

ТЕКСТ. ИНТЕРТЕКСТ

Н.Ю. Абузова<sup>1</sup>

*Алтайский государственный педагогический университет*

**КАТАСТРОФИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС  
В СТИХОТВОРЕНИЯХ Ф.И. ТЮТЧЕВА**

В статье рассматривается проблема катастрофизма в лирике Ф.И. Тютчева с точки зрения литературной традиции, заложенной в поэзии XVIII века темой времени, поэтического мировидения и мировоззрения Тютчева. В качестве основополагающего выделен мотив завершенности мира.

**Ключевые слова:** модель мира, время, пространство, день, ночь, хаос, видение, катастрофа.

**N.Yu. Abuzova**

*Altai State Pedagogical University*

**CATASTROPHIC COMPLEX IN F.I.  
TYUTCHEV'S POEMS**

The article considers the problem of catastrophism in F.I. Tyutchev's lyrics from the point of view of the literary tradition marked in the poetry of the XVIII century by the subject of time, by Tyutchev's poetic outlook. The motive of completeness of the world is allocated as fundamental.

**Key words:** world model, time, space, day, night, chaos, vision, accident.

---

<sup>1</sup> Наталья Юрьевна Абузова, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Алтайского государственного педагогического университета

---

В целом ряде стихотворений Ф.И. Тютчева отмечается тяга к ночной, катастрофической тематике, образности, катастрофической ситуации. Выделяются отдельные параметры устойчивой модели мира – катастрофизм бытия, кризисность сознания, что, в целом, позволяет выделить в его лирике ночных «видений» катастрофический комплекс.

В творчестве Тютчева библейские катастрофические сюжеты подвергаются своеобразной переработке: в ранних стихотворениях поэт следует за первоисточниками (Книга Бытия, Откровение Иоанна Богослова), сохраняя при этом религиозную семантику картин и риторику оды. В дальнейшем же творчестве его интерес сосредотачивается на образе смерти (равно *безумие, болезнь*), важном для понимания человеческого бытия. Стихотворения выходят за рамки оды, приобретая элегическую тональность<sup>1</sup>.

Так, ученическое стихотворение Тютчева «На новый 1816 год» (начало 1816) посвящено торжественной дате – наступлению Нового года. В связи с этим оно звучит торжественно-дидактически, подобно ломоносовско-сумароковской оде. Зачин стихотворения – победа нового года, *младого сына солнца*, над старым годом. Однако это явление не несет радости лирическому субъекту, так как *течение вратящихся времен* роковое, в понимании человека (Новый год «слетает с урной роковой» – образ *урны* связан с мотивом смерти). «Устав небес священ...» [Тютчев, 1980, с. 289] – закон божественно-гармоничной вселенной непреложен. Время сразу осмыслено Тютчевым как непрекращающийся поток.

Философствуя на тему времени, используя при этом принцип двупланной символической семантики, Тютчев представляет время в виде *Крона злого, грозного*, пожирающего своих детей. По аналогии, в стихотворении Крон-Хронос-Время проглатывает века: «*Века*

---

<sup>1</sup> Трагический сюжет, повествующий о смерти, о разрушении вызывает элегическое настроение, Н. Фрай описывает следующим образом: «Элегическому началу часто сопутствует смутное, со всем примиряющее, грустное ощущение уходящего времени, когда старое сменяется новым и необходимо подчиниться этому новому» [Фрай, 1987, с. 236].

*рождаются и исчезают снова...»* [Тютчев, 1980, с. 289]. Мифологическая семантика времени позиционирует время как силу, постоянно вмешивающуюся в гармонию мира и разрушающую его, переводя в руины. Образ титана открывает катастрофическое значение всепожирающего и неумолимого времени, и само время переживается как катастрофа. Другой, латентный, микросюжет о Кроне – его царствование на Островах блаженных – привносит дополнительное значение в семантику тютчевского времени: оно означает счастливое, благодатное, но прошедшее, невозвратимое время. Тютчев, напоминая о великих городах – Вавилоне, Мемфисе, Илионе – символах счастливого времени, – говорит о конце золотого века. «Временная» риторика (*пустынный ветер, руины развалины с колючими тернами* вместо процветающего города) формирует деструктивно-катастрофическую точку зрения на мир: *«Всё рушится...»* [Тютчев, 1980, с. 289], закрепляя катастрофическое сознание. Так, в стихотворении «Цицерон» (1830) гибель Рима, города, подобного Вавилону, Мемфису, Илиону, – гибель мира. Тютчевский катастрофический комплекс обогащается темой Армагеддона, являющейся разновидностью темы катастроф: *бури гражданские и тревоги, закат звезды...кровавый, минуты роковые.*

Поэт не тяготеет к катастрофической «живописи», он фиксирует только последствия процесса разрушения – руины, символизирующие эфемерность человеческой жизни перед вечностью. Популярный в XVIII в. мотив приобретает завершение во второй части стихотворения, отсылающей к державинскому *«сыну роскоши»*. Ад, который определен *смертному сладострастному*, и есть сам хаос – мировое уродство. Он проникает, с точки зрения поэта, и в мир, и в духовную жизнь человека. При этом именно через человека в силу его неблагочестивости хаос и прорывается в мир. Высказывая общеизвестные этические соображения по поводу греха, поэт декларирует: жизнь бессмысленна перед вечностью (*«Всё рушится, падет под дланию твоей!»* – т.е. вечности) и вдвойне бессмысленна, если её проживать недобродетельно. Адская риторика у Тютчева соответствует библейской: *«секира изощрена, / На тонком волоске*

---

*висяща над главой»,* плоть человеческая «*в язвах изможденна*», покрыта кипящим роем червей, *растерзанные члены, вечный вопль, кровавы тени* [Тютчев, 1980, с. 290] – такова расплата недобродетельного человека за грехи. Бесконечные мучения грешника в аду осмысляются как безысходный круговорот времени: «*Там вечно будешь зреть секиру изощренну...*», «*И вечный вопль пронзит твой слух!*» [Тютчев, 1980, с. 290]. С точки зрения мифологической риторики ужасов ада, Тютчев развивает державинскую идею «*на то, чтоб умереть, родился*».

У Тютчева само время коррелирует со смертью. Впоследствии чувство времени как роковой, разрушающей стихии, заложенное в этом раннем стихотворении, проявляется во всем творчестве поэта.

В 1855 г. Тютчев вновь обращается к теме нового года стихотворением «На новый 1855 год». Более позднее «новогоднее» стихотворение – видение неутешительного будущего уже свободно от одической заостренности. Тютчевский текст выстроен как диалогическая реплика на свое собственное стихотворение «На Новый 1816 год». Вновь возникает образ *секиры изощренной* – знака *божьих кар*: «... *два меча: / Один – сражений меч кровавый, / Другой – секиру палача*» [Тютчев, 1980, с. 140].

Тютчевское «грозовое» предчувствие новых времен лишено надежды на благополучное течение жизни: «*Гроза ревет, гроза растет...*» [Тютчев, 1980, с. 139]. Поэт как бы наоборот прочитывает притчи о рождении Христа и его крестном подвиге: он, пародируя, проецирует фигуру Нового года на личность Христа, делая Новый год новым Миссией. Рождённый в *железной колыбели, с чертами ужасно-строгими*, новый год становится не спасителем людей, а их погубителем («*как поздний мститель*»). На его *руках и на челе* кровь не от ран, а от жертвоприношений. Он несет «*войны тревоги*» и «*божьи кары*». Написанное под впечатлением Крымской войны, стихотворение актуализирует восприятие современных Тютчеву политических событий в эсхатологическом свете, поэтому закрепляется апокалиптическая риторика и мифология: *Судьба, гроза,*

*громы, железная колыбель, кровь, война, тревоги, воитель, божьи кары, мститель, удар, битвы, расправы, сражения, меч кровавый, секира палача, слова роковые, замогильный сон.* Поэт-провидец утверждает, что человечество *слепо пред Судьбою*, и попытка заглянуть за край бездны заканчивается неудачей. Прорицание поэта – транслирование *бреда пророческого духов*, смысл которого невнятен для человека: «*Слова неясны роковые, / И смутен замогильный сон...*» [Тютчев, 1980, с. 140].

Переживанием рубежа жизни, которое несёт *новый год*, – в стихотворении Тютчева намечен мотив рубежного сознания как главного компонента катастрофического комплекса. Его признаком является обострение предчувствий, метафизическое ощущение катастрофы, выливающееся в стихотворные «предсказания», «видения», «сны».

В стихотворении «Сны» формируется устойчивый набор ключевой лексики, поэтический синтаксис («Как ... так»), основные образы-корреляты: *ночь, сон, океан, стихия, хаос, бездна*.

Стихотворение «Сны» (начало 1830) открывает группу стихотворений о присутствии хаоса в мире – и в ночном, и в дневном его существовании.

Рефлексируя, поэт догадывается о присутствии хаоса в жизни людей и их беспомощности перед стихией. Ряд катастроф у него пополняется грозой, бурей, сменой времени суток, обнажающими на время деструктивное, стихийное начало в природе. Однако и в размеренном течении жизни, не отмеченном подобными всплесками «эмоций» природы, хаос наличествует. Лирический субъект в этой ситуации позиционируется маргиналом – он ощущает себя на пределе времени, жизни.

В «Снах» ночь, снимающая всяческие границы между явлениями природы и состоянием души человека, выявляет общее свойство снов и океана как стихии, проявления хаоса как бессознательности. Здесь нет пейзажа как описания местности, вместо него – одическо-элегический обобщенный условный пейзаж. Картина мира по-ломоносовски величественна, но в то же время, это уже

тютчевский ландшафт потрясённой души, прозревшей связь с вечностью:

*Небесный свод, горящий славою звездной,  
Таинственно глядит из глубины, –  
И мы плывём, пылающею бездной  
Со всех сторон окружены*  
[Тютчев, 1980, с. 57].

«Горящий», «пылающая» – знаковые эпитетыютчевской огненной стихии, маркирующие хаос и ассоциирующиеся с падающими на землю горящими звездами Апокалипсиса. И в то же время, мерцание *пылающей бездны* – мерцание тайного смысла вселенской жизни, недоступного человеку: «*Небесный свод.../ Таинственно глядит из глубины*» [Тютчев, 1980, с. 57].

В стихотворении «Male Agia» (1830) поэт вновь обращается к осмыслению стихийного начала мира и выявляет такой аспект хаоса, как его скрытость. На хаос и бездну всегда накинута миражная, обманчивая покров, который парадоксальным образом лишает стихию не только лица, но и имени: «*Над этой бездной безымянной, / Покров наброшен златотканый...*» («День и ночь», начало 1839 [Тютчев 1980, с. 96]). В этом случае роль покрыва выполняет день (СР: «*блистательный покров*» в стихотворении «День и ночь»). В «Male Agia» день – «*ткань лёгкая*», которая «*образ прикрывает*» хаоса, бездны, до времени утаивая от *сынов Земли* «*приход ужасный свой*» [Тютчев, 1980, с. 69]. В стихотворении хаос появляется под разными масками: *Зло, Смерть, Судеб посланник роковой*, и можно только догадываться, рисовать в своем воображении те кошмары, которые с ними связаны. При этом Тютчев не называет имена посланников хаоса – Ночи, Морфея, Танатоса.

Стихотворение «Male Agia» – редкое явление в лирике Тютчева с точки зрения откровения о хаосе, стоящее в одном ряду с онтологическим «Днем и ночью». Для поэта обычно, когда инобытие вторгается в мир гармонии в момент «*смятения*» в природе. Здесь же момент вторжения хаоса в дневной мир тщательно скрыт. Наблюдая за таинственной жизнью мира, Тютчев совершает поразительное

открытие: прекрасная *дневная* природа райского вида (*цветы, радужные лучи, источник, прозрачный, как стекло, высокая, безоблачная твердь*, место, где *грудь... легко и сладко дышит*, где *тёплый ветер, запах роз*) изначально несет в себе смутное ощущение близости хаоса – «*незримо / Во всём разлитое, таинственное Зло*» [Тютчев, 1980, с. 69]. Знаками его является неподвижность как проявление сакрального, вечного: источник как *стекло*, небо – безоблачная *твердь*. Поэт предполагает, что, может быть, природа и подаёт человеку знаки явления хаоса, но человек не в силах их разглядеть. И как раз в этом и состоит *ужас* и *последняя мука* человека.

Тютчев сосредоточивается на познании тайны бытия, усиливая условность создаваемой модели мира: лирический субъект отказывается от многообразия и универсальности картины, сосредотачиваясь на оттенках, частных деталях. Именно они и показывают изменения в мире – и вновь тютчевская катастрофическая поэтика подтверждает бесконечность бытия.

День – время ощущения присутствия хаоса, ночь – время его обнажения. По своему колориту стихотворение «Как сладко дремлет сад темно-зеленый...» (1835) – пример развернутого самоцитирования. Прекрасная природа, являющаяся объектом любования, вызывает ассоциации с садом, восходя к архетипу райского:

*Как сладко дремлет сад темно-зеленый,  
Объятый негой ночи голубой!  
Сквозь яблони, цветами убеленной,  
Как сладко светит месяц золотой!..*

[Тютчев, 1980, с. 78].

Ночной пейзаж засыпающего сада-мира усыпляет сознание человека, и вторжение хаоса в бессознательный мир людей чувствуется как «*чуждое*», «*непостижимое*» явление. Через состояние сумерек, сна, дремоты и в природе, и в человеке в мир проникает стихийное начало.

Именно дремота, порождающая прекрасное видение дремлющего сада, и есть покров, *накинутый над бездной*, которая не

---

заставляет себя долго ждать: «*проснулся чудный еженощный гул*», «*гул непостижимый*». Это голос хаоса, *мира бестелесного*. Метаморфоза ландшафта из конкретного (*сад темно-зеленый*) в обобщенно-условный – элегическая демонстрация сопряжения мгновения и вечности. Для поэта хаос «*родимый*», и стихотворение «равновесно» с точки зрения распределения сил в мире: «гармония – хаос» как «день и ночь», сосуществование которых и ежесуточная смена времени – закон природы. Элегическое стихотворение обретает одическую масштабность.

Подобная идеальная схема сюжета о хаосе использована и в стихотворениях-дублетах «День и ночь» и «Святая ночь на небосклон взошла...» (между 1848 и мартом 1850): «...*меркнет день – настала ночь*» [Тютчев, 1980, с. 96]. В обоих стихотворениях поэт размышляет о том, что же является *благодатным покровом*, выброшенным над бездной, – это день. Ночь же «...*день отрадный, день любезный, / как золотой покров свила...*» [Тютчев, 1980, с. 114].

*Золотой покров* в сочетании с глаголом *свила* активизирует смысловую проекцию Книги пророка Иезекииля<sup>1</sup> и Откровения Иоанна Богослова<sup>2</sup>. Перед Иезекиилем Господь *разворачивает* «список» с перечнем людских грехов, за которые последует кара. Разворачивание списка грехов, так же, как и сокрытие неба – знак конца времен. «Свивание» *золотого покрова* у Тютчева означает обратный ход времени, устремленный к хаотизации мира.

В ситуации онтологического пространства и времени *внешний мир* предстает в своей сути – *как виденье*, которое легко уходит. Человек, застигнутый ночью, – *сирота бездомный, немощен, гол, «стоит / Лицом к лицу пред пропастью темной»* [Тютчев, 1980, с. 114]: возникает тема бессонницы, уготованной человеку с

---

<sup>1</sup> «И увидел я, и вот рука простерта ко мне, и вот в ней книжный свиток. И Он развернул его передо мною, и вот список исписан был внутри и снаружи, и написано на нем: “плач, и стон, и горе”» [Иез. 2: 9 – 10].

<sup>2</sup> «И небо скрылось, свившись как свиток...» [Иоанн Богослов. 6: 14; с. 279].

«упраздненным умом» и «осиротелой мыслью», создающая конфликтную ситуацию в душе лирического героя – бунт. Однако у Тютчева бунт – не физическое действие, а напряженный взгляд на жизнь человека, который не смиряется со своей жалкой участью и таким способом хочет утвердить свою уникальность перед лицом мира. Активируется и мотив Страшного суда. Стояние *бездны на краю* в противовес ломоносовскому не открывает человеку тайн бытия, не вызывает восторга, но пробуждает в его душе *страхи и мглы*, оставляя *ночное* непонятым и неразгаданным.

Стихотворения «День и ночь», «Святая ночь на небосклон взшла...» развивают логику наметившейся темы «ночного» космического катаклизма. Тютчев пронитателен и тонок в поэтическом мироощущении: лирический субъект осознает космологическое ношеденство; он знает о *страхах и мглах* ночи и призрачности дня, но не желает их живописать. Его задача иная – посредством мирообраза открыть еще одну бездну – в себе. Лирический субъект уверен, что Морфей, Танатос, Геката, Сфинкс и подобные им обитают, прежде всего, в душе человека. Лирический субъект прозревает инфернальные силы в природе в виде воя ночного ветра, смутной дымки, грозы, сизых теней и т.п. Такая позиция обуславливает человеческие отношения с хаосом как родственные, и у лирического субъекта возникает стремление «*вкусить уничтоженья*», смешаться «*с миром дремлющим*» («Тени сизые смешались...», 1835). Ночь и сопутствующий ей сон становятся всего лишь необходимым условием для прикосновения к тайне мира. Стихийное начало в душе лирического субъекта дает возможность приобщения к стихии природы: она говорит «*понятым сердцу языком*» («О чем ты воешь, ветр ночной?», начало 1830-х гг.); в звуках природы он слышит *страшные песни «про древний хаос, про родимый»* [Тютчев, 1980, с. 73]. Знание о присутствии хаоса порождает в душе человека страх, но и стремление *жадно* внимать «*повести любимой*» в исполнении ночного ветра или грозы.

Катастрофический комплекс включает в себя градацию чувств лирического субъекта: это не только ужас, но тревога, тоска, маета

сознания, связанные с разрушением деистической душевной гармонии и переживанием пантеизма: все смутно, невнятно, устрашающе. Душевное состояние подсказывает лирическому субъекту следы истаивания жизни, утраты порядка в окружающей его природе:

*Цвет поблекнул, звук уснул –  
Жизнь, движенье разрешились  
В сумрак зыбкий, в дальний гул...*

(«Тени сизые смешались...» [Тютчев, 1980, с. 81]).

Тютчев отказывается от традиции «ученых» видений непознанного в природе. Он сосредотачивается на опосредованной через чувства самой природе. Поэт открывает в душе человека бездны бессознательного – стихийного, родственного мировому уродству. Его лирический субъект постоянно балансирует между музыкой гармонии и гулом хаоса, пантеистически ощущая мир.

«Последний катаклизм» (1830) с его одическим тоном оказывается ядерным текстом для группы стихотворений в лирике Тютчева с точки зрения реализации катастрофизма сознания. Ситуация «воспоминания» о будущем обретает онтологические параметры (ночь) и трансформируется в грезы об *обломках старых поколений* (СМ: «Цицерон») в провиденциальный момент настоящего («Как сладко дремлет сад темно-зеленый...», «О чем ты воешь, ветр ночной...», «Тени сизые смешались...», др.).

Стихотворение – видение с условной до предела картиной. Одическая условность ориентирует на последовательность развития мысли, отражающей познание мира с его вечными законами. Вновь океан – теперь уже библейские (в значении древние, изначальные) *воды* – возникает в качестве знака хаоса, но уже не просто разрушительной стихии, а содержащей в себе зерно космоса. Катастрофический компонент (сюжет о потопе) присутствует в тексте стихотворения в качестве его тематического ядра. Тема потопы влечет за собой ассоциативный «литературный» ряд: стихотворение С.

Боброва<sup>1</sup> («Судьба древнего мира, или Всемирный потоп»), Откровение Иоанна Богослова, миф о гневе Зевса и о Девкалионе и Пирре. Тютчевское стихотворение, основанное на смысловой инверсии бобровского текста, предстаёт как формульный экстракт большого сюжета «Судьбы древнего мира...»: Бобров создаёт детальную, буквально пошаговую картину страшного потопа, заостряя свой взгляд на картинах гибели людей, животных, всей природы; Тютчев, использует мотивы стихотворения Боброва, не изменяя при этом конструктивный принцип бобровского текста. И формальная, и содержательная сублимированность текста за счёт отказа от приёма сюжетной ретардации – «*последний катаклизм*» уместается в «*последний час природы*» на площади одной строфы – означает освоение принципа динамического изображения. У Тютчева кризисное сознание и катастрофический комплекс маркирует модель мира онтологическим одиночеством человека, заглянувшего в бездну. Одиночество прочитывается и как наказание, и как условие жизни.

«Последний катаклизм» привносит в лирику поэта важную для катастрофического сознания проблему предела жизни. Картины гибели рода человеческого и архитектуры мира у Тютчева оказываются вторичны, унося с собой эмоции ужаса; главное – ощущение невозвратности времени жизни, ее хрупкости в разрушающемся, а значит, децентрируемом пространстве мира. Оболочкой для ощущений лирического субъекта становится «руинный» пейзаж, являющийся разновидностью «кладбищенского», – в чем усматривается устремленность поэта к элегии.

---

<sup>1</sup> Семен Сергеевич Бобров (1763 – 1810). Он создал собственную философско-поэтическую картину мира, «проникнутою мотивами природных катаклизмов и Апокалипсиса», соединив в своём творчестве научные идеи И. Ньютона, И. Кеплера, М. Ломоносова с мистикой французского философа Л.К. Сен-Мартена, «натурфилософию» Бёме с ночной поэзией Юнга и словесной живописью Г. Державина. Именно Бобров, по замечанию Л.О. Зайонц, вводит в русскую поэзию тему философии природы. Основанием сближения Тютчева и Боброва является общий тип восприятия ими природного мира.

---

Форма видения определяет тютчевскую поэтическую позицию в качестве пророка, имитируя апостольское письмо, провиденциальную деятельность Иоанна Богослова. Параллельно сюжету Боброва Тютчев обращается к опыту «Откровения». Его прочтение «Откровения» варьирует поэтический мотив катастрофы. Поэт не трансформирует исходный источник («Откровение»), а цитирует его дословно в то время, поэтому он более «достоверен», чем Бобров, которого увлекают собственные фантазии на тему Всемирного потопа, не только в плане почти полной «безмолвности» картины, но и с точки зрения последовательности эпизодов катастрофы. Тютчев на фоне Боброва создает новую версию отсылки – восстановленную, – которая демонстрирует поэтическое отношение к библейскому тексту: у Боброва он фоновый для темы потопа; у Тютчева – органическое составляющее его стихотворения, основа его катастрофизма. Тема мировой катастрофы у Тютчева окончательно закрепляет за собой трагическую огласовку через мотив развалин, который прочно входит в тютчевский «катастрофический» текст.

«Когда пройдёт последний час природы» – гл. 10 Откровения: «...времени уже не будет»;

«Состав частей разрушится земных» – гл. 6: «...и всякая гора и остров двинулись с мест своих»; гл. 16: «...и сделалось великое землетрясение... Такое землетрясение! Так великое! И город великий распался на три части... И всякий остров убежал, и гор не стало...»;

«Всё зримое опять покроют воды» – возможно, это отсылка к Ветхозаветному Потопу; возможно, к водам гнева Божия («Вылейте семь чаш гнева Божия на землю», гл. 16); или это «чистая река воды жизни, светлая, как кристалл, исходящая от престола Бога и Агнца» (гл. 22)

«И божий лик изобразится в них!» – 22 глава (последняя) Откровения: «И узрят лице Его...».

В стихотворении «Цицерон» (1830), «Святая ночь на небосклон вошла...» (между 1848 и мартом 1850) внятно оформлена позиция лирического субъекта-маргинала, испытывающего

внутреннюю разделенность между профанным и сакральным. XIX век объяснением мира с позиций движения материи ставит вопрос о судьбе человека. У Тютчева он *сирота бездомный, странник*, мятущийся из страны в страну («Байрон» (между 1828 и 1830) – тютчевский перевод из поэмы И.-Х. Цедлица «Венки мертвым»), так как вселенная, природа равнодушна к судьбе человека. Интеллектуально-эмоциональное переживание внутренней и внешней катастрофы формулирует онтологическое одиночество лирического субъекта. На этой основе Тютчев вырабатывает идею феноменологического человека – единичного, неповторимого, протестующего против несправедливости мира. Знаковой для поэта становится фигура Байрона – бунтующего человека, *хулителя мироздания*, бросившего вызов небесам своими песнями. Он носитель стихийности, внутреннего хаоса, постоянной борьбы. Песнь героя-титана сродни божьему гневу, поражающему *внимающих безумьем*:

*... песнь его грозней гремящей тучи,  
 Как божий гнев, то мрачный, то огнистый,  
 Неслась по тверди мгlistой, –  
 Вдруг над зеленой нивой или садом  
 Невыцветшим заклепы расторгала  
 И мрак, и лед, и пламень извергала,  
 Огнем палила, бороздила градом...*  
 [Тютчев, 1980, с. 269-270].

Однако лирический субъект Тютчева не только безумен, но и *счастлив*, например, созерцая «ночь Рима» («Цицерон»): государство пало, но эта катастрофа мыслится началом формирования нового мира.

Через сравнение города со звездой («Цицерон») Тютчев активизирует мотив катастрофы космического масштаба – с небосклона вечности скатилась еще одна звезда, что ассоциируется с падающими звездами из «Откровения» Иоанна Богослова. Тема Рима, окруженная мотивами катастрофизма, предстает как тема победы хаоса, его прорыва в жизнь людей, возникновение ещё одних руин и выглядит как варьирование, цитирование и самоцитирование руинного мотива («Рим, ночью», начало 1850). Хаос у Тютчева так и не обретает конкретного «лица».

Поэтика катастроф у Тютчева закрепляет за пространством катаклизма онтологическое время. В этом смысле названия древних городов, в том числе и Рима, – перифрастическое обозначение трагедии бытия. Возникновение «римской» темы у Тютчева – отчасти дань романтической традиции, отчасти – воплощение экзистенциальной темы времени.

Поэт добавляет принципиально новое в концепцию катастроф: переживание катаклизма возможно в связи с «ближней», земной точки зрения. Тютчев развивает однажды затронутую мысль о причастности природы к происходящим катастрофам. Источником нарушений космоса, с точки зрения Тютчева оказывается сама природа. Она источник катаклизмов созданного ею же порядка вследствие собственного безумия. Сама природа разрушает стройную картину мира, но тут же и восстанавливает ее: гроза «*смутит небесную лазурь*» («Как весел грохот летних бурь...», 1851), но выглянуло солнце, «*И в сиянье потонула / Вся смятенная земля*» («Неохотно и несмело...», 6 июня 1849). Знаки безумия природы и скрытой катастрофы – *мгла* и *ненастье*, поэтому лирическому субъекту Тютчева знакомо не только чувство счастья от соприкосновения с миром. Созданное не сознающей себя природой, вызывает в нем ужас. Человек потрясен вечерним пением жаворонка, разрушающим представление о незыблемом ходе времени («Вечер мгlistый и ненастный...», 1835). Оно уместно и потому чудесно утром, но «*в... поздний, мертвый час*» голос птицы – голос самого хаоса, «*смех ужасный*». Природа как бы насмехается над собственным безумием.

Природа, двояко воспринимаемая поэтом, – как олицетворение недоступной тайны, сокровенной мудрости и, с другой стороны, безумия, – обретает законченный образ чудовища сфинкса («Природа – сфинкс. И тем она верней...», август 1869). Тютчевская природа-сфинкс многие века задает человечеству одну и ту же губительную загадку, ответ на которую смутен и неясен. В стихотворении мифологический подтекст (миф о Сфинксе), имеющий для Тютчева факультативное значение, но несущий экзистенциальный

смысл, создаваемый отказом от «пейзажа» и использованием субститутивного образа. Так Тютчев еще раз говорит о безумии природы, предел которого – разлад человека с природой. Отсутствие точного ответа на вопрос о тайне природы вследствие взаимонепонимания поэт переживает как самую большую катастрофу бытия: «...*может статься, никакой от века / Загадки нет и не было у ней*» [Тютчев, 1980, с. 203].

Безумие природы как сосредоточенность на себе самой порождает ее безразличие к человеку. Стихотворение «От жизни той, что бушевала здесь...» (17 августа 1871) – грустное и одновременно тревожное медитативно-сентенциозное стихотворение, перекликающееся со стихотворением «Природа – сфинкс. И тем она верней...». Природа отождествляется с безжалостным временем, которое от *бушующей жизни* оставило редкие знаки – «*два-три кургана*», «*два-три дуба*» – образы «могильной» семантики (прах, память), соотносящиеся с ситуацией прошедшей жизни. Вновь активизируется тютчевский мотив символических «развалин» и связанный с ним мотив тягостного раздумья, ситуация напоминает элегическую «кладбищенскую» ламентацию. Тютчев наделяет свойствами знаков надличного не символические образы и аллегорические фигуры, но «предметы» ближней природы – *курганы*, *дубы*. Однако есть и сакральный образ, закрепленный поэтом за безумием природы, – *демоны глухонемые* («Ночное небо так угрюмо...», 18 августа 1865). Глухота и немота – знаки отчужденности. Образ появляется в стихотворении в связи с ночным предгрозовым пейзажем: *беседа* демонов между собой со сверканием *зарниц огневых* (фонетическая игра: зарниц – зениц) – предчувствие грозы. Описанное в стихотворении состояние природы невнятно – «*То не угроза и не дума, То вялый, безотрадный сон*» – это «*таинственное дело*» [Тютчев, 1980, с. 177], логика и смысл которого недоступны человеку.

Безлюдные пространства стихотворений усиливают катастрофическое ощущение лирического субъекта. В стихотворении «От жизни той, что бушевала здесь...» катастрофизм подтвержден

сентенцией *«Природа знать не знает о былом, / Ей чужды наши призрачные годы...»* [Тютчев, 1980, с. 218]. «Визионерскую» природу стихотворения закрепляет словесный ряд *«былое – призрачные годы – греза природь»*, в контексте которого жизнь человека оценивается как *подвиг бесполезный*. Бессмысленность и бесполезность человеческой жизни для Тютчева адекватны отмеченности хаосом:

*Поочередно всех своих детей,  
Свершающих свой подвиг бесполезный,  
Она равно приветствует своей  
Всепоглощающей и миротворной бездной*  
[Тютчев, 1980, с. 218].

Семантический план стихотворения порождает эмоциональный однозначный ореол: неотвратимость заданного в мире строя.

Если поэты – предшественники Тютчева в области катастрофического уповают на Бога, то Тютчев с его децентрированной моделью мира предлагает иные способы спасения. В ряде стихотворений («День вечереет, ночь близка...», 1 ноября 1851; «Два единства», сентябрь 1870; «Послание Горация Меценату, в котором приглашает его к сельскому обеду», 1819) он провозглашает антропологический принцип преодоления катастроф любого характера – и житейских, и бытийных, и социальных. Можно предположить, что исходным в этой группе стихотворений является юношеский перевод из Горация, в котором поэт сформулировал позицию по отношению к человеку, времени, миру, Богу.

Целый пантеон богов противостоит человеку в картине мировой бури – потопа. Человек не волен распоряжаться своей жизнью, ею управляет Фортуна – таково первоначальное утверждение поэта. Однако катастрофам бурного мира Тютчев противопоставляет *дружбу и любовь*, воспроизводя элегический ход мыслей (*«Но дружба и любовь, среди житейских волн, / Безбедно приведут в пристанище мой челн»*) [Тютчев, 1980, с. 232]. Лирическому субъекту *не страшен мрак ночной* («День вечереет, ночь близка...», 1 ноября 1851), если рядом *воздушный житель – небесный* (Ангел-хранитель) или *земной* (возлюбленная). Очаровывающая душу человека *любовь* видится

выходом из кризисной ситуации *скудеющего дня*: «*Крылом своим меня одень, / Волненья сердца утишишь*» [Тютчев, 1980, с. 131].

В политическом стихотворении «Два единства» (сентябрь, 1870) через риторику оды раскрываются ужасы войны. Тютчев патетически призывает людей объединиться – их спасение он видит в *дружестве и братстве*. Именно они образуют мир, противопоставленный хаосу, – «*славянский мир*», спаянный не *железом и кровью*, но *любовью* [Тютчев, 1980, с. 212].

Формирование катастрофического комплекса в творчестве Тютчева не ограничивается и не исчерпывается только проекциями на стихотворения С. Боброва. Важным для тютчевского текста оказался отрывок «Из “Фауста”» И.- В. Гете (конец 1820-х – начало 1830-х). Два мировых пейзажа привлекают внимание.

Первый пейзаж – онтологический – содержит кульминационный тютчевский образ бурной вселенной, представленный как видение сотворения мира. В первой строфе поэт произносит имя Бога, который создал этот мир и своей волей придал ему величие («*Ему дивятся серафимы...*» [Тютчев, 1980, с. 212]). Поэт утверждает телеологическую точку зрения на мир. Этот микросюжет напоминает немецкие гимны, обращенные к Богу и святым, ломоносовские духовные оды, отдельные строки из «Книги Иова». И серафимы, и человек поражены мощью и непостижимостью воплощенного замысла Творца: «*Светило дня в строю планет / <...> / Гремя, свершает свой полет! / <...> / Но кто досель его постиг? / Как в первый день, непостижимы / Дела, всевышний, рук твоих!*», [Тютчев, 1980, с. 241-242]. Лирический субъект преклоняется перед величием задуманного Богом со смешанным чувством – он испытывает боязнь перед мощью бушующих стихий, но и прославляет Господа и его творение:

*И беспрерывно бури воют,  
И землю с края в край метут,  
И зыбь гнетут, и воздух роют,  
И цепь таинственную вьют.  
Вспылал предтеча-истребитель,  
Сорвавшись с тучи грянул гром,*

---

*Но мы во свете, вседержитель,  
Твой хвалим день и мир поем*  
[Тютчев, 1980, с. 242].

Второй пейзаж (4 строфа), являющийся рецепцией гетевского текста, открывается собственно тютчевским императивом «Смотри!». Поэт представляет созданный в бурях Творцом мир, существующий по воле *«светлого бога»* – солнца – коррелята Бога. Этот мир прекрасен и гармоничен в смене времени суток (*день пережит, все осыпало вечернее сиянье*). Пейзаж, перекликающийся с «Вечером» Жуковского, дан как ближний мир, в противоположность космической картине первой строфы. Поэтическая онтология здесь эталонна: она представляет авторский каталог элементов мира и мотивов, связанных с образами природы (так, например, океан, жаворонок, орел). Гармония мира достигла предела, который формирует маргинальность позиции лирического субъекта, а далее – и его сознания: день – ночь; *златые реки – серебристый ключ*; зарево высей – покой долин; горы – леса; океан – безграничный свет. Пейзаж порождает у лирического субъекта сложную гамму чувств: это одновременно и восхищение красотой природы (*«...душа в потоках света тонет. / Передо мною день, за мною ночь. / В ногах равнина вод, и небо над главою»* [Тютчев, 1980, с. 245]), и чувство личной катастрофы, проявляемое в ламентациях, в итоге выливающееся в резиньяцию. Человек предстает венцом творения и властелином природного мира. Однако это всего лишь *«прелестный сон!.. и суетный!..»*. Упоминание птиц (жаворонок, орел, журавль) на коротком промежутке текста усиливает сетование на бескрылость человека, намек на его отъединение от природы, переживаемое драматично (*«К крылам души, парящим над землею, / Не скоро нам телесные найти»*, 245; *«О, где крыло, чтоб взвиться вслед за ним (солнцем), / Прильнуть к его лучам, следить его течение?»* [Тютчев, 1980, с. 244]). Одическая торжественность, закрепленная в риторике отрывка, синтаксисе («О!») во второй его половине (*«И вдруг крыла таинственная мощь...»*) сменяется элегическим модусом с характерными ночными жалобами и томлением души.

Совершенно очевидно литературное пристрастие поэта к ломоносовскому мирообразу, в котором Тютчев почувствовал, с одной стороны, беспрекословное восхищение человека грандиозной архитектурой Божественного *миро – здания*, с другой – мятущееся сознание ученого, поверяющего алгеброй гармонию мира. Обнаруженная Ломоносовым *бездна* в стихотворениях Боброва предстала в зримых картинах. Уже не грандиозность мира, а изображение рушащегося строения, агрессивное проникновение хаоса в космический строй – то, что Тютчева привлекло в стихотворениях Боброва.

«Катастрофические» стихотворения Тютчева аккумулируют предшествующие подтексты, и на этом основании в тютчевской поэзии разрастается заложенный в поэзии XVIII века темой времени катастрофизм сознания, формирующий катастрофический поэтический комплекс, основанный на мотиве завершенности мира. В свете концепции катастроф Тютчев пересматривает свой взгляд на человека: он не только наблюдатель природной трагедии, но его функция как элемента системы мира – одухотворение природы.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

**Тютчев, Ф.И.** Сочинения: В 2 т. Т. 1. / Ф.И. Тютчев. – М.: Правда, 1980. – 383 с.

**Аверинцев, С.С.** Специфика рая в сирийской литературе / С.С. Аверинцев // Проблемы исторической поэтики литератур Востока – М.: 1988. – С. 144-151.

**Биншток, Л.М.** Лирическая система Ф.И. Тютчева / Л.М. Биншток // Поэтика русского реализма второй половины XIX века. – Ижевск, 1978. – С. 82-96.

**Вацуро, В.Э.** Поэзия 1830-х гг. / В.Э. Вацуро // История русской литературы: В 4 т. Т. 2: От сентиментализма к романтизму и реализму. – Л.: Наука, 1981. – С. 362-379.

**Вайман, С.** Тютчевское / С. Вайман // Филологические науки. – 1978. – № 6. – С.19-27.

**Домашенко, А.В.** О роли экфразы в поэзии Ф.И.Тютчева: К постановке проблемы / А.В. Домашенко // Целостность литературного произведения и проблемы его анализа. – Донецк, 1983. – С. 77-85.

**Касаткина, В.Н.** Поэтическое мировоззрение Ф.И.Тютчева / В.Н. Касаткина. – Саратов, изд-во Саратов. ун-та, 1969. – 255 с.

**Зунделович, Я.О.** Этюды о лирике Тютчева / Я.О. Зунделович. – Самарканд, 1971. – 167 с.

**Иванова, Н.Д.** Содержание и принципы филологического изучения пейзажа / Н.Д. Иванова // Филологические науки. – 1994. – № 5 – 6. – С.76-83.

**Лотман, Ю.М.** Поэтический мир Тютчева / Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т.3. – Таллинн. 1993.– С. 145-171.

**Новинская, Л.П., Руднев, П.А.** Художественное пространство в лирике Ф.И.Тютчева: диахронический анализ; ст. 2. / Л.П. Новинская, П.А. Руднев // Художественное пространство и время: Межвуз. сборник научных трудов. – Даугавпилс, 1987. – С. 65-78.

**Пумпянский, Л.В.** Поэзия Ф.И. Тютчева (Вступительная статья) / Л.В. Пумпянский // Урания. Тютчевский альманах. 1803-1928. – Л.: Прибой, 1928. – 314 с.

**Райнов, Т.И.** Духовный путь Тютчева / Т.И. Райнов. – Пг.: Колос, 1923. – 85 с.

**Соболева А.** Семантика руин. Русский пейзажный парк и его западноевропейские прототипы / А. Соболева // Вопросы искусствознания. – 1996. IX (2 / 96). – С. 52-91.

**Фрай, Н.** Анатомия критики / Н. Фрай // Зарубежная эстетика и теория литературы. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. – С. 232-263.

**Шайтанов, И.О.** Ф.И. Тютчев: поэтическое открытие природы / И.О. Шайтанов. – М.: Изд-во МГУ, 1998. – 128 с.