и счастье, и любовь, и мысль - все вместе с ним нахлынуло разом; все ее тревоги успокоены, все сомнения разрешены им... она благоговеет перед ним, стыдится своего счастья, учится любить. Велика его власть в это время над нею!..”(250) Показательно, что в следующем письме, от 12 июня, просквозит тютчевский мотив, известный нам по стихотворению “О, не тревожь меня укорой справедливой!..”. “... Я останусь до конца верна тому, от чего в первый раз забилося мое сердце, - напишет Мария Александровна, - тому, что я признала и признаю правдою, добром... Лишь бы силы мне не изменили, лишь бы *кумир мой* не оказался *бездушным и немым идолом...*”(255-256) В “Переписке” Тургеневым представлена точка зрения женщины. В “Дневнике лишнего человека” и “Фаусте” автор оценивает близкие ситуации с позиции героя. Вот свидетельство Чулкатурина: “Ей (Лизе Ожогоиной. - И.Н.) было семнадцать лет... И, между тем, в тот самый вечер, при мне, началось в ней то внутреннее тихое брожение, которое предшествует превращению ребенка в женщину... я первый подметил эту внезапную мягкость взора, эту звенящую неверность голоса - и, о глупец! о лишний человек! в течение целой недели я не устыдился предполагать, что я, я был причиной этой перемены.”(46) А ниже рассказчик не случайно укажет на роль пушкинской поэмы в пробуждении новых чувств в душе Лизы: “Накануне мы с ней вместе прочли “Кавказского пленника”. С какой жадностью она меня слушала, опершись лицом на обе руки и прислонясь грудью к столу!”(46) Естественно, что за упоминанием о поэме открывается вполне обоснованная параллель между историей Лизы и историей Черкешенки. Между тем отнюдь не Чулкатурина суждено было сыграть роль Пигмалиона-погубителя в судьбе Лизы. Эта роль отводится Тургеневым

для столичного князя. Чулкатурин, следовательно, может быть определен как мнимый (ложный) Пигмалион. Иначе проецируется на античный миф образ Павла Александровича, героя повести “Фауст”. Он может быть определен как невольный Пигмалион, Пигмалион “по неосторожности”, сыгравший роковую роль в судьбе Веры Ельцовой. Мифологический мотив заявляет о себе уже в концовке четвертого письма рассказчика: “...я все-таки собой доволен: во-первых, я удивительный провел вечер; а во-вторых, если я разбудил эту душу, кто может меня обвинить?”(330) Вопрос о личной ответственности за пробуждение внутреннего мира героини в полной мере осмысливается Павлом Александровичем с катастрофическим опозданием, уже после ее гибели (“Мне следовало бежать, как только я почувствовал, что люблю ее... но я остался, - и вдребезги разбилось прекрасное *создание*, и с немым отчаянием гляжу я на дело рук своих”(348)). Кажется неоспоримой внутренняя, ассоциативная связь этого размышления с образом героини мифа.

Наконец, отголосок легенды о Пигмалионе проникает и в повесть “Ася”. На первом этапе развития отношений между рассказчиком и юной красавицей последняя прямо уподобляется прекрасной нимфе: “Она сложена, как маленькая рафаэлевская Галатея в Фарнезине, - шептал я...”(381) Статуарность Аси подчеркнута автором и в шестой главе повести, в так называемой сцене на развалине. Скорее всего невольно, Тургенев перекликается с тютчевским текстом 1851 года: как и Тютчев, автор “Аси” контрастно соотносит в психологическом облике героини черты Галатеи и черты Мадонны, описание которой не случайно предложено в первой главе (“Маленькая *статуя* Мадонны с почти детским лицом и красным сердцем на груди, пронзенной мечами, печально выглядывала из ... ветвей.”(370)) Тургенев очень тонок в установлении внутренней связи между Мадонной и Галатеей, связи,



которую он подчеркивает с помощью определения “рафаэлевская”, почти с неизбежностью напоминая о наиболее известной работе великого художника. Двойственность образа Аси, постоянно акцентируемая Тургеневым, в этом случае приобретает дополнительную историко-культурную окраску.

Еще в конце 20-х годов автор чрезвычайно содержательной и богатой конкретными наблюдениями работы “Тургенев и Тютчев” А. Лаврецкий отмечал, что эти писатели связаны “узами поэтического братства”.<sup>32</sup> И далее: “Анализ их художественного творчества показывает, как глубоко эти взаимоотношения. Он свидетельствует о совпадении самых интимных художественных восприятий и ощущений и о возможности взаимного влияния.”<sup>33</sup> Среди огромного количества родственных мотивов и тем должен занять свое особое место и отмеченный нами мотив Пигмалиона-погубителя, столь значимый как в любовной лирике Тютчева 50-х - 60-х годов, так и в тургеневской прозе той же поры.

1. См.: Ф. И. Тютчев. Полное собрание сочинений и письма (в 6 томах), т. 2. - М., 2003, с. 375.
2. Г. И. Чулков, комментируя этот факт в издании в издании 1933 - 34 годов, указывал: “Поэт мог назвать своего ребенка “безымянным” ввиду его незаконнорожденности, что очень болезненно ощущалось матерью...” // Ф. И. Тютчев. Полное собрание стихотворений в 2 томах, т. 2. - М. - Л., 1933 - 1934, с. 479.
3. Крайне интересен и следующий аспект: в русской иконографии выделяются несколько типов изображения Богородицы, в числе которых особое место занимают тип

“Умиление” и тип “Оранта” (“Молящаяся”). См.: М. А. Барская. Сюжеты и образы древнерусской живописи. - М., 1993, с. 37 - 40. Напрашивается предположение, что тютчевские “умиленно” и “с мольбой” посылают дополнительные сигналы о связях образов стихотворения с традициями восприятия Богоматери в русской культуре.

4. П. А. Вяземский. Сочинения, т. 2. Литературно-критические статьи. - М., 1982, с. 45.

5. “Он горюет о жене, которая умерла мученической смертью, а говорят, что он влюблен в Мюнхене.” // По кн.: К.В. Пигарев. Ф.И. Тютчев и его время. - М., 1978, с. 102.

6. В. К. Кюхельбекер. Сочинения. - Л., 1989, с. 64.

7. А. С. Пушкин. Собрание сочинений в 10 томах, т. 9. Письма. - М., 1962, с. 55.

8. Может быть, ради воспроизведения грамматической структуры, завершающей монолог Черкешенки, Тютчев даже идет на определенное нарушение грамматических норм, ведь едва ли естественно сказать по-русски: “Когда... невольню клонишь ты колени Пред колыбелью дорогой, Пойми ж и ты...” Скорее всего, стремление преодолеть немотивированный эллипсис в структуре предложения обусловило и “дистанцирующее” тире на переломе четвертой строфы.

9. Перечень работ, посвященных данной проблематике, с трудом поддается обзору. Наиболее значимые из них, на наш взгляд, фундаментальные статьи Ю. Н. Тынянова, Б. М. Эйхенбаума, Н. Я. Берковского, Б. Я. Бухштаба, В. Н. Касаткиной, Ю. М. Лотмана. Весьма ценные замечания и

наблюдения содержатся в работах К. В. Пигарева, Л. А. Озерова, М. Ю. Подгаецкой, Б. М. Козырева и многих других.

10. “Литературное наследство”, т. 97, кн. 2. - М., 1989, с. 658.

11. Цит. по: Иван Козлов. Стихотворения. - М., 1979, с. 13.

12. В. Сахаров. Под сенью дружных муз. О русских писателях-романтиках. - М., 1984, с. 77.

13. В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. V. - М., 1954, с. 70.

14. В. Сахаров. Указ. соч., с. 73.

15. Цит. по: Иван Козлов. Указ. соч., с. 172.

16. “Литературное наследство”, т. 97, кн. 2. - М., 1989, с. 108.

17. В. А. Жуковский. Стихотворения. Поэмы. Проза. - М., 1983, с. 36.

18. В. А. Жуковский. Там небеса и воды ясны. - Тула, 1982, с. 38.

19. Е. А. Баратынский. Стихотворения. - Новосибирск, 1979, с. 154.

20. И. Л. Альми. О поэзии и прозе. - Санкт-Петербург, 2002, с. 196.

21. Л. А. Мей. Избранные сочинения. - Л., 1972, с. 141.

22. Там же.

23. Цит. по: А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. 6. - 1937, с. 592.

24. Н. П. Огарев. Избранное. - М., 1977, с. 108.

25. И. В. Киреевский. Полное собрание сочинений, т. 1. - М., 1911, с. 95.

26. Литературная газета А. С. Пушкина и А. А. Дельвига. 1830. - М., 1988, с. 112.
27. Ф. И. Тютчев. Сочинения, т. 2. Письма. - М., 1984, с. 357.
28. Как пишет И. С. Приходько, “миф... подразумевает не просто новое художественное использование какого-то литературного образа или сюжета, но воспроизведение классической ситуации на новом витке спирали на всех уровнях: философском, психологическом, художественно-поэтическом, но и на жизненном, биографическом...”. // И. С. Приходько. Александр Блок и русский символизм: мифопоэтический аспект. - Владимир, 1999, с. 40.
29. “Вопросы философии”, 2003, № 7. - М., с. 36.
30. “Литературное наследство”, т. 97, кн. 2. - М., 1989, с. 109, 111.
31. Ф. И. Тютчев. Сочинения, т. 2. Письма, с. 275.
32. А. Лаврецкий. Тургенев и Тютчев. // В кн.: Творческий путь Тургенева. Сборник статей под ред. Н. Л. Бродского. - Пг., 1923, с. 244.
33. Там же.