

ГЕОРГИЙ ГАЧЕВ

**Национальные
образы
мира**

**ОБЩИЕ ВОПРОСЫ
РУССКИЙ
БОЛГАРСКИЙ
КИРГИЗСКИЙ
ГРУЗИНСКИЙ
АРМЯНСКИЙ**

**МОСКВА
СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
1988**

ББК 83 3Р7

Г 24



Г $\frac{460300000-093}{083(02)-88}$ 433-87

ISBN 5-265-00506-4

© Издательство
«Советский писатель», 1988

О ГЕОРГИИ ГАЧЕВЕ И ЕГО КНИГЕ

Книга Г. Д. Гачева, с которой предстоит познакомиться читателю, не имеет аналогов в истории нашей литературоведческой и культурологической мысли. Эта работа оригинальна по жанру и методу, резко своеобразна по стилю. В течение многих лет автор занимался постижением и описанием национальных типов культуры и предлагает нам первые эскизы своего фантастически смелого художественно-научного проекта.

Нет смысла в коротком предисловии подробно обращаться к содержанию этой сложной книги. Здесь разворачиваются увлекательные картины жизни культур России и Болгарии, Киргизии и Грузии, Армении и многих других народов. Моя цель иная: рассказать об авторе, познакомить читателей с основными идеями, которые он исповедует, и с методом, которым он стремится добывать истину.

Георгий Дмитриевич Гачев (род. в 1929 году) — сын известного деятеля болгарской и советской культуры, политэмигранта Дмитрия Ивановича Гачева (1902—1945), эстетика, литератора и музыковеда. В СССР хорошо известны работы Д. И. Гачева на стыке философии, музыки и литературы: «Вагнер и Фейербах», «Декарт и эстетика», «Стендаль о музыке» и др. Его перу принадлежит книга «Эстетические взгляды Дидро» (2-е изд. — 1961). Георгий Гачев унаследовал от отца широкие интересы и синтетический подход к явлениям мировой культуры.

В 1964 году вышла первая книга Г. Д. Гачева «Ускоренное развитие литературы» (изд-во «Наука»), где автор раскрыл закономерности художественного процесса, действующие в «молодых» культурах Восточной Европы XIX в. и Азии, Африки и Латинской Америки XX века. Основная идея работы такова: индивидуальное духовное развитие народа (онтогенез) даже в условиях революционного исторического скачка все равно воспроизводит в сжатом виде необходимые стадии мировой культуры (филогенез). Впоследствии эта идея будет подробно конкретизирована Гачевым в его книгах о творчестве Чингиза Айтматова («Любовь, человек, эпоха». М., «Совет-

ский писатель», 1965; «Чингиз Айтматов и мировая литература». Фрунзе, «Кыргызстан», 1982).

Г. Гачев является также автором теоретических трудов: «Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа» (М., «Искусство», 1972); «Образ в русской художественной культуре» (М., «Искусство», 1981); «Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр» (М., «Просвещение», 1968). Он доктор филологических наук и в настоящее время работает старшим научным сотрудником Института славяноведения и балканистики АН СССР.

О трудах Г. Д. Гачева сочувственно отзывались академики Д. С. Лихачев, Б. М. Кедров, член-корреспондент АН СССР Е. Л. Фейнберг. За книгу «Ускоренное развитие культуры», вышедшую на болгарском языке, он удостоен премии Болгарской академии наук (1980).

Но главная работа, которой долгие годы увлечен Гачев, это исследование национальных образов (моделей) мира. Образов, постигаемых как духовное единство в богатстве национальных вариантов. Для того чтобы попытаться хотя бы вчерне решить эту задачу, понадобился новый маргинальный язык исследования, на стыке научного и художественного мышления.

Автор исповедует образное мышление мыслями, он работает со словом на уровне художественного мышления как такового. Метод необычен, однако если внимательно всмотреться, вникнуть в эти тексты, станет ясно, что в основе здесь лежит марксистский принцип целостного подхода к человеку и искусству, шире — культуре. Во времена утилитарной специализации в науке Гачев возрождает традицию философски свежего восприятия национальных культур как неслучайного, а органичного явления, обусловленного глубокими материальными и духовными причинами, среди которых автор выделяет три: природа (Космос), в которую погружен народ, склад его души (Психея) и логика его ума (Логос). При этом социально-классовое не отбрасывается. Напротив, оно пронизывает культуру, но постигается исследователем-писателем в формах, стремящихся к адекватной образности, достойной предмета, а не в рационалистической, академической манере. Гачев стремится писать на том же уровне идей и слова, который ищет и любит в литературе и искусстве, пользуясь сходным инструментарием, дополняя и развивая художественные образы своим образным миропониманием.

Право на такой текст Гачеву приходится отстаивать постоянно: «Если ты изображаешь людей — характеры и случаи между ними — ты повествователь, прозаик. Если ты выражаешь чувства (без образов людей и вне контекста случаев из жизни), ты лирик, поэт. Этим двоим дано право на текст. Ну, а если я воображаю не людей и не чувства, а идеи, проблемы, теории, эпохи культуры, художественные стили, национальные космосы — они мои персонажи,

и они в моем духе вступают в образные коллизии, меж ними сюжеты и перипетии разыгрываются — почему же невозможна такая художественная работа, требующая права на пиитические вольности и на слог неказенный, несказанный, — не принято, что раз с таким материалом, то обязательно должна быть научной и в «сциентистском» стиле? Ведь общепризнано в эстетике, что в сё может быть предметом художественного воспроизведения. Чем же мысль виноватее человека или эмоции?»

Как авторы художественных произведений в образной форме ставят и решают важнейшие вопросы бытия человека, так и критик, эстетик, философ вовсе не обязан постоянно держаться рассудочно-аналитического стиля, всё живое переводя в понятие. И он имеет полное право на синтез мысли и образа, словно бы напоминая читателю о тех синкретических временах восхода литературной мысли, когда и критики, и эстетики в сегодняшнем понимании не было, а были разные, еще строго не расчлененные по жанрово-видовым рядам, ипостаси единого Слова о мире.

Однако при чтении Гачева все же возникает мысль о границах образного своеволия в научных текстах, о стилистических берегах даже самого свободного жанра и метода. Истина здесь, как и всюду, конкретна, и если некоторые тексты автора неотразимо убеждают меня в своем праве на долгую жизнь, то другие вызывают неприятие или, по крайней мере, сомнение в своей плодотворности из-за вычурности (которая не лжет) слова-образа, вдохновенно пущенного в ход без тормозов строгого художественного контроля, обязательного для любого рода творческой деятельности. Так, читая о сходном и различном в грузинском и армянском национальном художественном сознании и восхитившись несколькими остроумными пассажами и уподоблениями, в целом остаешься неудовлетворенным самодовлеющими зигзагами авторской мысли, больше полюбившей и узнавшей на сей раз себя, нежели предмет своих штудий. Но, может быть, это проблема моего восприятия, а не гачевского текста.

В основе гачевского метода лежит не формальная и даже не диалектическая логика, а художественно-философская интуиция, то, что им самим определяется как м ы с л е о б р а з. Автор идет уникальным путем, и если не всегда достигает желаемого философски-художественного синтеза, то, по крайней мере, открывает по дороге новые перспективы и для современной культурологии и для сравнительно-исторической поэтики. Энциклопедическая широта охвата явлений культуры многих народов, остроумная и гибкая система культурных параллелей, схождений и отталкиваний на самых разных уровнях, анализ глубоких демократических корней каждого национального образа мира делают книгу Гачева заметным событием нашей гуманитарной жизни.

Гачев патетичен, как мало кто из современных литературо-

ведов. Его жизнерадостный философствующий ум не боится барочной пышности сравнений, парадоксальной образности, своеобразного юмора, настоящего на филологической игре, доверии к семантической и звуковой глубине слова. Он пишет не отдельными красками, а как бы культурными слоями, щедро смешивая в словесной палитре аukaющеся прошлое и откликающеся будущее. Отсюда метафоричность текста, его безусловный лиризм, не всегда привычный для общепринятых у нас стилевых норм в критике, а уж тем более в науке. Не всем по душе такая демонстративная свобода, такое дразнящее нарушение «правил хорошего тона». Но одного объективно отрицать невозможно: в мечтательной гачевской патетике, в ее полетах и ассоциациях заключена обаятельная сила чистого и пронизательного сознания, зовущего мир к полноте и совершенству, рассматривающего искусство как высшую форму духовной деятельности.

Многие работы Георгия Гачева еще ждут публикации. Надо открыть им дорогу к читателю. Такие литераторы и ученые, как Гачев, есть тоже наше национальное достояние, и не меньше, чем творцы эстетических ценностей как таковых. Будем же помнить об этом и беречь художественно-философскую, непрагматическую мысль своим вниманием и уважением.

Евгений Сидоров



ПРЕДИСЛОВИЕ 20 ЛЕТ СПУСТЯ

9.3.84. Это — книга-путь. К описанию национальных образов мира я приступил в 1964 году — и вот продолжаю доселе. Начинал сравнительно молодым, в 35, а сейчас я уже и пожилой. Это — труд моей жизни: многотомная уже написана серия. И только сейчас фактически приступаю к изданию, ибо лишь крохи доселе просочились в печать.

Трудности в этой теме стояли и стоят невероятные: и познавательного, и эмоционального, и практически-политического свойства, — то есть: постичь, не обидеть (уважить) и опубликовать. Во-первых, постичь особенности каждого народа трудно, а постигнув, суметь выразить. Во-вторых, деликатнейшая это материя и сюжет. К познанию себя каждый народ относится так же, как и человек: с одной стороны, страшно интересно узнать про себя, какой же я на самом деле, или просто как на сторонний взгляд представляюсь, выгляжу; а с другой — тут же и обида, и амбиция, и отталкивание: я всю жизнь себя понять тщусь и не могу, а ты — ишь, какой шустрый! разобрался! «Пришел-увидел-победил»! Понял меня! Определил — ограничил! Как бы не так!..

И это — действительно неустранимый диалектический сюжет в исследовании национальных особенностей.

Тут — три, по крайней мере, лекарства.

Во-первых, конечно, исходная позиция равенства: не в том смысле, что все похожи и одинаковы, но что равноценны именно своей непохожестью и друг для друга, и как инструменты мирового оркестра Культуры — каждый незаменим в своей роли и качестве.

Во-вторых, как можно более тщательное проникновение во все стороны быта и культуры народа, детальное изучение.

В-третьих, как можно более широкий охват разных народов. Ширина тут равна глубине. Ибо сколько бы я ни изучал национальные особенности одной, русской, например, культуры, — пока я не привел их в сопоставление с национальными особенностями культуры другого народа: французского, киргизского или болгарского и проч., — ни одно мое утверждение не имеет достоверности, а шатко-валко. Так что сравнительно-сопоставительный метод тут обязателен. Причем каждый новый изученный национальный тип культуры становится прожектором-объяснителем всех предыдущих: вносит поправки к предыдущим тезисам, бросает на них новый свет и добавляет им в доказательности. Каждый одновременно — и объект, и инструмент анализа. Но также и ранее описанные образы мира со своих сторон его, новенького, облучают, наваливаются мять-тузить-объяснять. Веселая работа! «Куча мала!» Так что когда к 5 уже описанным национальным образам мира добавляется еще 2, тут не сложение понятия происходит в понимании и тех и этих, а умножение, иль даже возведение в степень: не $5 + 2$, но 5×2 , и даже 5^2 , — т. е. не 7 и не 10, а 25 «битов информации» (как выражаются в теории последней), иль «на порядок выше» становится общее понимание.

Да и эмоционально веселее: так, участнику юношеской игры в мнения перестает быть обидно и даже весело становится, когда, прослушав мнение о себе, тут же о разных прочих столь же откровенные слышит, — и успокаивается самочувствие в нем.

Вот почему и не торопился я публиковать по кусочкам свой труд, понимая, что чем больше я наработаю описаний разных образов мира, тем более убедителен будет каждый, и проходимее в печать. Да и теперь жаль, что формат настоящей книги позволяет лишь малую часть исследования вместить.

Далее. За эти 20 лет постепенно выработывалась методика исследования, менялся и стиль, «и сам, покорный общему закону, переменился я», — так что не будет здесь однородности и внешнего единства и жесткости в терминологии — да и не нужно их добиваться. Ведь всякий входящий в этот гигантский Космос национальных особенностей — оглушен, ослеплен пестротой, и лишь по частям начинает разбираться, что к чему. И те фазы в своем понимании и методе, которые проходил я,

их не миновать и другим: их поступательность — объективна.

Также менялись задачи, проблемы и объекты внутри этой темы. Если начинал я это исследование будучи литературоведом, в Институте мировой литературы, и описывал национальные образы мира на гуманитарном материале, то далее закономерно было задаться вопросом: а в естествознании как? не сказываются ли они и там? И я принялся изучать естественные науки и их проблемы с этой точки зрения и перешел уже на территорию Института истории естествознания и техники. Французский образ мира и стиль мышления я пытался понять в монографии «Связь физики Декарта с гуманитарной культурой Франции», английский — в монографии «Механика Ньютона и Английский Космос». Мною исследованы национальные варианты Пространства и Времени, написаны «Дневник удивлений математике» и «Гуманитарный комментарий к физике и химии», описаны разнонациональные гидростатики и ботаники, проделаны опыты художественного исследования естествознания, продемонстрирована национальная образность в мышлении естествоиспытателей, — и залежи этих трудов когда-то, вслед за этой первой книгой, должны, разумеется, войти в обиход культуры.

И стиль: сначала он был более сухо-научным, нейтральным, а затем более метафорически-образен и личен становился, ибо стал я все шире и смелее работать с «мыслеобразами» и применять «дедукцию воображения»: когда не только мысль из мысли, но и образ из образа выводится...

Всеми этими индивидуальными особенностями моего исследования национальных особенностей объясняется и построение настоящей книги, и надобность датировки отдельных разделов.

Книгу надо читать не только как научный труд, но и как повествование, где главный герой — испытующая мысль, и драму ее борений с трудно постигаемым материалом созерцать — и сострадать... Соответственно, введу фигуру Ведущего — меня нынешнего, кто будет вести читателя-зрителя от сцены к сцене, представляя и комментируя по надобности.

О, это на удачную идею я напал! Фигура Ведущего, поводыря Вергилия по многонациональной «божественной комедии» Бытия, поможет образовать единство, склеить разнородные и разновременные части иссле-

дования. В то же время Ведущий имеет право вступать в диалог, оспаривать, критиковать, пояснять и т. д., что создаст новый динамизм, драматизм и живость. Ведущий может к тогдашнему слову добавлять антитезис — и в то же время не отменять мысль-слово того времени нынешним утверждением, которое ведь тоже частично и не самостоит, а производно от того, что я думал об этом же предмете 20 лет назад.

Итак, начинаем! Занавес!

— Но еще минуточку! — спохватываюсь ввести одно уразумение. — Кто ж мы друг другу: тот, тогда писать начавший, и я нынешний? По возрасту — сын он мне вполне: мне 55, тому — 35. Ну, а по хронологии, по положению на шкале времени, тот — предшествует мне нынешнему, так что я — сын его. Вот воистину: «неслиянно и нераздельно» — отец в сыне и сын в отце.

Ну, а теперь, взявшись за руки, войдем в храмину труда сего нашего общего, совокупного.



О НАЦИОНАЛЬНОЙ ОБРАЗНОСТИ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

(45 натурфилософских романсов на стихи Тютчева)

15.3.84. В е д у щ и й. Приступаю к этому дорогому мне, многотрудному и многострадальному тексту. Трепет, естественно, охватывает, ибо замахиваюсь здесь на самое священное — и неприкосновенное: «Я» наше познать, «дом, в котором я живу», Космо-Психо-Логос России. Всё тут так чутко и чувствительно: всякий ощуп, вывод и перекос... А как не перекосить? По частям ведь можешь постигать — обходить это Необъятное. А всякая часть есть в принципе ложь: ложь Целого. Исправить может лишь всесторонность, всечастьность! А как же малому смертному их все охватить, обейти?

И тем не менее — манит магнит этой задачи, и очертя голову: «Ах, была не была! Кривая — вывезет!» — бросаешься в эту тему.

Так и я осмелился.

Правда, очень уж благоприятные сложились в моей жизни обстоятельства тогда, в лето и осень 1966 года, — и дух был жизнерадостен и смел и рвался к многотруднейшему делу: теперь — или никогда! И повезло мне тогда глубинно встретиться, вступить в беседу — с Тютчевым, его взяв в поводыри-Вергилии по русскому Космо-Психо-Логосу.

Совершалось это на дивном природном и жизненно-душевно-м фоне. Мы, ново-второ-брачные, приехали на лето на Смоленщину, на родину тестя, что недалеко от Брянщины, где Овстуг Фёдора Ивановича, — и там, в деревеньке Верховая Рославльского района, поселили нас с женою одних в пустующем летом здании начальной сельской школы в яблоневом саду. И там я каждое утро святое погружался в моление «богу» одного стихотворения: проникался им, беседовал с ним, толковал его, стремясь проникнуть через Тютчева в возможный русский Олимп и Пантеон.

Как раз перед этим я штудировал «Философию природы» Гегеля, учась вычитывать мысли не из мыслей (понятий, идей, рассуждений), а из прямо тел, существ, явлений Природы, постигая их как «тело-идеи», их язык и излучаемые смыслы. И этот натурфилософский метод я применил к пониманию Тютчева. Тогда, на Смоленщине, я набросал эскизы анализов, а по возвращении в Москву поселился в

деревне Фоминское близ Десны и там, живя сентябрь — ноябрь, доделывал, дожимал, доводил уразумения — до текста.

В итоге и получилось это сочинение.

Тут главное... — тут нет главного. Тут много главного. И поиск основного набора, фонда символов русской космогонии; и выработка особого способа анализа поэтического текста; и создание своего произведения — литературно-философского «романса» на стихотворение поэта; и сорассуждения с Тютчевым на разные философско-жизненные темы; и «физика поэзии», и «поэзия физики» — поэтическое естествознание; и метод «дедукции воображения», и много еще всякого...

Но — напрасно я упреждаю. Читай же, читатель. И будь снисходителен к опыту этому.

Да, надо еще в предварении сказать, что это — второй мой заход впрямую к постижению русской сути. Первый был сделан в мае — июне 1960 года, когда я писал главу «Русский образ» для «Теории литературы», что разрослось в целую книгу: «Опыт философии русской литературы», которая вышла (урезанная) в 1981 г. в издательстве «Искусство» под названием: «Образ в русской художественной культуре». Там был развит историко-логический подход к фазам становления художественного образа в русской литературе, — так что здесь я мог сосредоточиться на другой стороне дела: национально-космической, и другим методом работать, который я понимаю, как «дедукцию воображением» (или «имагинативную дедукцию» — назовем так для учености тем, кто любит).

СРЕДИСЛОВИЕ ВЕДУЩЕГО

4.4.84. В е д у щ и й. — Нет, не дает мне покоя глава-часть о Тютчеве. И уже приготовив почти совсем рукопись, возвращаюсь еще кое-что объяснить тут, приготовить читателя. Ведущий — Сведуший ведь должен быть, а я-то уж знаю многие и разные реакции на предстоящий чтению текст.

Итак, готовься к труду, читатель. Анализы будут — как раскопки: добыть надо в поддоне каждого стихотворения, в его «культурном слое», те смыслы, символы и архетипы, которые не очевидны на поверхности. Или даже так: совсем очевидны — для наивно-детского, игрового зрения, — но не зрят того замутненные очи, игра ума труднее всего дается вышколенному специалисту, и чтоб увидеть лежащее на поверхности, надо в подспуд и глубину зарываться, там выправить зрение ума, сфокусировать — и взвидеть ближайшее.

Лопата же наша в этих раскопках — образ, или точнее: м ы с л е - о б р а з, художественным мышлением производится эта работа, и в итоге возникает — текст, имеющий собственное и интеллектуальное и

художественное значение. Это тоже трудно понять: зачем это? Не понял же один маститый литературовед, подойдя с мерками рассудочной науки. По счастью, есть просвещенные и широко мыслящие умы, и вот письмо-отзыв Ю. М. Лотмана на «Космос Достоевского», что я прислал ему для опубликования в их «Семиотиках». Он отказал, но мотивы отказа очень хорошо объясняют особенность моего метода, так что, с разрешения автора письма, приведу оттуда выдержку. Хотя это к работе о Достоевском, которая написана позже, но метод этот выработывался как раз в предстоящей читателю моей работе над Тютчевым.

«Вашу статью я прочитал (бегло) сразу... а, получив Ваше последнее письмо, — еще раз внимательно. Скажу Вам откровенно, что решить ее судьбу «в двоичных единицах» («идет — не идет») мне очень трудно. С одной стороны, статья мне, безусловно, нравится. Более того, на мой взгляд, это одна из самых удачных Ваших работ, насколько мне они известны (я стараюсь за ними следить). Она, бесспорно, очень значительное явление. Но вот чего? Нашей культуры — вне всяких сомнений. А вот науки? Мое «с другой стороны» пояснит мысль: ваша работа глубока по мыслям, но мысли эти мне представляются скорее художественными, чем научными. И вообще статья — факт художественной прозы в большей мере, чем научной. Это не умаление ее. Кто не согласится с тем, что цветаевский Пушкин значительнее многих и многих научных аналитик —

Томов премногих тяжелей...

Но оттого, что он лучше, чем сочинения пушкинистов, глубже и ближе к Пушкину, он еще не становится фактом науки (он только показывает, что искусство обладает возможностями, неизвестными науке, и что подлинная гениальность в науке бесконечно реже, чем в искусстве). Я не случайно вспомнил Цветаеву: некоторое глубинное влияние ее типа мысли и жанра сочинения мне чувствуется и в Вашем «Космосе». Когда-то грань между наукой и искусством проводили по теме: «про химию» — значит наука, «про любовь» — следовательно, искусство. Теперь (как и в разнице между прозой и стихами) мы говорим не о теме, а о типе мысли. Ваши мышление — художественно. Это обнаруживается и в той роли, которую у Вас играет стиль, выражение мысли, и в том, как Вы относитесь к научным идеям: Вы ими вдохновляетесь, а не убеждаетесь, и читателя хотите вдохновить в большей мере, чем убедить. Нельзя же считать доказательством в научной сфере предложение прочесть «город» наоборот. А в искусстве это доказательство потому, что там доказательство все, что автор таковым считает. И это занимает структурное место доказательства.

Не хочу спорить с Вами по сути Ваших мнений — они, как мне

кажется, дают основание для спора. Но ведь бесспорно только мертвое. На Петра, Достоевского, Петербург и Россию я смотрю иначе, чем Вы. Но это *абсолютно* Ваше дело, и сюда вмешиваться я не считаю себя вправе. Сомнительно мне другое: как будет выглядеть Ваша *художественная* проза на фоне наших, явно иного жанра, с уклоном в научный рационализм, скорее даже в сальеризм, чем в художественность, изданий. Боюсь, такое соседство будет обоюдно невыгодно. А читатель, прочтя, после наших громогласных деклараций научности и точности, на тех же страницах Ваш «Космос», воскликнет:

Так вот куда октавы вас вели!

Я очень хорошо представляю Вашу работу в «Новом мире» или «Прометее», но не могу ее себе представить ни в каких «Трудах», «Ученых записках» или «Пролегоменах». Появись она в сугубо академических сборниках, она уже этим введет читателя в заблуждение и вызовет справедливые нарекания. Я убежден, что никакие «Академические известия» не должны печатать произведения типа «Пушкинской речи» Достоевского, сколь бы гениальна она ни была, как орган в церкви не должен разыгрывать гениальные балетные или оперные пассажи.

Таково мое личное мнение относительно уместности публикации Вашей статьи в «Трудах по знаковым системам» (еще раз повторяю, что речь идет не об оценке идей — кажущихся мне спорными — или блеска, интересности и талантливости статьи — кажущихся мне бесспорными, а о совместимости жанров)...

Мне будет очень грустно, если мое откровенное письмо оставит у Вас осадок досады, поскольку Вашу статью я читал со смешанным чувством несогласия и восхищения, а к Вам лично я отношусь с неизменной симпатией и искренним уважением.

Ваш Ю. Лотман.

Тарту 25.II.73».

— Такой отказ, дорогой Юрий Михайлович, — хочется тут же откликнуться, — дороже всяких одобрений, и теперь и читателю моему он проложит путь к пониманию. И, слава богу, не в «Ученых записках» идет этот мой текст, и не в науке, а в литературе, где такое — требуется: художественное мышление; также нет и чужеродных соседей рядом, а я у себя в книге, и «гомогенно» всё, если научно же выразиться, хотя предыдущие тексты-главы более рассудочны, чем предстоящие, где дано более воли воображению, ибо понял я и уверовал в объясняющую силу художественного мышления.

Что оно — художественно, это Лотман объяснил. Но вот что оно — мышление, это мне еще придется пояснить. Есть мысль — как

четкая форма, рациональное понятие, рассудочное определение, «мысль-атом», «мысль-частица» (если использовать современный взгляд на строение вещества); а есть «мысль-волна», «поле», более расплывчатое нечто, где рациональное сопряжено с эстетическим и эмоциональным. Это я называю — «мыслеобраз». Работа мыслеобразами есть особый род духовной деятельности, где соединяются рассудок и воображение, упражняется и рационалистическая наша способность, и художественная, и оседает она в текст, имеющий как научно-интеллектуальное, так и художественное значение. Предстоящий чтению текст — это интеллектуальная художественная проза — жанр, который дает писателю-мыслителю право и на «пиитические вольности», и на стиль несказанный, неказенный... И всякая мысль здесь — не однозначный тезис, а многозначный образ, что смысл свой имеет лишь в контексте, и может быть и игровой (с юмором) и даже ошибочной: как в романе один из персонажей может говорить «ошибочные» вещи — его поправят другие в споре, — так и тут: в анализах других стихотворений выправляются односторонние утверждения иных мест. Но они должны быть высказаны, чтоб контрмысль пошла, а не вычеркнуты — для гладкости и непротиворечивости: тогда на нуле общих мест пребывать будем, серо и уныло.

Так что надо не читать-торопиться, а со-воображать трудиться и представлять: предстоящий текст учит *культуре воображения*, которую так мало ценят ныне, в отличие от культуры рассуждения (которая — как военная «наука побеждать!»). Мысль-же-воображение движется не по прямой линии, в струнку-колонну мысль за мыслью, в затылок доводу вывод, а волочит целый фронт, шеренгу, цепь (все-)сторонних ассоциаций, упражняя своего рода *боковое зрение*, и они здесь не по-сторонние, а самонужнейшие и прямо относящиеся к «делу», ибо наше дело тут — есть дело всесвязи. Не отвлеченное, а *п р и в л е ч е н н о е*, сволоченное *м ы ш л е н и е*. И требуется постоянное усилие: удерживать Целое в уме, к нему всё соотносить, его толщу — не тощю! — сразу чувствовать и проникать.

Главный метод развертыванья мысли тут можно обозначить как *д е д у к ц и я в о о б р а ж е н и я* — из воображения и воображением. Если логическая дедукция есть метод развертыванья мысли и добыча новых понятий исходя из анализа данного понятия, — то дедукция воображением есть пристальное *вглядыванье*, *вслушиванье* в данный (или найденный) мыслеобраз — и *взвиденье*: какими смыслами и производными связями он *чреват*, — и добыча таковых *на-гора* — этой руды — *породы* = порождений мышления с воображением; этой супружеской пары чада и суть «мыслеобразы».

И — надеюсь — последнее из предварений: тут будет развита художественная философия природы, *п о э т и ч е с к о е е с т е с т в о - з н а н и е*. Зачем же, если есть физика и биология, география и бота-

ника? — Да затем, что науки душу живу ее, природы, теряют, не улавливают, превратив в объект ума и сырье потребностей человека. А в наше время, когда проблемы «экологии» и «защиты окружающей среды» от корысти и глупости человека и производства так остро встали, — столь важно усматривать в Природе не объект и пассив и сырье для нашего производства в угоду нашим же потребностям, — но самосмысл и самоцель и способность самообъясняться. И в этом плане язык четырех стихий, чья морфология: «земля», «вода», «воз-дух», «огонь», с Эросом в роли синтаксиса, — на котором далее будет разворачиваться наше постижение, — и выступает как сказ Природы человеку о себе самой и как бы на своем языке — в отличие от языка искусственных, чуждых ей терминов современной, якобы «точной» науки. В итоге же такого пропуска Природы в силовом поле, меж плюсом-минусом, в диалоге тютчевского стихотворения и моего объясняющего текста, и добывается новое понимание, и возникает новое произведение, которое я и обозначаю условно, как «литератур-философский», или «натурфилософский» романс.

Разрослось это Слово Ведущего — в целое и важное самообъяснение о методе (наподобие Декартова «Рассуждения о методе»), которое хоть новым, дополнительным Предисловием пускай. Но там оно, пожалуй, рановато будет, напугает, да и текст мой лишь теперь до него дорастает, а тут уж — в самый раз.

Так что ж, дадим его тут и так и объявим: «Средисловие Ведущего». И в самом деле: как есть «Пре-и-после-слова» — отчего ж не появиться и «средисловию», раз возникла в таковом надобность?

Задача — реконструировать возможную русскую космогонию, русский Олимп и Пантеон, набор основных «божеств»-образов-символов, архетипов в нем. Дело в том, что у других народов есть целостные космогонические поэмы, эпopeи, по которым можно представить, что данный народ считает в бытии первостепенно-важным, что — второстепенно... т. е. иерархию ценностей и ориентиров, с которой во глубине души сверяется здесь человек в своем поведении и мышлении, строя жизнь. У эллинов такие поэмы: «Теогония» Гесиода, натурфилософские поэмы Эмпедокла и Парменида; у итальянцев — «Божественная комедия» Данте; у скандинавов — «Эдда»; у индусов — «Гимны Ригведы» и т. п. В русской словесности таких сводов и соборных словесных храмов, прямо трактующих о возникновении, составе и складе мира, нет ни в фольклоре, ни в

литературе. Но совокупными трудами поэтов такая национальная космогония собирается и отстраивается: выявлены сущностные силы и стихии национального Космоса, что дорого русскому уму и сердцу.

Во всей поэзии, однако, потонешь... И вот я взял том стихотворений Тютчева, наиболее натурфилософа из русских поэтов, на такой эксперимент: если рассмотреть это как цикл и космогоническую поэму типа Гесиодовой «Теогонии», — какой в итоге прорисуются пантеон, набор руководящих мифологем? И принялся вникать в стихотворение за стихотворением, читая каждое как своего рода «гомеровский гимн» тому или иному «божеству»: Проблеску, Бессоннице, Весенней грозе, Последнему катаклизму и т. д. И стала прорисовываться особая, русская картина мироздания. Для верности я каждый образ, помимо его использования Тютчевым, проверял его вариантами у других русских поэтов.

А еще более отдаленная цель предпринимаемого исследования — докопаться до национальной логики. Подозревается, что у каждого народа есть особый склад мышления, система своих категорий или особое соотношение понятий, присущих и другим народам. Есть что-то, что побуждает вести рассуждение особым образом, среди каких-то своих проблем, их решая, и движая мысль в направлении к каким-то целям...

Однако уже по невнятному способу моего представления этой проблемы можно заключить о ее трудной уловимости и летучести. Связано это, очевидно, с тем, что национальная логика есть одна и из наиболее имматериальных граней той целостности духовной жизни народа, которую в классической философии обозначили понятием «дух». Но этот «дух» разлит во всем. Где пункт его наибольшего сгущения? Есть ли особый предмет, исследуя который можно бы было подступить к нему ближайшим образом?

Мифолого-религиозное сознание имело такой предмет — божество. Хотя мировых религий немного, однако у каждого народа они наслаивались на какой-то особый комплекс жизненных и духовных ценностей. В итоге срастания и формировался национальный образ Бога. Однако мало народов, у которых этот образ получил четкое выражение. Большинство — таких, которые его заимствовали. В этом акте принятия веры само заимствование, т. е. не доморощенность, а данность, под-

твержденность и другими народами: значит, не только мы одни так полагаем, но и другие! — служило удостоверением и показателем священности и истинности этого образа.

Так что, как правило, народы улавливали веры и закрепляли у себя странствующих богов. Конечно, улавливали по схожести с не проявленным своим образом божества — своей сути. Но все равно принятый образ — по сходству, смежности ли — но встал *вместо*. Так народ и начинает жить с богом-аллегорией, с богом-метафорой своего — с косвенным, представителем, заместителем, оттеснителем своего образа, своей сути.

Ибо заемный явился многоглаголивым, пришел со своим Словом, системой идей, догматов — и свой тут же показался нищим, стал даже обобраным: ибо то, что и было словесным, высказанным, сразу стало выглядеть жалким перед разработанной системой веры. Свой уходит — в «невыразимое» (Жуковский), во «всемирное молчание» (Тютчев), в универсальное слово «того...» Акакия Акакиевича — этого бессловесного русского домового, униженного громогласным «значительным лицом». Ему уж нет слова, ибо слово похожее, это верно, но все же *не то* действует в жизни, мысли, языке.

Но национальная суть живет (ибо жив народ) и выражается, только уже не прямым, не чистым, а смешанным образом — и особенно так в сфере серьезного слова: чем ближе и вплотную подступают мыслители и писатели этого народа к главным проблемам бытия, к прямому их выражению, тем более натянутыми становятся мысль и слова, точно вступают в казенный дом, где их засасывает чужой ритуал и они бешено отбиваются, противясь чужеродной системе мысли и слова. Отсюда — бросающаяся в глаза *п о л е м и ч н о с т ь* русской мысли и литературы, ее ориентированность (и в отталкивании) на западноевропейскую цивилизацию, которая представлялась из России готовой и завершённой.

Реконструировать исконную целостность национального мировоззрения по реликтам и рудиментам в фольклоре нельзя, ибо фольклор — оттесненная словесность. (К тому же неизвестно еще: целостность мировоззрения исконна или вырабатывается — есть почва или итог исторического развития народа?) Когда с принятием хрис-

тианства утвердилось заемное мировоззрение и оттеснило несформировавшееся свое, национальная суть стала выражаться в том и в другом вместе и в их противоборстве, при том, что каждый из них порознь стал иметь меньший объем и качество содержания, чем раньше, при их независимости. И христианство, оторванное от своего родного космоса — Ближнего Востока, утратило какую-то важную свою материю, локальность (обретая, может, более изыскиваемую народами универсальность). Пересаженное, оно тоже сиротливо, с оборванными корнями — как-то привьется?.. Оно чуждо народу, мало понимается — и не конкретно (хотя бы оттого, что передается на не родном ему: латинском или церковнославянском — языке). И местное мировоззрение — свой пантеон ставится в униженное положение, хотя он был способен при непринужденном развитии выражать и духовные универсалии, а теперь он — в сказочке, в загадке, заговоре — на задворках словесности таится — и тоже не распрямлен, а сплюснен.

Исследуя русское мирозерцание, мы имеем случай сознания ориентированного, сбиваемого с постепенности своего вырастания и потому призванного на постоянный поиск себя (а не иметь свою суть как готовую данность). Причем эти вторжения непрерывно возобновлялись мощными импульсами на протяжении русской истории: призвание варягов на власть; принятие христианства; татаро-монгольское иго; прививка Петром I западноевропейских форм быта, государственности, культуры; французский язык в XIX в. и т. д. Так что история русской мысли и слова — это жизнь Ваньки-встаньки: стоит, получит удар, пригнется, а то и падет — и опять встанет.

Такое положение русской мысли и слова — её ориентированность на другое — сразу позволяет сделать несколько предположений о возможных здесь руководящих идеях и ценностях. Они не могут быть идеями: законченное целое, совершенство, форма (греческая мысль), «я», «самость», «в себе и для себя», «опосредствование» (германская мысль) и другие... Очевидно, открытость, всевосприимчивость, распахнутость, незавершенность, поисковость, отсутствие начал и концов, зато способность начинать сразу, *in medias res*, танцевать не от печки; невозможность силлогизма, зато развитие иных, незамкнутых форм мысли; отсутствие четких оппозиций: добро-зло, правый-левый (возможных при определен-

ном, завершеном космосе народа)¹; устремленность рассуждения не в изыскание причин и происхождение вещей, а в их призвание; допущение самостоятельного бытия разного, и отсюда толстовское «не соединять — сопрягать надо» («сопрягать» — это и приноравливать-ся); большее упование на неизведанные возможности жизни, случай в ней («везение» и «авось»), чем вера в жесткую необходимость и предусмотрительность, — вот несколько пока гипотетических соображений, которые я позволяю себе здесь высказать, чтобы подробнее предстали проблемы работы.

Однако в проделанном рассуждении произошла подмена понятий, с которыми мы работаем: национальная логика — национальный образ божества — мировоззрение — философские категории. И мы уклонились от целостности национального духа и его образа. Более того: в последнем рассуждении вроде вообще отвергается применимость категории *целостности* к русскому складу мышления, поскольку настаивается на принципе незавершенности бытия.

Конечно, нет здесь той законченной целостности, которую обозначают как «цикл»: не все Слово сказано — это вулкан явно действующий (в отличие от древнегреческой цивилизации или древнеегипетской, которые стоят уже недвижные и дозволяют свое обозрение в целом и по частям — и видно их соотношение с целым). Здесь можно проделать лишь ориентировку в пути. Но как человек идущий все свое носит с собой, так и народ в каждый момент собран вместе со своим наследственным скарбом. Погибни человек в пути — и мы завершим его и будем говорить о его деле. Оборвись история народа в силу какого-то мирового катаклизма, и мы будем говорить: то, что мог, он уже совершил. Так что в применении к народу-путнику можно говорить о целостности *sub specie mortis subitae* (в ракурсе внезапной смерти) — в смысле: что мы имеем на сегодняшний день?

Конечно, человек-путник может быть понят как целое лишь вместе со своим *путем*, на который он вышел, готовился и который ему предстояло пройти: вся его ор-

¹ Исследование В. В. Иванова и В. Н. Топорова «Славянские языковые моделирующие семиотические системы» (М., 1965), приняв систему оппозиций как инструмент анализа и остов реконструкции, — выявило скорее то, что обще в славянском мировоззрении с индоевропейским, и не видно там его особенности.

ганизация, структура — на этот путь настроена, и связи частей там, в организме, не только между собой налажены — то был бы еще «непутевый»¹ состав, — но координированы с возможным путем-дорогой. Вот почему не может эта изыскиваемая целостность пониматься как индивидуум (замкнутый организм, центростремительность бытия) и через идею индивидуальности, ибо это есть стянутость, представление бесконечного как совершенного. Надо всегда учитывать, что это *как бы* совершенное: лишь по ограниченности нашего кругозора, срока и сил завершаемое.

Во всяком случае из вариантов идеи целостности нам более подойдет не индивидуальность (букв. — «неделимость»), а **с о б о р н о с т ь**. Недаром и основатель Московского княжества — Иван Калита и первые цари — назывались «собиратели земли русской». Недаром Русь, Россия, Москва — имена собирательные: и к земле, и к народу применимы (как и русские обозначения других стран и народов: жмудь, мордва, «поеду в Татарву»), в отличие от *England, Angleterre* — которые только землю, страну обозначают².

* * *

Познавать национальное В с ё народа через образ божества тем удобно, что в божестве в узел стянуты основные представления народа — и не только об идеальном, лучшем, но и страшном; божество не только духовно, но и стихийно, связано с материями мира, есть квинтэссенция бытия, т. е. пятая сущность, однако связанная с другими четырьмя: землей, водой, воздухом и огнем. Идея «бога» поэтому богаче содержанием, чем понятие «дух»: последний изолирован от телесности мира, не укоренен в национальном космосе: природе, пространстве, времени

¹ В этот русский способ представления человека как «путного» и «непутевого» — от идеи *пути*.

² «Как ныне сбирается вещий Олег»... — тип русской мысли и фразы. *Сбирается* — движение в даль, это главное в России, в «путь-дорогу», есть куда собираться — выход. Время же не играет роли: не к спеху, можно отложить дело, нет острого чувства момента, которое в слове «теперь» (или никогда!). «Теперь» — миг, моментальность, точка (ср. гегелевский анализ «здесь» и «теперь» в «Феноменологии духа»). «Ныне» — длительное настоящее. И звучность в нем медленная, протяжная, в отличие от колющего «теперь» (а по-немецки и совсем пронзительно и режуще — *jetzt*).

т. д. «Дух» — абстрактен и бесцветен, всеобщ и универсален, одинаков, поскольку в нем должны быть выветрены все особенные локальные приметы. «Дух» не может быть поэтому национальным: национальное есть утяжеление, отелеснивание, «засорение» духа, ибо дает ему плоть и краску. «Дух» — это вода дистиллированная, перегнанная, очищенная от солей и микробов — и одинакова на всех землях и под всеми солнцами: это H_2O , формула воды, абстракт. А божество — это вода ключевая, родниковая, речная, ледяная, теплая, морская, это Волга, Гиппокрена, Нил, Нереида — у него особый нрав.

Если использовать древнее представление мира как одного бесконечного существа, а также деление всякого существа на душу и тело, то «дух» есть только часть состава бытия, неменяемая к другой, телесной, тогда как «бог» аналогичен человеку: есть и дух мира, и сам мир. Мифы о воплощении божества в мир, о творении мира являют перетекание от духовности к телесности и наоборот: божество ведает, в нем отзывается боль листа, а в духе — нет; так же как в человеке: у его бессмертной души хата с краю, она ничего не знает об ощущениях, желаниях, страданиях — это каждый знает частично и по себе: когда он сосредоточен в мысли, созерцании, забыта зубная боль, не доходит шум улицы.

Недаром и в мифе о Страшном суде нет роли у Святого Духа: он не будет судить, ибо он не знает, что судить, не различает в поступках и составе существ: он невинен как голубь. Судить будут Отец и Сын, которые причастны к телесности мира и человека: первый — через творение, второй — через воплощение.

Акт суждения и есть перебрасывание моста между пустотным разумом, миром идей, универсалиями, — и материей, вещами. В нем происходит таинство соединения души с телом.

Но вот уже я заговорил незаметно категориями западноевропейской и, в частности, германской мысли: ибо, чтобы единство души и тела, духа и материи стало проблемой, а его осуществление — таинством, нужно, чтоб предварительно было произведено в представлении это рассечение мира и каждого существа надвое. А это ведь необязательно так: Китай, отчасти Индия, многие народы Африки не имеют этого рассечения и этих проблем, а имеют другие.

От чего же это зависит — различие национальных

представлений? От того ли, что у всех один путь, но одни народы, например европейские, прошли по нему дальше, а другие еще не дошли до этих ступеней абстракции? Такая точка зрения была в науке (особенно в XIX веке и начале XX в.) и дала много результатов, показав, что и римский род имеет аналог у североамериканских индейцев, а греческая мифология или канонические библейские мифы могут быть истолкованы на основании бытующих ныне аналогичных сюжетов у туземцев Новой Гвинеи и т. д. Значит, и греки знали эти стадии, только забыли их и ушли дальше. Отсюда обратно: туземцам Новой Гвинеи предстоит тот же путь цивилизации и философии, что пройден в Западной Европе. Гвинея — прошлое Европы, Европа — будущее Гвинеи (с национальными особенностями — теми или иными вариантами).

Такая концепция удобна, так как, располагая все бывшее и могущее быть на одной линии, обещает относительно легкое познание всего — на основе, естественно, принятой за образец наиболее развившейся западноевропейской цивилизации. Под нее, ее способ мышления все подверстывается, и из ее категорий и исходят при описании неведомого мира — который тут же превращается, в основном, в ведомый, давно уже известный, но любопытный как краска и вариант.

Таким образом, происходит незаметная для мысли нивелировка, которая не дает нам увидеть нового, а подсовывает вместо него то, что мы уже знаем, подтверждая тупую самоудовлетворенность нашего всезнайства еще новым примером.

Причина — то, что на себя кума не оборачивается: считает, с упоением трудясь, туземных кумушек, а не хочет посмотреть на себя как на туземное: т. е. английское, русское, итальянское увидет так же, как мировоззрение жителей Новых Гебридов или племени банту. То есть: чтобы нам открылись новые возможности познания, нужно увидеть локальность, ограниченность того мыслительного аппарата, логики, систем представлений, идей, ценностей, с которыми мы работаем. Чтобы раздвинуть пределы нашего познания, надо их увидеть — пределы, до которых мы, не подозревая того, доходим, а мним, что взираем в бесконечность.

Проблема эта давно почувствована: что на английском языке, например, нельзя точно представить мировоззрение индейцев Хопи (ср. гипотеза Сепира-Уорфа),

и лингвисты в столкновении языков высекают искры обоюдопознания. XX век выработал математическую логику — как дистиллированный, нейтральный инструмент, «метаязык», при помощи его стремясь представить, минуя национально и мыслительно ограниченный словесный язык, всё.

Но этот инструмент имеет свои ограниченности. Он возникает на основе числовых представлений западноевропейской мысли (другие народы знают иные системы числа и в них мыслят о мире).

После того как Кант произвел критику чистого разума, описал его устройство, разумом стали оперировать (в пределах его способности) как чистым. Самокритика, проделанная Кантом, представлялась достаточной. Но **ч и с т л и Ч и с т ы й р а з у м?** То его устройство, что описано Кантом, есть ли всеобщее, единое, «инвариант» разума для всего человечества? Не есть ли он домашний западноевропейский или, еще уже: *германский* образ чистого разума?

Допустим последнее предположение верным. Что мы теряем, что выигрываем? Теряем в уверенности в тылах и не можем уже так простодушно и дерзко наступать в познании окружающего мира. Однако выигрываем в *самопознании*, что мы есть и что наш разум, которым мы действуем...

И поскольку несамокритический чистый разум стал вертеться на холостом ходу в познании других народов и их мировоззрений, повторяя одну песенку на разные лишь лады, — нет ли у нас надежды услышать иную песенку, если подвергнуть критике «нечистые разумы» народов?

То есть, выдвигается предположение: тот разум, логика, которыми оперировала наука, предполагая их едиными для всего человечества, таковым не является, это заблуждение. Второе: однако надо предположить, что Абсолют есть, и есть одна Истина всему. Это надо предположить, чтобы не впасть в расслабляющий дух скептицизм и плюрализм: лишь домогаясь единого, дух человеческий развертывает максимум того, на что способен, иначе киснет и дрябнет в остроумных наблюдениях и соображениях. Этого единого каждый народ домогается со своим талантом. Этот талант есть национальный разум. Это не единый для всех чистый разум, у него особое устройство.

Если попытаться отдать себе отчет в нем, то станет

видно, почему с помощью этого устройства из бытия извлекаются именно эти, а не другие истины, обнаруживаются именно эти проблемы, задаются такие-то цели, идеалы и смыслы жизни человеку. Отдав себе отчет в этой реальной разности там, где мнилась одинаковость, прочистив оружие познания, можно надеяться и окружающий мир не освоить — т. е. уподобить себе таким, какие мы есть, — но воистину познавать в нем иное, неведомое, совершенствуя одновременно и свой человеческий состав.

(Однако схема, в которой велось последнее рассуждение: человечество, всеобщее или национальное «я» как субъект, а окружающий мир как предмет, — тоже есть априорное, заданное деление европейской логики и, как показывают, например, работы Б. Уорфа о языке индейцев хопи, Watts «The Spirit of Zen», — народы, не членящие мир на субъект-объект, познают в нем принципиально иное, «что и не снилось вашей философии».)

* * *

Итак, каково же устройство русского разума — того, в котором мы мыслим? Откуда он в нас вошел? Из языка лишь? Из слова, из научения и книг? Или недаром говорится, что мы *всосали* что-то с молоком матери? Как «познание» есть самое абстрактно-духовное и самое телесно-эротическое действо, так и молоко матери не только плоть нам передает, но и состав и строй космоса, который ее, мать, вскормил и всех кругом: молоко, эта белая, онебесненная вода, кровь земли, как ген и семя, носит и передает не только телесную, но и духовную монаду: то, что называл Платон «идеями-воспоминаниями» о предшествующем бытии, а Лейбниц — «врожденными идеями».

— Но, помилуйте, как можно! Такой вульгарный материализм и биологизм какой-то! Ведь устройство ума есть нечто столь отдаленное, столь сублимально-сублимированное и опосредованное столькими промежуточными ступенями!.. О молоке допустимо судить в биологии. Об уме — в философии. «Всосать» что-то «с молоком матери» допускаем разговорному языку. А соединять и то и другое: и молоко, и ум, и молоко матери — допускаем лишь фантазии, в несерьезном, необязательном мышлении — в поэзии.

Ага! Вот мы и добрались.

Выяснить «нечистоту» разума мы будем через поэзию. Оба они — брат и сестра во Эросе, который всё соединяет: не только в деле природного порождения существ, но и в труде (замысел и орудия труда и силу — с материей вещей), и в искусстве (образ с материалом); и в познании (мысли — с предметом): Эрос, по Платону, одушевляет умы в философской беседе.

И национальное Всё вообще-то создается и определяется национальным Эросом, который соединил именно это небо с этой землей и водой — и именно так, а не иначе: через горные реки, а не море; сотворил и расселил здесь именно этих краснокожих или белолицых людей, сопряг в любви этих жен и мужей, научил их любить именно эту, а не иную пищу; через особый ритм времен года создал в людях ритм быта, чувство времени; пространство расположил им по далям, ширям — или вертикалям: высям и глубинам; развязал язык: соединил небо с небом и строй звуков в храме рта привел в резонанс со строем национального мироздания и музыкой сфер. И когда уже пошла *отвлеченная* мысль удаляться в свою дистиллированную и отрешенную самостоятельность, — *откуда* она стала *отвлекаться*, *от чего*, и не носит ли в самом удалении, в своей самой спиритуалистической организации — сродства со строем национального космоса, от которого она начала отвлекаться и воспарять?

Значит, если мы хотим уличить чистый разум в национальной «нечистоте», надо заняться *привлечением* отвлеченного мышления — уловить его в связях с телесностью национального бытия.

Один путь — через язык. В этимологии и метафоричности слов он отражает материю национального космоса; в структуре — национальный Эрос: способ связывания, соединения вещей, людей, идей... Но то, что отвлеченное мышление народа предопределено строем и материей его языка, — в самом языке не видно: это станет проявляться при анализе актов отвлеченного мышления и при их сопоставлении с языком. Но где они?

Отвлеченное мышление в чистом виде — в философии, в науке. Но Науки нет, сейчас — науки: химия, лингвистика, литературоведение. Национальный остов, строй и направление мысли в них погребены под международной терминологией, и лишь сук какой связывает их с древом национальной мысли: его найти еще надо, и как за деревьями не увидишь леса, так и за сучьями и ветвями можешь не узреть дерева. Однако тем больше заслу-

га, если удастся в остове даже таких специальных и насквозь, кажется, космополитических умствований обнаружить национальный Эрос.

Философия. У народов, которые создали системы философии, свои логики, можно исследовать образность у философов (как рудименты национальной телесности), надо сопоставить натурфилософию с логикой. Однако нельзя здесь оставаться только в философском ряду. Надо непрерывно его унижать, сбивать спесь и уличать в самых сублимированных построениях те же ходы, что и в бытовых речениях, а связь этих-то уж с телесностью очевидна.

Можно, напротив, начать снизу: с быта, обихода, утвари, обычаев, того, что есть предмет этнографии, — выводить оттуда, какие ходы должен бы был при таком строе бытия делать отвлеченный рассудок народа, и проверять дальше по народной мудрости, фольклору, загадкам вплоть до отвлеченных философских сочинений (если они у народа есть).

Как видим, везде здесь надо все время пробегать мыслью путь от корня до макушки, с макушки до корня древа национального космоса и мысли. Поэтому и на этаже фольклора, как он ни кажется многообъемлющим, нельзя остановиться. Народная мудрость должна быть выверена национальной культурой — что уцелело и развилось после бомбардировки цивилизацией, в ходе контактов и влияния других культур. Если найдем единое в фольклоре и Тютчеве, это уже имеет достоверность — значит, присуще национальному мышлению. (Хотя, конечно, ни одно утверждение здесь и по незавершенности процесса, и по невидности всех связей не может превышать достоверности гипотезы.)

Исследование национальных верований, религии, тоже не должно останавливаться только на собственно религиозных представлениях: божествах, мифах. Поскольку это — сфера *идеала*, религиозные образы могут быть лишь частичным его осуществлением, и он должен проявляться и в других, нерелигиозных формах. А для такого народа, как русский, у которого официальная религия: православное христианство — заемна, а свой естественный пантеон не успел достаточно развиться, потребность в идеале оказалась не утолена в этих формах, и затем мы видим в XIX в. ненасытимые искания общей идеи, верований, цели, смысла. Если в античном мировоззрении боги были даны и затем шла лишь работа их

переосмысления, и не было богоискательства и богостроительства, то в России явно ощущался — и в XIX веке — недостаток своей мифологии (ср. «Философические письма» Чаадаева — об отсутствии преданий), и уже в форме литературы шло творение не только художественных образов, но имеющих более бытийственное и нормативное значение (ср. известная мысль, что после романов Тургенева и созданных им женских образов тургеневские девушки явились в России во плоти). Отсюда и страстность литературных споров — как полемики религиозных сект. И то, что образы русской литературы: Онегин, Татьяна, Медный всадник, Демон, лишние люди, Мертвые души, Бедные люди, униженные и оскорбленные, Ревизор, Шинель, Обломов, Рудин, Базаров, Помпадуры — явились созданием своего рода русского пантеона, обнаруживает хотя бы говорящесть и многозначительность имен — как эпитетов богов (Феб = «Лучезарный», эпитет Аполлона).

Онегин — это всеобщий русский мужской «Он» (и таким его видит Татьяна: «Ты чуть вошел, я вмиг узнала, Вся обомлела, запылала И в мыслях молвила: вот он»). «Он» обязательно рвалось на персонификацию — и во вступлении к «Медному всаднику» это видно). Само соединение *Евгений Онегин*, столь магически сродное русскому слуху, — реализует основную русскую звучность. Но об этом дальше. Пока лишь укажем на созвучие этому в «не белы снеги»: «*Не*» и «*Снег*» как одни из основных божеств-стихий русского пантеона, имеют в имени этом свое прямое и перевернутое звучание: *Онегин*; и то же «нег» в обращении — *Евгений*. (В этом имени еще много можно узреть: например «й» — истаевание гласного звука в бесконечность, а значит: незавершенность, незамкнутость — в отличие от аналогичных имен в других европейских языках: Eugene, Ожен, Юджин и т. д., которые закрыты, определены.) И Лермонтов, выводя своего героя от имени пушкинского предка, очевидно, не слухом своим ловил генеалогию, а скорее отвлеченным рассуждением: Онега — Печора. Скорее слухом своим он назвал *Демона*.

И последующие герои русской литературы небезобидны в мифотворческом плане. Достаточно указать на созвучие имени *Ставрогин* божеству древнеславянского Пантеона Сварогу (упоминается и в «Слове о полку Игореве»). А «Карамазовы» тоже имеют для русского слуха осмысленное звучание: «Кара», по древнему соседству с

татарами и тюркскими народами, знается как «черный», и все слово вполне читается как «Черномазые», т. е. вариант Черта, «Бесов» — опять демонических сил.

Наконец Русь, Родина, патриотическая идея в России наиболее насыщала жажду идеала.

Но то, что мы здесь, начав со сферы религии и верований, не могли удержаться на этой территории, а перешли на другие, есть довольно объективное свидетельство, что русский дух не нашел себе даже более или менее адекватного воплощения в боге, божествах, так что, как ни удобно было бы вести исследование нашей проблемы, взяв за предмет сразу этот обычно узел национальных космических представлений и идеалов, — здесь этот предмет совсем недостаточен. Более того, может дезориентировать своим именем: будто мы «бога» дознаёмся, тогда как это — условный знак, под которым — национальное «Всё».

(Однако, к сожалению, все остальные обозначения: «всё», «космос», «бытие», «сущность», «истина», «идея», «идеал» — менее емки по содержанию, более кастово-научны и менее просты, чем мифологема «бог», которая, содержа в своем объеме все эти и многие другие идеи, еще и имеет образ существа живого — антропоморфный или иной — так, что является воистину плодом длительного синтеза идей или, скорее, их синкреза.)

И все же для нашей цели более всего годится поэзия. Она столь же промежуточна между духом и природой, как и язык, но она — деятельный язык. Она непосредственно переливает природу в слово. Она слушает: ей космос подсказывает, природа внушает — и вдруг родится слово, настроенное в лад, и хоть духовно, но носит строй бытия.

Если бы природа возговорила человеческим голосом, она бы, наверное, поэзией говорила. Рифма — установление связей между вещами по истине-естине¹, а не по нашему смыслу. Здесь ближе всего можно строй мысли поверить строем природы и искать их соответствия друг другу — те, которые уже не видны в огражденной обители надменного рассудка, которые он отвергает за собой, как грязные, вериги, мешающие ему возвестись. Так парвеню не любит упоминаний о своем низком проис-

¹ Русское «истина» — от корня: «есть», как на это обратили внимание в русской философии (П. Флоренский), — в отличие от лат. *veritas*, в основе которой тот же индоевропейский корень, что и в нашей «вере».

хождении и не хочет знать мать с отцом, компрометирующих его светскость. Но все успехи разума как раз связаны с тем, что и он дитя Эроса и, борясь с отцом, все равно его кровью питался — иначе бы бесплодны и пусты были его творения.

Поэзия — мысль природы. Но уже мысль. Потому она столь же сродни разуму — она производит первое и грандиозное отвлечение от тела мира, по сравнению с которым уже последующие отвлечения разума кажутся уточнениями.

В то же время на правах шелеста листьев, гула ветров, громогласия стихий она вливается в природу как прибавление от человека и его духа к ее бытию — и что-то там тоже производит, заклинает.

1. 9. 85. В е д у щ и й. Исследуется нами далее столько же русское, сколь и мировое: «русский образ м и р а» — значит, в его орбите обо всех явлениях бытия возможны размышления (тем более: на материале ф и л о с о ф с к о й лирики Тютчева), и для автора это представляло не менее увлекательный сюжет, чем описание особенностей русского космоса.

Также отдаю я себе отчет в условности мифологемы «русский космос». Это — некая идеализация, а не географическое понятие. Велика Россия и разнообразнейшие включает ландшафты, и Сибирь — русская земля...

Каждое из рассматриваемых далее стихотворений может подвергаться анализу с разных точек зрения: в конкретно-исторической связи русского литературного процесса XIX века, как некое идеологическое высказывание и отражение общественного сознания; как момент в биографии поэта, лично-психологическое явление и т. п. Нисколько не умаляя значимости этих подходов, напротив, опираясь на них, мы сосредоточиваемся на другом аспекте творчества Тютчева, который уже достаточно очерчен выше.

Приступая к эксперименту, прежде всего стараются убрать помехи, сбивающее влияние иных сил и полей. Так и я, чей ум и душа будут прибором в предстоящем опыте, должен освободиться от предвзятых схем и априорных представлений о том, что есть «русский дух» и чем он «пахнет», но превратить себя в вакуум и *tabula rasa* и кандидовски внимать... (Эх! а сколько уже под

шумок, обозначая задачу, набросал предвзятых понятий! О, рок речения! *Silentium!*)

Итак, у нас нет слов. Нет идей. Только ожидание. Превратимся в слух и вонмем те слова, которые среди всемирного молчанья говорит сам поэт. Потому что, идя со своими идеями и словами, мы заглушим и не услышим собственный голос русского мира.

Скуп поэт: стихов мало, а названий и того меньше. Тем они дороже, те немногие заглавные слова, которые разжали крепко стиснутые уста. Вот эта колдовская абракадабра — бессвязные пифийские речения: Проблеск, К. Н., Весенняя гроза, Могила Наполеона, *Cache-cache*, Летний вечер, Видение, Бессонница, Утро в горах, Снежные горы, К. Н. Н., Последний катаклизм (Пробуждение), Вечер, Полдень, Лебедь, Конь морской, Успокоение, Двум сестрам, Безумие, Странник, Цицерон, Осенний вечер, Листья, Альпы, *Mal'aria*, Весенние воды, Весеннее успокоение, *Problème*, Сон на море, Арфа скальда, *Silentium!*, Фонтан, 29-е января 1837, 1-е декабря 1837, Итальянская *villa*, Весна, День и ночь, Колумб, Море и утес, Русской женщине, Наполеон, Поэзия, Рим ночью, Венеция, На Неве, Два голоса, Первый лист, Наш век, Волна и дума, Предопределение, Близнецы, Памяти В. А. Жуковского, Неман, Последняя любовь, Лето 1854, 1856, Н. Ф. Щербине, Успокоение, На возвратном пути, Декабрьское утро, Е. Н. Анненковой, На юбилей Князя Петра Андреевича Вяземского, При посылке Нового завета, Н. И. Кролю, Другу моему Я. П. Полонскому, Накануне годовщины 4 августа 1864 г., Пожары, Мотив Гейне, Ю. Ф. Абазе, К. Б.¹

Вот пантеон. «Немного слов доходит до меня» — как осколки античных статуй, фрагменты сочинений древних философов. И все же по рудиментам реконструируют...

Здесь заметна группа иноземных божеств и слов — как для Греции те боги и идеи (пифагорейские, платоновские), что пришли из более древнесловесного Египта. Русский космос имеет соседство и на него ориентирован: это западноевропейская цивилизация. Могила Наполеона, Цицерон, Альпы, Арфа скальда, Итальянская *villa*,

¹ Эта работа делалась с помощью издания: Тютчев Ф. И. Лирика в 2-х томах. М., «Наука», 1965. Издание подготовил К. В. Пигарев. Рассматриваются стихи в основном I тома и используется тамшнее их расположение.

Колумб, Наполеон, Рим ночью, Венеция, Мотив Гейне. Это то, что до нас родилось, есть данность, а не самопроизвольно возникает в нашем космосе, и на что мы испытываем потребность прореагировать.

Некоторые идеи еще не русско-словесны (зачеркиваю «еще»: ибо неизвестно, от того ли, что им не пора, или от того, что вообще они не присущи).

Иностранные идеи-слова гуляют у Тютчева по русскому пространству в своем собственном, а не натурализованном виде; иные заземляются: «проблемы», «малярия», — но лишь по виду слова, ибо мысль и вещь все равно не совсем свои. С другой стороны, такое название иностранным словом есть способ застенчивого слова: явление (например, заповедь всемирного молчания) остается в сфере табу: и описано, и в то же время не обеспокоено, ибо не названо собственным именем, а словом условным: через *Silentium!* можно, а послушайте, как бы звучало «Молчание!»? — не в духе ли «Молчать! (Не рассуждать!)»? Не убивало ли бы высказывание этого слова саму идею невысказываемости? Поэтому ее понадобилось зашифровать. И, собственно, когда в XIX веке поверхность русской жизни и мысли отчасти обслуживал французский язык, — это некоторым образом и устраивало суть русской жизни: сохраняло ее целомудрие, незаболтанность, она пребывала священной и неприкосновенной.

Какие же обозначались с о б с т в е н н ы е божества, идеи и слова? Какой космос стал здесь вырисовываться из хаоса?

Во-первых, силы природы. Много связанных с о с в е т о м: Проблеск, Летний вечер, Видение, Утро в горах, Вечер, Полдень, Осенний вечер, День и ночь, Рим ночью, Декабрьское утро, Пожары. Больше всего утр и вечеров, меньше ночей, еще меньше дней. Значит, не чистый свет, не абсолютная тьма, но их грани, когда что-то н а п о р о г е (исчезновения, ухода — или прихода). Это выражено и идеей: проблеск — не свет, но *просвет*. Недаром так отягощен свет: *осенний* вечер, *декабрьское* утро, утро в *горах* — большие препоны.

Со светом связан с о н, идея видения: Бессонница, (Пробуждение), Сон на море. Здесь тоже нет чистого сна, самодовления ночи: она *соотнесена* (как и выше свет: *День и ночь, Рим ночью*). Она *белая* ночь — бессонница есть открытые глаза во тьме, т. е. видение, внутреннее зрение, опрозрачивание тьмы, тоже проблеск: не

дан ей покой, ночи, не отпущена она на волю. Либо берется грань сна — пробуждение, как встряхиванье наваленной глыбы; либо массив мира располагается внизу, а над ним порхает — сон на море, — но и здесь сон не свободен, а отяжелен, вырывается.

Природа мало выступает как пространство и тела в нем, но более чрез время — времена года. Из них более всего весны (тоже порог, «утро года», что природа встречает «сквозь сон» — Пушкин). Да и свет брался не как озаряющий пространства, но в связи со временем: смена дня и ночи, утро и вечер — и дрожание боящегося засыпать (= умирать — ср. стих. «Близнецы» — Сон и Смерть), т. е. ощущающего остро свою скоротечность человека.

Итак, времена года: Весенняя гроза, Летний вечер, Осенний вечер, Весенние воды, Весеннее успокоение, Весна, Лето 1854, Декабрьское утро. Взяты в связи со светом. Причем два эти элемента смягчают качество друг друга, а не усиливают однородную сущность: не случайно нет здесь «летнего утра», «декабрьского вечера», — т. е. своими являются опять же *границы*, *качественности* качеств: претит жесткая определенность, манит размытость вещей и явлений. Лишь «Осенний вечер» — вроде однородность качества, и то потому, что это размытость *par excellence*

Здесь уже всплыли и *стихии*: вода — во-первых («воды», «гроза»). Из четырех основных стихий: земля, вода, воздух, огонь — потитулована более всего *вода*: Весенняя гроза, Конь морской, Весенние воды, Сон на море, Фонтан, Море и утес, Волна и дума, На Неве, Неман. Вода здесь не самодовлеющая, но в соотношении с другими стихиями, вещами мира, так что начинает видеться, что *всё есть вода*: она есть материя, движение и прообраз всего. (Почти по Фалесу.) Гроза — это вода между небом и землей, стеной (= камнем, землей), занявшая пространство воздуха. Фонтан — это та же стена в миниатюре: это столб воды, брызги (= воздушность воды) и наконец — бьет вверх — как язык пламени (огонь). То есть, через воду совершаются все виды движения: Гроза — сверху вниз, Фонтан — снизу вверх, Конь морской — горизонтально, Море и утес — прибой, из дали в близь; Весенние воды — проносятся мимо. Сон на море, Волна и дума — такой же переход воды в дух человека — это водяные духи, — как раньше мы видели у света: Бессонница, (Пробуждение).

З а з е м л ю представляют: Утро в горах, Снежные горы, Море и утес. Как очевидно: земля здесь не источник жизни, напротив, в самом мертвом своем варианте — камня. Во-вторых, не для себя дана, а для проявления света (*снежные горы, утро в горах*) и воды (*море и утес*). Значит, совсем не Гея и не Деметра — земля в этом космосе.

В о з д у х выступает не в прямом виде, а косвенно: через Лебедь — птицу и Листья — гонимые ветром.

О г о н ь — лишь раз: Пожары — не светоносный огонь, но начало бесовское.

Однако оттого, что воздух и огонь так мало названы, не следует, что они не имеют значения. Вообще не надо думать, что то, что названо, — главное. Выше уже сказано о всемирном молчанье и словесном табу на самые глубокие сути (категория неупоминаемости...).

По сравнению с первичными стихиями и природными силами — очень мало о живых телах в них: Листья, Первый лист — из растительного царства, и один Конь, да и тот морской — из животного. (Заметим, что все-таки растительная жизненность здесь более в почете, чем животная.) И Лебедь — птица света и воздуха, небесное существо. Видно, всякая точка, определенность, организация, тело, конечное «я» — мало интересно, неважно по сравнению с безбрежными материями и силами — и в общем хаос привлекательнее космоса, титаны и хтонические силы гораздо интереснее олимпийцев, богов-организаторов. Недаром и те тела, что названы, — именованы на пороге их возвращения в стихию (Листья) или их возникновения (*Первый лист*).

От природы — прямо скачок к духовной жизни, минуя человека как тело индивидуальное и его же как существо общественно-трудовое: ничего о трудах, работах, искусствах (лишь Арфа скальда и Поэзия, т. е. те области, где встречаются дух и материя, — в душе, в труде, в какой-либо мере есть и то и другое). Отметим пока это зияние.

Хотя не будем торопиться. О человеке как индивидуальной особи, теле, существе — есть кое-что. Могила Наполеона, Бессонница, (Пробуждение), Успокоение, Двум сестрам, Странник, *Mal'aria, Silentium!*, Весеннее успокоение, Сон на море, Русской женщине, Близнецы, Успокоение, На возвратном пути. Человек взят *на границах* жизненности, но не в ее цвету, не в ее сердцевине, в

не своим качестве: Могила, Бессонница, (Пробуждение), Mal'aria.

Какие действия в жизни делает? Идет (Странник, На возвратном пути) или покоится (много Успокоений — тоже близко к усению, соседство со смертью). Вообще идея соседства выражена и Близнецами: существование не самодовлеющее, но стремящееся друг в друга перейти. И Странник — не само собой стоит, не самостоятельный, но от себя отслаивающийся, сторонящийся от «я», скажем, к «ты», падающий в соседство, в обнимку: самостоит артель, а не «я». (И Близнецы — идея соседства, то же — Двум сестрам: это как «ты-бытие», — несколько забегаю вперед, забрасываю эти идеи.)

Из сферы же труда, в е щ е й мира, что есть? Арфа скальда, Фонтан, Итальянская villa, Пожары. Вещи все названы иностранными словами: значит, предмет в мире — не совсем своя идея. Лишь «пожары» — свое слово: отсыл предметов в небытие, к матери-и. Еще названы города, но они чужеземные: Рим, Венеция. Свой же — не назван, в сфере табу остается, а обозначен по воде (через стихию): На Неве.

Что же есть дело человека в этом космосе? Видение, Бессонница, Пробуждение, Silentium!, Problème, Поэзия, Последняя любовь, Успокоение¹. Идея чистого бодрствования: человек — сам светоносный и, сопротивляясь тьме мира, как весталка, должен поддерживать вечный огонь, в чем ему помогают Видение, Бессонница, Пробуждение. Загадкой здесь является вот что: обычно на ночь посягают, когда дня не хватает для трудов. Здесь же, как видим, ночной аврал и штурмовщина при почти отсутствии дневной деятельности. Отчего же нужно Успокоение — как от великой усталости? Усталость — от никчемного бодрствования и светоношения беспредметного. Налицо огромная трата духовных сил — но в пустоту, идет внутреннее прогорание, «кипенье в действии пустом».

Какими же высшими сущностями организуется мир? Последний катаклизм, Два голоса, Предопределение.

¹ Когда общенародный образ мира принимаются характеризовать по одному писателю, неизбежна опасность приписать в национальное то, что относится к группово-социальной позиции или к индивидуальному мироощущению художника, — грань между ними зыбка. Такие поправки можно делать на каждом ходу анализа. Чтобы не загромождать ими текст, взываю к критической активности читателя.

Здесь нет единого Бога — единого мироуправителя. Напротив, — *Два* голоса... У мира, кажется, есть грани: *Предопределение* и *Последний* катаклизм, но и сам мир (и всякая вещь) берется у порогов своих: ибо ему что-то предшествует и во что-то он разразится. Те же самые идеи: *Последний* катаклизм, *Два* голоса и *Предопределение* — на правах категорий бытия пронизывают строй каждой вещи. В вещи интересно не то, что она есть, не ее самостоятельность, качество, а ее вынесенность за себя: откуда она и куда, к чему она ведет, не *определение*, но *предопределение* и *призвание*, то, что ей «гибелью грозит», радость исчезновения «я», ее самости — уход опять в стихии: ее последний катаклизм. Может быть, они и есть *Два* голоса, и на пороге этого как бы двойного бытия бьется душа каждой вещи.

Но это все были сущности, выразимые словами и тем самым еще человекоподобные. Самые отвлеченные идеи обозначаются числом. Как же число здесь преобладает? — Двоица организует этот мир: Двум сестрам, *Два* голоса, *Близнецы*. Много парных названий: *День* и *ночь*, *Море* и *утес*, и вообще много заглавий состоит из двух элементов: *Весенняя гроза*, *Утро в горах* и т. д.

Что же остается? *Своя книга чисел*, где словно семейно-родовые предания обозначены (29-е января 1837, 1-е декабря 1837), а также места и предметы культа предков, что на правах полубогов: *Памяти В. А. Жуковского* и др. И несколько близких имен: окруженный теплотой этих отношений, в этой артели и вступает человек, иначе раздетый, без вещей, в открытое пространство...

Однако пора и честь знать. Обещал не говорить своих слов, чтобы не заглушать, — а столько уже наговорил, и теперь не поймешь, отчего уже образ определенный составился тютчевского мира: от его ли слов, от твоих ли толкований, всё гнущих в какие-то стороны? К тому же порядок, в каком стали расчленять собрание заглавий, может быть чужероден совсем тому миру, который мы этим порядком начинаем описывать. Ведь вот структура мироздания, которую мы предложили: чужое — свое, свет, природа, время, стихии, хаос и космос, тела, вещи, производство, история, человек, индивидуальность, духовная жизнь, категории, число, — эта же шкала: от природы к духу — запечатлена построениями германской классифицирующей мысли. Эта схема могла при наложении ее выявить, что есть, чего нет, и тем самым

обнаружить какое-то свойство предстоящего мира. Но дальше с этой конструкцией работать опасно: начнет подсовывать свои понятия и проблемы и прозеваешь собственный строй тютчевского варианта русского мира. Что же делать? Видимо, надо отказаться от порядка и продвигаться на ощупь: вчитываясь в стихотворение за стихотворением, пока не начнут прорисовываться материи, существа, суставы и сочленения тютчевского мироздания — и не выяснится его собственный порядок и строй.

Перечисление заглавий было смотром элементов-божеств (как в «Теогонии» Гесиода). Стихотворение — это уже как гомеровский гимн каждому божеству: к Деметре, к Гермесу и т. д. Здесь силы мира вступают в сюжет, открываются новые элементы и разное соотношение и связь уже известных.

«Проблеск»¹ — сын света и ночи (= луч света в темном царстве). Что такое чистый свет, мы не знаем, потому что нам он является как про-свет — в ночи, которая нам тоже знакома не полностью, а наполовину: как *полночь*, *сумрак*. Ночь — непроницаемость = телесность: земля темна. Но наша земля — не сплошь: в ней есть пустотность, и туда, в камеру тела, проникает свет, но не надолго: тяжесть его тушит: «И отягченную главою Одним лучом ослеплены, Вновь упадаем не к покою, Но в утомительные сны». Покой здесь мог бы быть от чистой тяжести и телесности. Утомительные сны — это воздушность в тяжести, световые лабиринты в нашем составе.

Его восхищение к свету начинается через звук: и сюжет и жизнь Проблеска в нас зачинается в тремоло души — «воздушной арфы легкий звон» — и кончается тьмой от ослепления: «одним лучом ослеплены». Значит, когда мы во тьме, звук нам дан как залог нашей прозрачности. И действительно, звучать может не сплошное тело, но пронизанное капиллярами воздушных труб: тело — орган или, как здесь, воздушная арфа. Ею мы начинаем себя чувствовать (арфа эта не во вне, а в нас, мы ею звучим), когда наш состав начинает легчать и стремится к высшему. Но музыка слишком еще телесна (струны = жилы), всегда со скрежетом тела о тело связана и потому является залогом и сигналом высшего нам

¹ Прошу читателя перед анализами предварительно перечитывать рассматриваемые стихотворения.

лишь постольку, поскольку мы нощны = земны. Дело музыки — потрясти тело («То потрясающие звуки», «взрывает скорбь в ее струнах»), расшатать и раздвинуть пустоты в нас — приуготовить пространство наше к встрече со светом. Музыка — предтеча. И воздух — «дыханье каждое зефира» — ветер тоже предтеча света. Когда сказано стало: «ангельская лира грустит, в пыли, по небесах», — со звуками кончено, вступаем в зону эфира.

Здесь преобразуется наша земля и доступное нам небо (сказано ведь: «и будет новое небо и новая земля»). Себя мы ощущаем уже не арфой, хоть и воздушной, но «пылью». В момент Проблеска тело свое знаем не весом, но пылью — этим последним рубежом земности на пути ее превращения в воздух, огонь и свет. «Пыль» — это земля огненная, воздушная. Наша плоть теперь — мотылек. Вот почему можно дерзнуть помыслить и о том, дано или не дано «ничтожной пыли дышать божественным огнем». И наша вода, кровь может вспыхивать: «Как бы эфирною струею По жилам небо протекло». Кровь тут — небесна, вода стала огненно-воздушна, и пространство (небо) стянуто в каплю. Оказывается: свет = вода (соединились две основные стихии тютчевского космоса). И это — истинная жизнь, она — светочисточник. В миг, когда «по жилам небо протекло», мы максимально расширились, буквально объяли, вняли в себя мир — и сами оказались «из пламя и света» рожденным существом, сыном эфира.

Но, рыцарь на час, вновь притягивается земностью: «Мы в небе скоро устаем» — не преодолеть притяжения: струя фонтана, взметнувшись, падает, — «Едва усилим минутным Прервем на час волшебный сон, И взором трепетным и смутным, *Привстав*, окинем небосклон». И жизнь Проблеска, начавшись в полночи, когда потревожен сон, — утомительными снами и завершается. И всё — мимолетное виденье, вздох, в котором грудь, расширившись, — опадает. Но был проблеск, было вставанье, текло по жилам небо. («Не говори с тоской: их нет; Но с благодарностию: были».) Ночь — враг дню, но не свету: свет невечерний в ночи яснее, — когда не смешан, не отвлечен светом вещественным.

Проблеск на протяжении его жизни сопровождается событиями духовного ряда. Тревога, потрясение, ропот муки, скорбь, грусть — на уровне сумрака, воздуха, звука, музыки совершаются переживания, эмоции (= «вы-

движения», если буквально): то телесная душа бьется. Когда же совершается прозрение, тогда являются идеи: душа, бессмертное, минувшее, призрак, друг — и нанизаны они на полет, стремление. А когда небо протекает эфирной струей по жилам, тогда возникает живая вера и светлая радость. Это миг — но этого, как видения неба Аустерлица князю Болконскому, достаточно на жизнь, или чтоб, как рыцарю бедному, преследовать всю жизнь «одно виденье, непостижное уму».

Запомним эту иерархию событий в жизни духа и их соответствие уровням вещества. Беспокойство («Им овладело беспокойство, Охота к перемене мест») — уже залог тронутости материи. Но беспокойство может быть и пустым зудом, свербением тел, скрежетом зубовным. Выше — тревога: это уже пуповинная связь и резонанс — отзвук моего существа-эха на биение в мире. Потрясение и замирание — близят мой состав к превращению из телесной массы в более легкую, эфирную субстанцию. Ропот муки, скорбь — это те пределы страдания, где оно накануне просветления. Просветление брезжит грустью (= умеренная скорбь). Здесь — полет легкость, любовь к бессмертному, дружба.

И вот после *Crucifixus* — *Osanna!* — «живая вера» и «светлая радость». Были онтологические переживания — наступили онтологические созерцания. И то и другое — разные «агрегатные» состояния человеческого состава в ходе его прозрачнения: как тело отражает звук и страдает в ударе, а воздух пропускает свет и радуется.

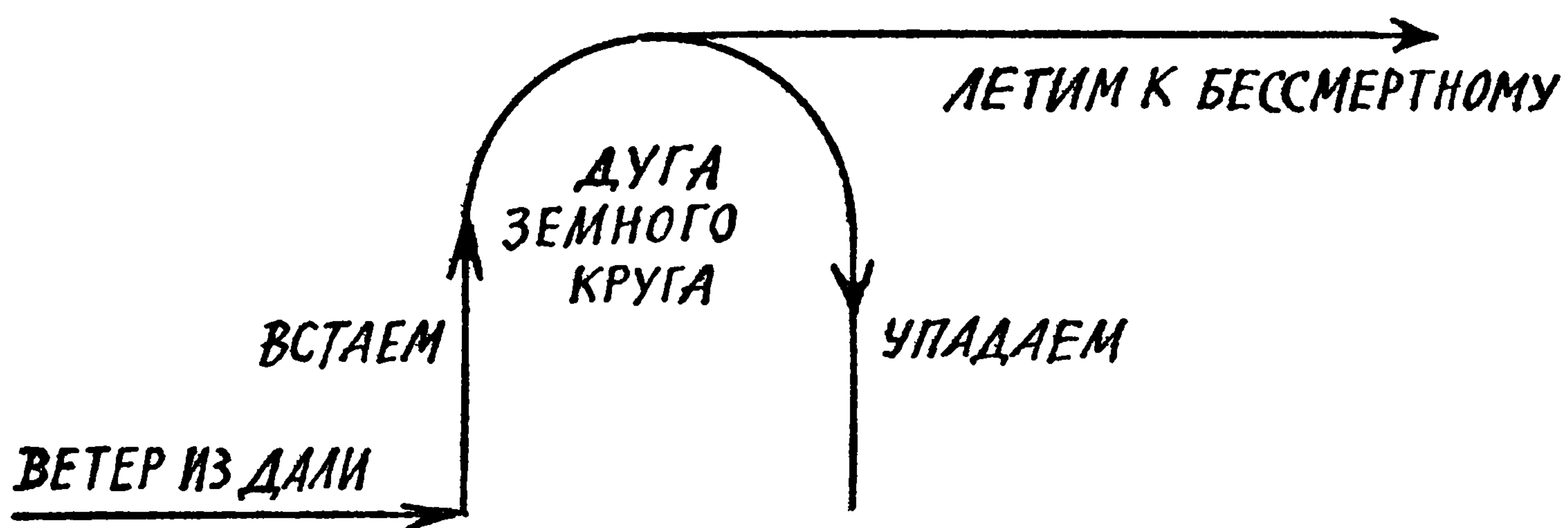
Упадание с высоты живой веры и светлой радости, от причастности к бессмертию, сопровождается возникновением *р а с с у д к а*: «Но *ах*, не нам его *судили*» и печали, сопряженной с вкушением от древа познания добра и зла. Возникает ощущение предела, удела — судьбы, рока: «И не дано...» Однако все эти состояния: рассудок, печаль, удел — это дребезги божества: после пребывания в эфире возникают. Значит, в них — отблеск проблеска, и сама печаль и неутешенность — залог новых прозрений и привстаний. Не оставлена, не покинута наша жизнь высшим, но смущена.

Здесь еще важна идея *м и н у в ш е г о*. Она поначалу удивляет, явившись в соседстве с «бессмертием», своей мелкостью: как так! уповают на бессмертие и уж хотя бы вместе с ним урвать себе «вечность», ну — «будущее!» — и вдруг, здрасьте: довольствуются минувшим.

Но после упадания с высоты живой веры и светлой радости это *они* становятся минувшими. И в нашем рассудке, в мышлении это минувшее присутствует в виде начал и концов, причин и целей, постулатов и аксиом, истин не требующих доказательств, очевидных, врожденных идей, монад, априорных суждений. Словом — это мир платоновских идей-воспоминаний о предыдущем пребывании в мире сущностей. Истинное мышление = воспомина-ние того, что душа знала, но забыла.

Однако здесь я опять нагромоздил кучу, возможно, чужеродных идей, и надо не подставлять их под искомые термины русского мира, которые мы еще только хотим выявлять. Так что предыдущие соображения надо вос-принимать не как объяснение, но лишь как предположи-тельное толкование.

Какие же фигуры, движения возникают в простран-стве, пока Проблеск, как «тело отсчета», движется по миру, — какой пространственно-временной континуум здесь возникает? На воздушную арфу набегает ветер, струны звенят грустью по небесам. Затем «с земного круга душой к бессмертному летим»... и, «привстав» «упадаем». Графически это можно так изобразить:



Общая фигура — фонтан: вверх — вниз. На изгибе, в апогее, — возможный отлет по касательной от земного круга. Само противопоставление круга бесконечности может удивить, если вспомним, что по древнегреческому мировоззрению шар и есть образ бесконечности, ибо вечное движение как раз по кругу происходит. Здесь же круг, шар — самая совершенная фигура, по античному представлению, — выглядит отрицательно. Почему? Ибо — предел, законченная форма. Русский «дух» не видит бес-конечности в образе шара; лишь в прорыве замкнутости, всякой грани, можно ее обнаружить: в отлете в д а л ь. То есть, если античный образ бесконечности ○

то здесь мы имеем образ возникающей в точке отлета односторонней бесконечности: $\vdash \rightarrow \infty$ ¹.

«К Н.» — Опять сюжет со светом. Действующее «лицо»: «твой милый *взор...*, *золотой рассвет*». Н. — заря, Эос. Ее луч входит в два разных состава: «они» и «я». Они — плтносоставные: «сии сердца, в которых правды нет», — значит, сплошная земля, тело непроницаемое, заполненное, без пустоты, которая означает ожидание и открытость неизвестному. Они — однородны (правда в их сердцах была бы уже смесью). Они бегут — образ грешников, изгнанных из рая. Луч света для них — как меч херувима, и такой же силой обладает чистота детства: память для них казняца, ибо жжет вечной горечью и угрызением: зачем соблазнились? Т. е. они хотят быть однородными в своей ночи непроницаемой — и бегут Проблеска, ибо тот, явившись, сразу несет страдание, ибо называет тьму тьмой. Им же легче жить, этого не зная.

«Я» же наполнен разным: есмь душевная глубина (вакуум, залог непропащести и «искупления»), и там бьет жизни ключ, там небо и дыханье — всё это эманации и воплощения света, все стихии сведены к свету: вода, твердь неба, воздух. Взор = жизни ключ — это тот же светоч — источник («эфирная струя» в «Проблеске»). И от взора твоего — луча светоносного мое я не умаляется, ибо он живет полностью во мне: я заключил его в себе, и отныне он уже — мой внутренний светоч.

И этот же свет — «горе духов блаженных свет». Значит, живет в мире республика света, град лучезарный. Хотя и сказано, что «лишь в небесах сияет он, небесный», но небо есть и в тебе («небесные чувства»); и в меня входит небо и дыханье. Когда он утончается до бестелесности, этот свет, мы его знаем под наименованиями: «невинная страсть», «милость», «младенчество», «благодаянье».

¹ Только что явленный жанр анализа я уподобил бы романсу: как композитор берет стихотворение поэта и музыкальными средствами реализует его содержание, так и я здесь, привлекая весь свой культурный, мыслительный и эмоциональный опыт, подвергаю стихотворение философской медитации, на этом языке стараясь передать и развить то, что в пифийски-пророческих строках содержится.

И он же — «В ночи греха, на дне ужасной бездны, Сей чистый огонь, как пламень адский жжет». Значит, адский пламень, мучающий грешников, не есть другой огонь, «дьяволов», — но посланный им божий огонь, тот же самый чистый свет: им бесы разжигают «геенну огненную»¹. Это сердца черствых горят в огне младенческого взора: он нимбом пламени *вокруг* них, он хлещет бичом их непроницаемые тела. Луч как бич — это «укора», «приговор», их «память». В меня же он вошел как мое внутреннее сиянье, источающее ореол. Но, значит, если меня жжет и я извиваюсь, — это поцелуй, ласка неба на муке Ставрогина. (Однако «я» и «они» условны, и то, что «они» переживают, ему, Тютчеву, ой! как ведомо. Просто это ритуальное расчленение на Два голоса.)

Итак, открыто единое в мире: Свет Божий = он же претворяется в огонь адский. Но он понимается не как единое вещество, материя, субстанция мира. Вещества в нем разные: «они» — черствые, есть «ночь греха» и «дно ужасной бездны» — это все не из света, хотя, возможно, через превратное движение, сгущение света и его отяжеление возникло. Что такому пониманию поэт не чужд, говорит уравнение: твой взор = жизни ключ, небо, дыханье — т. е. подспудная материя, из метаморфоз которой составлены вода, твердь и воздух. В этом случае Свет — творящая сила мира, единый деятель в нем, «действующая причина», как называл это Аристотель, — совпадал бы со светом в смысле «наш свет», т. е. с самим миром: ибо он (свет) — и его материальная причина (все из себя соткать может), и действующая. Такое представление о мире близко гераклитовскому: «Этот космос, один и тот же для всего существующего, не создал никакой бог и никакой человек, но всегда он был, есть и будет вечноживым огнем, мерами загорающимся и мерами потухающим» (Фр. 30)

«Весенняя гроза». Гроза — это изливается с неба «громокипящий кубок» — светоносная огненная влага = тот же светоч-источник, что и «эфирная струя» в «Проблеске» и взор — жизни ключ в «К Н.». Гром — перун, молния. Его символ — орел. Потому гроза — пища Зевесова орла. Итак, вода — обогнена.

¹ По Достоевскому, ад — это угрызение, что опоздал *любить*.

Гроза нужна, чтобы проявить мир как ткань света: «Вот дождик *брызнул*, *пыль* летит, Повисли *перлы* дождевые. И солнце нити золотит». Радостно исчезновение различий земли и неба, и люблю эту игру космоса со своими определениями (земля, небо, огонь, вода, звук) — нет ничего особенного, все смешалось: с горы — поток, в лесу — гам, и «все вторит весело громам». Значит, шум вод и гам птиц — земные залогов грома.

Но гром (звук) сам — предтеча света (хотя в воспринимаемом чувствами порядке природы молния предшествует грому). Как в «Проблеске» звук арфы, музыка начинали пробуждение и вели к прозрению света, так и здесь стих ведет от звука — к свету. Главный герой в начале — гром: резвится, играет. Но он — как жаворонок, дитя солнца, светоносная птичка с лучиком в горле. И потом узнаем, что он лишь — посланец. Так и в позднейшем описании грозы в стихотворении «Неохотно и несмело...» гроза, дребезжание бытия нужно, чтобы разродился свет. Сначала свет робок, просителен, не утвердителен, не знает еще своей силы: «Неохотно и несмело Солнце смотрит на поля. Чу, за тучей прогремело, Принахмурилась земля». Затем гроза, является молния — архангел света, но не само божество: «Вот пробилась из-за тучи Синей молнии струя (тоже светоч-источник. — Г. Г.) — Пламень белый и летучий Окаймил ее края». Снова воды, вихри, пыли и раскаты. И наконец: «Солнце раз еще взглянуло Исподлобья на поля, И в сиянье потонула Вся сметенная земля». Земля вернулась в лоно света. Свет здесь вместо исконных мифологических вод, океана. Земля рождается не из вод, а из света.

Слово о грозе совершается через «люблю» и «ты скажешь» — т. е. мысль диалогична, ориентирована на чужое слово. Я, любящий, — вижу, чувствую, описываю и называю вещи своими русскими именами — бесхитростно и немудряще. А ты, образованный (ая), уже «скажешь», по-ученому, суждение выскажешь, что это такое, — т. е. не мое это дело — выносить определение. Если хотите, я его дам, но не своими словами — мои для этого не приспособлены, — но с чужого голоса и как дело иного мышления. Определение грозе вынесено в космосе и языке античной мифологии: через Гебу, Зевеса, орла на Олимпе. (Вспомним слой иностранных слов — «божеств» в перечислении заглавий — смотре пантеона.) Одно явление подано сразу и в уме сердца («люблю») и в уме ума («ты скажешь») — важнейшее для русской

мысли различение! — и только так мысль и слово по-русски могут состояться: в диалоге того, кто любит, и того, кто понимает.

И еще очень важное для русской мысли слово здесь сказано: «вторит». В т о р а в русской песне — принцип эха. Сами перечисления в стихе — не случайное собрание, но даны так, что одно — втора (перевоплощение) другого: «Гремят раскаты молодые (звук — воздух), Вот дождик брызнул (= вода), пыль летит (= земля), Повисли перлы дождевые (= земля из воды). И солнце нити золотит» (= свет). Это все — перескакивание электрона на разные орбиты, но одно и то же трансформируется на разных уровнях. Это вариационный (а не разрабочный) принцип развития в русской музыке.

Наконец, и своим числом: опять Двоица! — «втора» симптоматична. Втора, кстати, есть и между персонажами первой и второй части стихотворения. Геба, например, — ветреная, что, смеясь, проливает Зевесов кубок, вторит грому, который, младенец, «весенний первый», резвится, играет, дергает небо, опрокидывает грозу и заливает землю солнцем¹. Втора требует более тонкого слуха и есть более филигранная работа, чем пение запевалой: ибо запевала дает вещь в плоти и крови, а втора — ее образ, идеал (тень?) вещи. Запевала — гром, а втора — молния.

Прежде чем двинуться дальше, объяснить о методе, чувствую, должен. Как читатель уже заметил, я все время снижаю поэзию до физики: за чистую монету и всерьез принимаю те слова, которые поэту дозволено употреблять в переносном смысле и бросать в легкомыслии пиитического восторга. Как если бы философ: Эмпедокл или Сократ в разговоре с поэтом Ионом заставил бы его отдать отчет в словах, что он привык безответственно к их прямому смыслу бросать на ветер (имеется в виду, разумеется, не Тютчев, а некий стандарт поэта, «поэти-

¹ А. Афанасьев рассказывает про славянские предания о солнечных девах, в образе которых, по его мнению, «языческая древность воплотила быстротекущие грозные облака»: они «умывают солнце и расчесывают его золотые кудри (лучи), т. е. разгоняя тучи и проливая дождь, они очищают лик дневного светила, дают ему ясность... Обладая бессмертным напитком (живою водою дождя), солнцевы девы сами представляются вечно-прекрасными и никогда не стареющими» (А. Н. А ф а н а с ь е в. Поэтические воззрения славян на природу, т. 1. М., 1865, с. 85).

ческой природы»). И сублильный мир поэта мы классифицируем по грубым физическим рубрикам четырех стихий.

Но ведь это же древний натурфилософский язык, чья морфология: «земля», «вода», «воздух», «огонь»! На него переводимы, с одной стороны, образы поэзии, а с другой — понятия естествознания, так что он может послужить как метаязык и место встречи и взаимопонимания этих столь далеко разошедшихся ныне областей духа.

В работе такого толкования и перевода я чувствую не только научную, но и своего рода художественную ценность.

В конкретном натурфилософском толковании поэтического текста вот что происходит. Если когда поэт говорит: «В крови горит огонь желаний», физической стихии «огня» учиняется перенос-метафора в Психею и отождествление ее с душевной акцией «желания», — то когда мы в анализе разбиваем это, ставшее уже у поэтов стертым, общим местом сочетание и толкуем и ощущаем «желание» как натуральный огонь (что ведь жжется!), как элемент из стихии огня, — т. е. когда наивно и всерьез начинаем слышать-воспринимать тот метафорический клёкот, которым упиваются поэты, не серьезно, но игриво относясь к ввергаемым ими в свой хоровод чрез словосочетания реалиям, — мы вдруг чувствуем неожиданное освежение метафоры, снятие затверженных белым поэтических стандартов и клише: совершается вторичный пере-нос (= мета-фора) назад, — и это слышится не только как разоблачение образа, минус-образ, но как новый образ, плюс к образу, метафора в квадрате. Так что **физика поэзии** оказывается новым художественно-поэтическим делом: переносом переноса, при котором не только анализируются образы, но самим анализом создаются новые образы. Вот почему текст таких толкований не может сам не быть пропитан поэтической плазмой, и недаром мне эту затею пришлось пояснить как жанр «философических романсов».

«Могила Наполеона». Здесь главное слово — **тень**: тени деревьев зыблются на мраморе, ум людей великой тенью полн, а тень его одна... Что такое тень? Тень — след плоти земли во свете и есть уже почти духовное тело. Недаром одну функцию вершат душа весны, что наполняет природу и все ее вещи: лазурь небес и море голубое, дре-

ва... — и великая тень, наполняющая ум людей, историю обществ в мире. (Предтеча тени = световой сущности — гул побед = звук, оставшийся от Перуна.) Значит, и тела природы полые, гробницы, одушевляются входом весны, и мир, и общества, и умы нуждаются в образе, идеале, светоче (= тени).

Тень — это втора тела, но в мире Тютчева она важнее тела («тени» — постоянно, тел же — нет), важнее, может быть, понятия души. Ибо «душа» имеет массу готовых ассоциаций, понятие уплотнилось прямо-таки в вещь, — так же как «бог» и «бессмертие», — и трудно, сказав эти затверженные слова, живую мысль через них пронести. А Тютчев ищет чистых, незанятых слов, чтобы выразить то, что узрел он, скинув бельма. И тень — может быть, это тот проблеск, который, в минуту просветления, выплеснула из себя жизнь этого существа, сделав свое дело и скончавшись. А может быть — это световая монада человека?

При этом тень может одновременно и жить сама по себе («на берегу диком»), и наполнять умы людей. В этом она подобна свету: взор Н. («К Н.») живет и сам по себе, и во мне — «как жизни ключ», — и это не убавляет его в объеме (вообще, значит, количественно-объемные характеристики ему не присущи).

Тень — одна на берегу: ее место на пороге, у выхода. Она внимает шуму волн и крику пернатых. Пернатые — небесные посланцы. Голоса птиц — лучики света. Тень хочет через звуки перекочевать в мир света и совсем исчезнуть даже как след тела, точки, пыли земной. Жажда истаевания.

«Cache-cache» — Игра в прятки — игра очень гносеологическая. В мире мы видим вещи, но подозреваем за ними стоящие их идеи, или материю, элементы, из которых преходящие вещи состоят, — словом, мир чувственных вещей и превращений хотя и кажется увесистым и навязывается взору и чувствам, на самом деле обманывает, истину таит за собой, скрывает ее. И вот, войдя в комнату возлюбленной и не находя ее, я подозреваю, что она здесь, стоит за любой вещью, начинаю напряженно вглядываться, внюхиваться — и, если ты играешь со мной в прятки, т. е. в исчезновения, подстановку вещей вместо себя, то я буквально прозреваю в каждой вещи лишь одну из метаморфоз тебя единой. Ведь я же знаю, что ты присутствуешь где-то в этом пространстве и воз-

можно в любой его точке — значит, вездесуща в нем: «Волшебную близость, как бы благодать, Разлитую в воздухе, чувствую я». Отсюда один шаг — и вездесущность эта пронизывает вещи, и они плавятся, точнее — одухотворяются (огневоздух в них, эфир обнаруживается).

И се — комната очарованная, вещи заколдованные: только что состоялось превращение ее, моей сильфиды (сильфида = северная нимфа, лунная тень), в арфу, в гвоздики и розы — и потому еще не затих на струне «сладостный трепет» металла. Арфа — это не то, гвоздика — не то, все вещи — подстановки, призрачные сгущения огневоздуха и света: «Как пляшут пылинки в полдневных лучах, Как искры живые в родимом огне! Видал я сей пламень в знакомых очах...» Пылинки — это точечность людских тел (пыль — то, что остается от земли в космосе Тютчева). Полдень — апофеоз света, мир как всесветье. Пляс пылинок в полдне = искры в огне — слияние со всесветьем бытия. Но искра — уже сама огонь. И пылинка в свету — сама светоносна. Являющийся в последней строфе мотылек — тоже искра: летит на огонь, «гость воздушный», соткан из воздуха и огня и ими притягивается.

Идея только что — из основных в мире Тютчева. Только что состоялось превращение: первый гром, начало мая, раскаты молодые; или последний катаклизм — и там и тут ситуация перехода, первого дня творенья иль апокалипсиса. Сотворенье вещи из стихии, так что у нее еще молоко на губах не обсохло: «Недаром, о розы, на ваших листах Жарчее румянец, свежей аромат: Я понял, кто скрылся, зарылся в цветах». Либо — мотылек на огонь: канун возврата в стихию, истаевания.

«Летний вечер». Только что («уж») земля головой стряхнула свет-огонь, а воды его поглотили. Распрямилось и возвысилось небо — поднято звездами. Река воздушная вольно течет через грудь. Ног природы коснулись ключевые воды, и, как струя, пробежал по жилам ее сладкий трепет. Уход света описан как скапливанье в ночи сил жизни: в ночи воды глотают свет, и мрак теперь светоносен. Свет, приходя и уходя, обладает властью связывать, создавать из божеств и стихий разные группы: иначе располагаются божества на Олимпе — иной космос возникает.

Явно вырисовывается восставшая фигура: глава ска-

тила солнца шар и без посредника и преграды касается неба — приподнимает его влажными главами звезд¹: многоглаво существо. Клетка груди так же приподымается, как небосвод. Наконец, ноги природы купаются в водах. Днем, значит, мир залит светом-огнем, и приплюснуто и сожжено его тело: оно не имеет значения, только мучения доставляет. Но ночью — распрямляется — воля, свет выпускает из плена. Что же на месте ушедшего огненного света и воскрешает плоть природы? Вода: море поглощает пожар вечера; звезды *влажными* главами приподнимают свод; *река* воздушная орошает грудь; ключевые воды отводят зной с ног природы. И вот в итоге — «Сладкий трепет, как струя, По жилам пробежал природы» — жизнь в ней возникла: словно ее полили сначала мертвой водой (море), а потом живой (влажные звезды — это капли росы; еще «река», «ключ»). Отметим это различие вод: море, океан — воды нерусские = неразличенная, безразличная к жизни-смерти вода, небытие (туда реки уносят жизнь — «Успокоение»). Два полюса вод: океан и ключ. Море и река — между ними переходные. Ключ нам так прорисовывается — это водяное сердце, биение, источник струи сладкого трепета по жилам природы. Вспомним «жизни ключ» в «К Н.». Странно понимается ключ в России: не как замыкающий, а открывающий — порог бытия.

В ночи вода стала таким же первоэлементом всего, каким был свето-огонь на дню («Проблеск», «Cache-cache»); все стихии к ней сводятся: свет — водян (влажные звезды), воздух — река воздушная, даже земля: головы влажны, струя по жилам...

Главную силу жизни мы раньше обозначали как светоч-источник, здесь мы ее узнаем тоже: «И сладкий трепет, как струя, По жилам пробежал природы» — главное здесь «струя», «сладкий трепет» представляет за огонь и воздух: и воздух и пламя трепещут, а сладость = солнечный сок. В ночи в силе жизни перегруппировывается состав: это теперь скорее «источник-светоч».

Античность называла подобную силу Эросом: он тоже влажен и огнен. Однако здесь эта идея и слово не про-

¹ Вот русское небо — низкое и давит. На юге небо высоко — звезды близко. На севере небо близко — звезды высоко, и здесь, у Тютчева, они подтягивают к себе, обладают властью высить небо.

износятся. Здесь может быть канун соединения всего, но именно *канун*: пока элементы пребывают в самодовлечении — отпущенные из темницы свето-огня, зноя, и еще пока не сопряженные, и не закрученные, и не растворенные влагой мира. Вот единственно время, когда земля и тяжесть тела у Тютчева прекрасны, и природа, наверное, совпадает с землей: воды коснулись ног природы — значит, вода в ее состав сейчас не входит, и солнца шар отброшен, и небо над нею само по себе.

«Видение». Уже в «Летнем вечере» уход света в ночь описан как скапливание в ночи сил жизни: в ночи воды глотают свет, и мрак теперь светоносен. Отсюда — видения: наступает «час явлений и чудес». Там Проблеск бродит: свет невечерний открывается с уходом дневного, вещественного света. Бытие без покровов, нагое — оттого «открыто катится» «живая колесница мирозданья». Но что за вид! Мирозданье — сей град, устойчивый *Burg*, вселенная как постройка — вдруг понеслась, понеслась, понеслась, как Русь-тройка. В античном космосе Гелиос-Солнце на колеснице объезжает по неподвижному своду неба устойчивую землю. Здесь же мир сорвался, скинув покровы и темницу дня, и подобно грому, что «как бы резвяся и играя, грохочет в небе голубом», — колесница катится в святилище небес.

Но странно: разве небо не входит в мирозданье? Что же оно тогда — земля, земной лишь шар? (В «Летнем вечере» тоже скатывался шар солнца с головы — шара — земли: идет игра, чехарда миров — перебрасываются шарами.) Нельзя в космосе Тютчева установить объемы, пределы понятий — как в предыдущем стихотворении мы затруднились определить состав «природы»: все (земля, вода) и входят в нее, и являются самостоятельными телами — силами — субъектами мира (как, по Бахтину, герои-авторы в романном мире Достоевского: и входят в него, и, размыкая его, сами открыто и самостоятельно сообщаются с бытием и словом). То же самое, взор Н. — луч чистого огня — многобытийствен. И тень Наполеона — и в миру, в умах людей, и сама по себе на берегу. Это вообще признак неупорядоченного, еще творящегося мира¹, каков и есть мир русский, — и Тют-

¹ И древнегреческий мифологический пантеон не поддается рас- судочной классификации: боги переплетаются свойствами, выходят из берегов и зон.

чев, словно демиург, испытывает разные пространственно-временные континуумы — с разными комбинациями элементов: в ночи, в дне, в бессоннице, в молчанье и т. д., — прежде чем установит незыблемые и истинные небо и землю — да и установит ли?

Здесь выговорена, явилась идея Всемирного молчания. Когда кончился звук, связанный с телесностью, тогда бытие впускается в святилище — в царство света. «Молчанье», «святилище» — та же последовательность, что мы встретили в Проблеске и Весенней грозе: от звука — к свету. Всемирное молчанье к звукам мира, музыке и словам относятся так же, как свет (невечерний) к дню и огню: лишь в замолкании слышны станут «глухие времени стенанья» («Бессонница»).

«Видение» построено так же двуголосно, как и «Весенняя гроза»: там «люблю»... — «ты скажешь»...; здесь в первой строфе мир изображен по-русски: на уровне ума сердца и органов чувств, а во второй поименован через готовую чужеземную словесность: являются термины: хаос, Атлас, Муза... Более того, слышим здесь и призыв библейского слова: «на водах», «суша», «пророческий» — библейским первым днем творенья мыслит поэт, сам его тут совершая и отделяя небо от земли, воздымая сушу из воды.

Так как же выглядит российское творенье в этих терминах? Во-первых, воды больше хаоса. По Гесиоду, раньше всего возник Хаос — как *Всё*, но неупорядоченное еще, в отличие от космоса. Затем Гея, Тартар, Эрос. Хаос произвел Ночь; Гея сама себе создала Урана (небо) и море бесплодное — Понт; и уж вместе с Ураном сочтавшись, породили Океан.

«Тогда густеет ночь, как хаос на водах»: Ночь, что, по грекам, дочь Хаоса, здесь его старше и больше: она одна густеет, а аналогичны ей хаос с водой вдвоем. Ночь главнее, так как сопряжена со светом — первосилой и материей русского бытия. И если, по грекам, Земля окружена Океаном внутри космоса, то здесь больше: Хаос окружен первичными водами. Хаос, похоже, более твердое, чем вода: состоит из веществ и материй, но не упорядоченных еще, — это бесструктурный мир.

«Суша» — это обогненная земля. Память — может быть влагой души, орошенной воспоминаниями, из сферы «светоч = источник» — как «память детских лет» в «К Н.». «Беспамятство» — зной, выжженная, бесплодная земля: недаром «сии сердца, в которых правды

нет», — черствые, бегут памяти детских лет, и их «пламень адский жжет».

Густеющая ночь, «как хаос на водах», и жаждущая в беспомощности суша — это уже очевидный Эрос. Недаром о Музе явилось слово «девственная». Эрос — враг света: уплотняет землю, густит ночь, воды берет себе мертвые (Океан, море — не реку и не ключ), сопряженные с хаосом: «воды», а не «струя». И лишь в девственной душе Музы тлеет свет, как залог и завет, — вещество мира сохраняет пустотность, — но и она «упадает не к покою, но в утомительные сны» («Проблеск»). Полубодрствует — ее «в пророческих тревожат боги снах».

Теперь очередь за тем, чтобы раскрыть это состояние мира — космос Бессонницы.

«Бессонница» — гордыня, бунт против света, мятеж на порядок бытия, превратное движение воли. Ночью положено спать, днем видеть свет в пространстве — и так человек не сталкивается со временем: оно проходит, не задевая нас, незаметно. Бессонница есть вотум недоверия бытию: тревога, страх уснуть, ибо, может быть, солнце больше не взойдет! — и полагание на свой ум и внутренний свет.

До сих пор была жизнь природы и человек, обращенный к ней. Здесь — человек, отвернувшийся, уходящий в себя, сосредоточенный. И в этом повороте в миру открывается Время, «я» («мы»), смерть, рок, борьба — всякая конечность, точечность и отъединенность — и страданье, тоска, совесть.

Итак, перед нами мир, стянутый в «я» и существующий не как жизнь, а переживание. Жизнь не эгоцентрична: «жизни ключ» в «К Н.» — это открытость бытию: в него вливание и с ним слияние. Когда я живу, я живу, когда переживаю — я живу. Переживание есть острое ощущение не жизни, но *своей* жизненности, так что не я нахожусь и окутан жизнью, но жизнь во мне *заключена* (ключ же жизни — *из* меня бьет): «пере» значит ведь «через», «над», «поверх» — так что в «переживании» что-то заключает в себе жизнь. Недаром, возникает одно видение: «И наша жизнь стоит *пред* нами, Как призрак на краю земли». Жизнь стала объектом, и такова она в «переживании»: чем более кто переживает, тем меньше живет. Переживание есть рефлексия жизни, ее возврат на себя и паралич. Итак, в «Бессон-

нице» разворачивается онтология не жизни, а переживания и выстраивается его космос.

Во-первых, в жизни мы имеем дело со светом и стихиями в пространстве — с веществами, их переходами друг во друга и очертаниями. Посмотрим здесь, в каком они виде присутствуют. Здесь есть резкий звук: бой часов. Звук как *бой* (вспомним в «Проблеске» «воздушной арфы легкий звон») возникает от крайне уплотненной, мертвенной земли — это «металла голос погребальный». Это «язык» = мир слова («повесть»).

Есть здесь одно видение: призрак жизни, но он не приходит (или мы к нему подтягиваемся), как в «Проблеске» и «Видении», а удаляется, «бледнеет». С солнцем связано «новое, младое племя», и раз оно чужое, то и солнце — чужое. Здесь различения: *я (мы) — чужое* важнее различения *свет — тьма*. Свет утратил свою власть, и не видим мы, как стихии в него переливаются, из него исходят, — нет здесь этого хоровода, что был...

Зато бразды правления перенимает Время. Тот, кто живет, времени не ощущает, он весь — бытие. Тот, кто переживает, отсчитывает мгновения и мир членит на Пространство и Время, причем «пространство» — это то, что вне меня, а «время» — биение моего сердца, ритм внутренней жизни, то, что сопряжено со мной (похоже на это и рассмотрение Канта), но главное здесь и исходное — я в мире и мое отношение ко всему.

Чтобы космос так повернулся, нужна крошечная тьма: ночь без проблеска, без виденья. И здесь, и в «Видении» есть всемирное молчанье. Но там в нем берется «некий час в ночи», час чудес — как прорыв в святилище. Здесь же всемирное молчанье идет сплошняком, томительное дление без просвета — не «час чудес», но «часов однообразный бой».

И вот то же видение «живой колесницы мирозданья», катящейся «в святилище небес», — но из Времени, глазами отвернувшегося, который потому чувствует себя покинутым природой: «Нам мнится: мир осиротелый Неотразимый Рок настиг». Там колесница катилась в открытое святилище — здесь за миром гонится Рок и заключает движение, как в древних мифах чудовище (волк, дракон) гонится за солнцем (луной) и его пожирает. (В «Летнем вечере» шар солнца откачен, но не поглощен — лишь земной огонь = пожар поглощен водой.) Там — достижение, здесь — настигание. В *жизни* — радость растворения, вливания в бесконечность.

В *переживании* — мука конца, и чувство Времени мы произвели как нас терзающую и дразнящую, на нас злобно обращенную бесконечность (в отличие от самодовлеющей и влекущей раствориться пространственно-световой беспредельности).

Если там пафос всеобщих переходов, превращений и слияний, то здесь — отъединений, обособлений. Здесь и «природа *целая*», значит, тоже ограниченная; и «мы», «друзья» и «наше время» — против «младого племени»; и «наша жизнь» — отделенная от нас, и «мир осиротелый» (т. е. без соединяющих пуповин), и «Рок неотразимый» — значит, надо отражать? Отражение возможно лишь отграниченным телом — стихией земли. И отсюда идея *борьбы* — как отражения «неотразимого».

В космогоническом плане мир «Бессонницы» — тот, что является от вторжения в о л и в е с т е с т в е н н ы й миропорядок. У Гесиода аналогичный момент — свержение Крона (= Хроноса почти) = поворот круга Времени (как «дхарма-чакра-правартана» = «поворот колеса дхармы» буддизма). В угрызениях своей совести дети Зевса слышат «глухие времени стенанья» заключенного в Тартар Кронаса. Нарушен естественный ритм бытия — в гордыне бессонницы, — и оно стучит. Бессонница — капкан для уловления Времени, и оно нас ловит и стучит. В библейском творении сходное событие — это восстание ангелов во главе с Люцифером («Люцифер» = свето-носный), сам своим светом захотел светить — как и внутреннее зрение человека в «Бессоннице»), а также «грехопадение» = отпадение человека от миропорядка и Божьего света. Призрак жизни «на краю земли», что удаляется и «бледнеет», — есть образ отринутого блаженства. (Вспомним в «Демоне»: «И лучших дней воспоминанья Пред ним теснились толпой») Это взгляд назад — изгнанного и возникновение памяти, тоски и совести. В них отныне пребывает образ *жизни*, идеал, компенсирующий *переживание* (в поте лица своего и в борьбе). Вкусив от Древа познания, но не от Древа жизни, люди обрели змею (змей связан с мудростью, с угрызениями и временем: кусает свой хвост — как Кронос пожирал своих детей) во внутрь себя.

В то же время в мифах об избавлении сказано, что будет новое небо и новая земля, и *времени больше не будет*. Времени как не было в естественном («райском») течении бытия — так и не будет.

Зато опять тогда взвидят «свет божий». Недаром

в преданиях о смерти праведников говорится, что они идут навстречу свету, и смерть есть ослепление, растворение в высшем свете. И князь Андрей, умирая, вливается, впадает в свет «неба Аустерлица». И у Тютчева в стихотворении «Как над горячею золой», где выражена мука тления и дления: «Так постепенно гасну я В однообразье нестерпимом!..» (ср. «часов однообразный бой») и возглашается мольба — просиять и погаснуть (= пропадать — так с музыкой!): «О небо, если бы хоть раз Сей пламень развился по воле, И, не томясь, не мучась доле, Я просиял бы — и погас!» То есть, конец мыслится как мировой пожар, как превращение своего вещества в свет и слияние со «светом предвечным».

Везде здесь Время и Свет — несовместные владыки. Время = без-светье, и там, где нет света, царит оно. И наоборот: свет выжигает время из мира¹. И Кроноса низвергает Зевс — властелин *перунов*.

До сих пор устанавливалось родство космоса «Бессонницы» с мировыми идеями. Приглядимся теперь к русскому повороту в нем.

Бессонница бывает у людей с облегченным составом: в ком мало земли и воды (обильных этим клонит ко сну), но много воз-духа и огня. Вечное бодрствование есть прерогатива бога: «Спите, бог не спит за вас». Бдящий много на себя берет.

Но, с другой стороны, то в космосах с резкими очертаниями так отличаются тело и свет, человек и бог. В России же свет не ярок, но и тьма не крошечна, а — сумрак, и «полупрозрачная наляжет ночи тень», и человек полупрозрачен. И в сером (а не черном) ночном космосе, в сумраке, бесформенные и безликие сгущения материи, а не предметы и вещи окружают нас. И исчезает противостояние нас, как субъектов, миру и вещам, как объектам. Едино марево мира и нас, растекшихся в нем².

¹ Даже в современной науке: практически нулевым временем обозначается именно скорость света.

² «Нам мнится» (ср. у Блока: «Все кажется, и помнится, и мнится») — русский безличный оборот как раз выражает это отсутствие субъектно-объектного деления мира, в то время как безличные обороты западноевропейских языков: *es gibt, man sagt, on dit, il pleut, it is said* — все равно личны: место лица занято субъектным падежом местоимения, так что деление бытия на деятелей и страдателей сохраняется.

Белыми ночами Севера словно сама природа явила прецедент неповиновения своему строю. Так что не по вольному выбору человек здесь оказался мятежен, но по уделу: обречен, приговорен к бодрствованию. Вот почему «в борьбе, природой целой Покинуты на нас самих». В демонизме русском силен акцент страдающего зла (страдающего и эгоизма). И Демон создан не тем, что он отвернулся от мира в превратном движении воли, но что природа его покинула: не в нем вина. И гордость его — не начальная, из него исходящий бунт против бога и света (как Люцифер у Якоба Беме или у Мильтона и Байрона), но стоицизм в отвержении, после изгнания, в котором невинен.

«Пророчески-прощальный глас» Времени: и у Пушкина в «Воспоминании», где тоже бессонница, «мечты кипят...» и «воспоминание... свой длинный развивает свиток» — опять две идеи: будущего и прошлого — без настоящего, его минуя. Томительно в бездействии и тишине тянется, длится пустота настоящего как мир без качеств: «однообразный бой», «однозвучный жизни шум», или с отрицательными качествами: бессонница, бездействие, томительный, осиротелый, неотразимый... Зато шевелятся воспоминания и ожидания («накануне»! — принцип кануна бытия), заветы и залогов. Чаадаев в «Философических письмах» то же томление русской жизни выразил — ее распяленность и зияние, беспредметность: не сгущена она в города, предания — в твердую вещественность. (Но по «Проблеску» мы знаем, что пустотность в теле — его одушевленность означает, причастность свету.) Настоящее — небытие; жизнь лишь где-то была и, может, будет.

Отличен от этого античный эллинский космос. В нем нет пророчеств: как, по «Теогонии» Гесиода, устроился мир под племенем богов-олимпийцев во главе с Зевсом, так он и пребывает, и это главное в нем — космос есть успокоенный status quo: хотя шевелятся в Тартаре титаны и есть глухие намеки на конец царства Зевса в «Прометее прикованном», но они таились в мистериях избранных и не были распространены в народных верованиях. В России же всегда народ чуял, что последние времена приходят и что жизнь только еще начинается, что все впереди и ничего еще не было. И в «Видении» «пророческие сны» Музы, и тут «пророчески-прощальный» — везде отсыл от настоящего: истина не в статусе кво, не в том, что есть, а в том, чего нет, — и это крае-

угольная ситуация-постулат в русском Логосе. И как мало в стихотворении о рождении, о сотворении, а все оно — поэзия исчезновения, смерти. Не происхождение, а исхождение — акцент здешней космогонии: «Последний катаклизм», «Три смерти», «Смерть Ивана Ильича» — как мало рождений и как много смертей в русской классической литературе! (Зато в литературе XX века, в советской, — реванш рождений и летние пейзажи, в отличие от зим русской классики.) И возникшее «новое, младое племя» тогда будет достойно, созреет для мысли о нем, — когда будет умирать.

Одной природы с этим и помещение призрака жизни на краю земли, на пороге отлета. Край земли — не предел (= конец отграненного мира), но откос, трамплин во вселенную, космодром (недаром оттолкнувенно-реактивный принцип здесь промыслен был — Циолковский! — и первополет в космос осуществился: реактивность — в ней та же структура, что и в русской логике: «не то, а...», однонаправленная бесконечность) — начало слияния. Вспомним фигуру, прочерченную в «Проблеске». Нет идеи края как конца и формы, но именно как начала отлета в торжествующее бесформье (уходит, «бледнеет в сумрачной дали»). Два варианта смерти напророчат и Два голоса (см. одноименное стихотворение): конец и истаевание: «Для них нет победы — для них есть *конец*» и «Тот вырвал из рук их победный *венец*» = слияние.

Отсутствию настоящего как твердого мига параллельна и несамостоятельность индивида: он не устойчивая точка, тело в бытии, но распялен тяготениями ... от и к... Недаром и стихотворение идет от «мы» (не от «я»): «для всех», «каждому», «из нас», «наша жизнь», «нас, друзья, и наше время». Это хоровые медитации¹ — даже рафинированнейший Тютчев мыслит артельным, соборным духом. Вообще это характерно для русской поэзии. И пушкинская лирика — хоровая, скорее мелика, написана в расчете «на вас, о други...»

Медитация здесь — не рефлексия. Рефлексия (= «отражение») есть возврат из путешествия в космос на себя; рефлексия — круг мысли, возвратная мысль,

¹ Медитации во французской поэзии, например, у Ламартина (L'isolement) или Гюго (Tristesse d'Olympio) — от «я» или «мы с тобой».

о-предел-енная. Здесь же мысль — словно дыхание, испускаемое в природу и улетающее.

Мысль, знание здесь — *со-весть*, а слово — *по-весть*. Андре Жид, рассуждая о Достоевском, заметил, что у русских личность прямо сносится с бытием, с Богом, а не между собой люди, как у французов, замкнуто сперва на общество соотносятся. И в жанрах подобная же разность. Романская *новелла* — *nouvelle* = «новость», которую обмениваются между собой — в общении друг с другом. Новость она — по отношению к наличному общественному знанию: оно берется за исходное в мысли. Но *в е с т ь* = веданье — онтологическая мысль: это из мира, из природы к нам доходит их знание о себе, и наша мысль — тогда есть соучастие в вести, веданье, а наше слово — по *в е с т ь* идет (как по воду). И еще из мира слов здесь — «язык» собран. Это и «народ» (народы = «языци») и «я» — «язь», «азь».

«Утро в горах». Русский в Альпах увидел два мира, стоя на пороге как бы двойного бытия, и подал их через Два голоса. В самом деле: первое четверостишие дает простой мир простых качеств, детский, уютный, огражденный, домашний: лазурь, светлая полоса долины — и голос банальный об этом рассказывает. И вдруг на них надвигается высший масштаб: над туманами плывут половины «высших гор». И раз *это* названо — «руины», раз высшие существа, великие создания — перерезанные, полые, то какая это утлая лодочка на волнах, какая мнимость — всякое качество, вещь и определенность: лазурь, долина — это лубочный мир! А «воздушные руины» — как платоновские идеи = праобразы вещей. То есть в небытии (в руинах вещей и качеств — с нашей точки зрения) пребывает истинное.

И в русской мысли мы находим это постоянное ощущение, что здесь — лишь половины предметов и существ, что над воздушными, в воздухе, за низким небом плавают в тумане другие: «Узкий твой бокал и вьюга За глухим стеклом окна — Жизни только половина! Но за вьюгой — солнцем юга — Опаленная страна!» (Блок). У Блока — за вьюгой, здесь — над туманами: в обоих случаях опосредовано воздушной мглой. И это не случайно русского поэта заманила в Альпах, в чужом космосе, картина победы воздуха над твердостью гор. Воздух их туманами рассек — и твердые вещи на нем

поплыли как небывалые, как призраки твердых вещей. Воз-духи — творцы тверди.

Вторая строфа стихотворения словно другим поэтом написана. Так это часто у Тютчева. Например: «Люблю глаза твои, мой друг», где первую строфу писал поэт банальный, а вторую — гений. Но вряд ли это просто слабость-неровность: это скорее стиль диалогического, ориентированного мышления, где полслова («Да») должно быть сказано как тезис с чужого голоса, чтобы дать что-то, материал на великолепное съедение и отвержение («Нет, не то, но...»), и в этом акте отрицания и отсыла явить всю мощь русского духа. И «Война и мир», и романы Достоевского написаны как полемика с неким узким, на их взгляд, «Да!» Запада: оттолкнув и реактивно...

Стихотворение пронизано и идеей, близкой «Бессоннице». Для домашнего прикрытого мира вещей есть смена дня и ночи, грозы и света: для них «чредой находит сон». Не то для полубогов: горы, перерезанные туманами, стоят как вечно бодрствующие и полусонные демоны. И после проблеска, грозы они «упадают не к покою, но в утомительные сны». И они не прикрыты уютom форм, а — рыхлы, аморфны, суть выбросы, туманные протуберанцы мирового пространства — и всем его жестоким трясениям подвержены: их раны вечно открыты, как Прометеевы, и нет им настила кожами форм.

«Снежные горы». Опять чужеродный космос Альп. Вода — не та: озеро, помещенное внутри каменной земли (русская вода — река = путь, дальняя дорога в безбрежность моря-окияна вокруг всей Земли): вода в плену и сама превращена в твердую грань — «зеркало стальное». Хотя и эти воды одомашниваются образом *струи*: синяя в блеске полдня и зеркально отражая небо, они напоминают: «Как бы эфирною струею По жилам небо протекло» (из «Проблеска») — т. е. светочисточник. И, собственно, в миниатюре то же русское стекание: «И с камней, блещущих на зное, В родную глубь спешат ручьи», — т. е. бегут от огненной земли твердых тел и закупоренных и блестящих в гордыне душ.

И время чужое суток — полдень: свет падает вертикально («отвесные лучи»); в России же он божествен как являющийся *из дали, на пороге* дня и ночи. Свет,

из дали являющийся, есть именно свет: падает на наш глаз, в горизонталь направленный. Когда же он падает сверху, он уже не свет, а огонь и соотносится не с окном души — глазом, но со слепым телом: греет его, жжет, испаряет и сушит, оземляя воздух дымами. Представляю, сколько поэзии и жизни нашел бы французский поэт, например, Бодлер, в полдневной неге благовонной, в испаряющейся плоти — *chair*, в *senteurs*, *odeurs*, *parfums* — всех этих дымах земных! Французское-то время года — лето, а суток — полдень и положение солнца-света — зенит, вертикаль. Для русского поэта запахов в мире нет. И все это — «Наш дольний мир, лишенный сил». Он — «полусонный» — о, это совсем другое нечто, чем бессонница и даже «утомительные сны» ночью. Если бессонница — из пустотности, легкости души, из ожидания ею проблеска, света, то полусон днем — это дым отяжелевшей и опаленной твари: как «гора задымилася», так и «дольний мир» послал в воздух свой полусон. Это — «издыхающая земля»: сон в полдень знойный и в «Обломове» трактован как «истинное подобие смерти».

Внизу все такое дробное, изменчивое — это мир смертный тварей, а «горé» — «играют» «божества родные». Что они такое? «Выси ледяные». Л е д — мнимая земность: хоть по виду тверд, но по сути — течность, это — плен воды; она играючи принимает форму, чтобы узнать, взвидеть свет: отражая — светиться. Во льду вода становится самосветом. «Лазурь неба». Лазурь — камень-самоцвет, но здесь это мнимая твердость: лазурью кажется воздух в свету, простирающийся в бесконечность, так что и *цвет* здесь — чистый свет прикровенный. И они «играют» — потому что здесь-то видно, что всё: земля, вода, воздух, огонь (и эфир—свет) — одно и то же и прячутся в игре *Cache-cache*, друг в друге матаморфозясь.

Всё вместе: «Играют выси ледяные С лазурью неба огневой» — это возможное слово для сказания о вечном и беспредельном несотворенном бытии¹. Оно здесь выступает как свет по всем статьям: в своей субстанции

¹ Недаром аналогичным образом высказывался и Гераклит: «Вечность — ребенок, забавляющийся игрой в шахматы: царство ребенка» (фр. 52). Однако показательно, что у греческого философа оформленные тела: ребенок, шахматы, а у русского мыслителя аморфные стихии представляют за бытие в сказании о нем.

мир есть свет, всякое вещество состоит из его превращений (= «материальная причина», по Аристотелю); творящая сила мира — он же: свет-огонь (= «действенная причина», «производящая»); в то же время игра объясняет, *зачем* это делается (= «целевая причина», «энтелехия»); наконец, для деятельности-игры нужно саморазличение, воплощение, принятие облика, формы (= «формальная причина»); здесь свет расчленяется на «выси ледяные» и «лазурь неба», у Гераклита — на ребенка и шахматы. Но главное: свет создает «ю-дольный мир» и неисчислимое множество вроде серьезных и твердых вещей, существ и целей в нем; но то, что для них жизнь-смерть («издыхающая земля»), для божеств — забава, ибо они знают, что эти существа не себе, а *им* принадлежат и, умирая, в родное лоно первостихий возвращаются: заветом этого им и был дан «пророчески-прощальный глас».

Но почему человек родство в непреложных высях ощущает, а чужбину — с себе подобными? Почему не чует родности с мимолетным, смертным — с тем, что оттого, от своей скоротечности, и вызывает к жизни не игру, а любовь? Ведь любовь и есть привязанность скоротечного в бытии — «стой!» ему, недопустимость, невероятность исчезновения этого существа. И так как нигде в объективном бытии этому реалии и поддержки нет, — все это обессмертиванье набирает силу лишь в душе, воле, сердце любящего — и рождает такую вспышку свето-огня, которая уравнивает миг с вечностью и на которую аморфные, беспредельные божества не способны: недаром они завидуют любви смертных. Знание этого полностью ведомо Тютчеву — и потому: «вещая душа моя» «бьется на пороге Как бы *двойного* бытия», а не избирает одно; и боги для него не выше людей (см. «Два голоса») — лишь стихии и свет выше, но они и светоч-источник полностью пребывают в людях: «твой милый взор...», «эфирною струею по жилам небо протекло» и т. д. Но хоть в гордыне своей гибели человек может полагать себя выше бессмертных, трагедия остается — с точки зрения человека. С точки же зрения света и стихий, любовь-смерть человеку дарована, чтобы с радостью растворялся, ощущая свое перетекание в стихии как блаженство возврата на родину, домой к маме. По Эмпедоклу, «рождения всего возникшего виновником и творцом является Вражда (ибо она дробит состав мира и образует отдельности.— Г. Г.),

(виновником) же конца мира возникших (вещей), их изменения и возвращения в единство — Любовь»¹.

Итак, опять в стихотворении Тютчева дано двойное бытие в двойном ракурсе и слове: как в «Весенней грозе» ревность грома, птичий гам, шум вод — все эти события и существа имели своей пребывающей идеей игру Гебы с Зевесовым орлом, так и здесь есть своя парность: идея — и ее вещное временное отражение. Бросается в глаза аналогия строф второй и четвертой: синь зеркала стального внизу, куда в глубь стекаются ручьи, — есть вариантное воплощение игры лазури неба со льдом в устремленных в высь огнях. Уже раньше прозревалась парность строф первой и третьей: в полуденной мгле дымятся леса на горах — и люди выпускают полусон. Наконец, парная структура очевидна в перекликании: «уже» — «между тем», «внизу» — «горé». Само пристрастие поэта к дроблению бытия и явлений пополам: «полдневная», «полусонный» — есть то же удвоение мира.

Гераклит полагал: «Для бодрствующих существует единый и всеобщий космос (из спящих же каждый отвращается в свой собственный)» — фр. 89. И в стихотворении игра бодрствующих божеств совершается над полусонным людом, затерянным в различиях вещей и своих множествах. Вообще каждое стихотворение Тютчева есть такое домогание до единого космоса из полусна-полубодрствования нашей очевидности и мысли. Но поскольку начинает поэт с какого-либо его отблеска, — блик варианта падает и на инвариант, который предстает каждый раз в особом составе и повороте: будет ли исходной ситуация пробуждения («Проблеск»), или взгляда на Н. («К Н.»), или «Весенняя гроза», или «Утро в горах», или «Фонтан». А начинает так потому, что сейчас ему в этом виде состоялось прозрение, проблеск, весть дошла через со-весть в этой по-вести: слово здесь онтологическое, из бытия истекание. Стихотворенья — акты веданья. То есть суть мифы, сотворения божеств.

«К Н. Н.». Вместо природы здесь человек в свете (обществе); страсти и движения души: любовь, притворство, послушание, тайная радость, измена, стыдли-

¹ Лосев А. Ф. История античной эстетики, т. 1. М., 1957, с. 399.

вость — вытеснили клубление стихий. Нет ли, однако, здесь параллелизма? То есть, не «нет», а по исходной предпосылке, принятой мною на веру, жизнь души сопряжена с жизнью тела не вообще, в своих независимых целостностях, но в со-ответствиях, и значит, вещества космоса я могу прозревать через состав, склад тела, его аффекты (сердце — слиянность реакций души и тела); так что я вправе прозревать соответствие между бытием стихий и веществ и духовной жизнью человека: его характером и логикой. Итак, нам надо сделать *перевод космологии на психологию* и установить соответствия в их терминах.

Первоначальный ключ нам дает общая диалогическая структура стихотворения: оно так же состоит из двух частей = ситуаций = миропониманий, как и предыдущие: «Ты любишь... — Но так и быть!» (ср. «Люблю грозу... — Ты скажешь»). В первых четырех строфах рисуется, как можно предполагать, мир реальных вещей, идей, положений в их земной видимости, масштабах и толковании: светская красавица, в искусном притворстве, незаметно для толпы и мужа, отвечает на мой сигнал, а я размышляю, что познаны ею тайные радости измены и улетела стыдливость, как луч Авроры с юных роз. Сказано это, и даже медитация совершается, в тех же уютно-детских измерениях, как, например, и в «Утре в горах» о лазури, которая смеется, и о светлой полосе долины, которая вьется: банальный поэт, банальная сентиментальная рефлексия.

Но вот оно — обрушиванье вселенского масштаба: «Но так и быть! в палящий летний зной Лестней для чувств, приманчивей для взгляда Смотреть, в тени, как в кисти винограда Сверкает кровь сквозь зелени¹ густой». Под чистым, всепроявляющим светом живут лишь сущности — остальное не выживает. Иной, глубокий и истинный взгляд на «притворство красавицы», а точнее: на что-то, о чем мы проведали по притворству красавицы в свете, — принципиально не может быть дан, высказан, сообщен языком прямых наименований и в тех же терминах, например: душа, честь, совесть, девичья-женская гордость — и даже вообще в терминах

¹ Что собственно тютчевское слово говорится обычно именно под конец стихотворения, видно по тому, что является вдруг его божественно архаический синтаксис — ср. «сквозь опущенных ресниц» — в предпоследнем стихе из «Люблю глаза твои, мой друг».

мужчины и женщины; еще выше — даже не в терминах любви; еще выше — даже не в категориях Эроса; но — прямым ниспровержением стихий, веществ, существ так называемой «природы» и ее языком: т. е. истина может быть высказана как раз не человеческим, но хотя бы птичьим или растительным языком природы — если она снисходит до высказыванья, а не остается пребывать во всемирном молчанье и в *Silentium!*

Теперь мы имеем одну идею, расколотую на две половины, — как перерезанные туманом «высшие горы» в «Утре в горах»: внизу — искусная в притворстве красавица в свете, далее обрыв-туман, и вверху, без всякой видимой связи с основанием, парит гроздь винограда в палящий летний зной. Во-первых, здесь реабилитирован палящий летний зной. В предыдущем стихотворении — перед «высями ледяными» — он представлял за «дольный мир» и был огнем по его плечу. Здесь против «света» общественного палящий полдень гласит за весь открытый космос. Так что нет в мире Тютчева совсем жесткого прикрепления определенных идей за определенными вещами; однако нельзя сказать, что они свободны и соединяются лишь функционально: все-таки какая-то связанность, закрепленность идей за вещами у него есть. И даже здесь: кровь винограда в зной = красавица в толпе. Не огонь сам по себе, но «светоч-источник» — высшее, и вот он узнается здесь: в том, как «сверкает кровь». Кровь в человеке = огненная вода, и, прозираемая «сквозь зелени густой», т. е. плотность земли и ее цвет, она являет тот же хоровод стихий в новом варианте. Поскольку, по опыту предшествующих анализов, мы знаем, что в первой части — земных масштабов — должны находиться праобразам пары и соответствия, — поищем. Кровь сверкает сквозь зелени = красавица в толпе. Сверканье — не просто свет, но переливанье, световая игра отражений среди твердых предметов: они, тупые, твердые, стоят, а «светоч-источник» за них и мимо них струится — для них невидимый, для них — «украдкой», как «тайная радость». Да это же — игра в прятки, а любовь красавицы притворствовать = страсть стихий к метаморфозам! Вот светоч-источник струится и застывает кровяной каплей винограда: форму принял для сверканья — так же, как во льду вода принимает твердую форму, чтобы светиться, — так же, как та же стихия принимает видимую твердую форму «красы послушной» и любуется, как блистают ее

границы, отраженные о твердые тела людей в толпе и о мужа — сего «стража» (опять идея сохранения формы = Каренин. У нее же, чья «кровь сверкает», — «энергическая» красота Анны).

«Свет... ставит нам в измену все радости». Почему это: скопление людей названо «свет»? и в каком он отношении к чистому свету — главной сущности? — Примерно в том же, как к нему относится полдень: вроде избыток света вещественного, а на самом деле сокрытие, затмение света чистого. Так, сказано, бесы будут являться под видом ангелов, чтобы смущать... Превратность понятий этого «света» хотя бы в том видна, что «радость» — что есть свет истинный, чистый, — представляется как «измена». «Свет» ценит стабильную форму, т. е. землю-стихию, которая на самом деле чем плотнее, тем есть большее помрачение. Значит, «тайная радость» — темная с точки зрения «света» — причастнее к чистому светочу-источнику: она совершается как запретный культ первоначальных древних божеств.

Термин «свет» приучает к осторожности отождествлений. То же самое: слово «не краснеть» перекликается внешне с «кровь сверкает» — по внешней аналогии цвета крови. Но «кровь сверкает» = «сей чистый огонь», что «как пламень адский жжет» — т. е. свет, а не цвет. А краснеет, румянеет стыдливость — это смущенье, сумрак света, что бывает в утро и вечер. Здесь же, в космосе этого стихотворения, посрамлены пороги дня и ночи, прежде излюбленные переходы из вещи в вещь, — но воздано зениту, сердцевине, пышному цвету.

«Последний катаклизм». Дух Средиземноморья (греки, иудеи) допытывался: что было в начале, всматривался в происхождение мира, возникновение вещей. И в последующей западноевропейской мысли (особенно германской) само собой разумеющийся ход: докопаться до происхождения вещи, что из чего? — и дает гарантию узнать, что она такое. При этом ходе мысли: вещь, существующее, настоящее — цель и конец. В построениях русской мысли (если вспомнить ее главные сочинения) нет этого маниакального вперенья в происхождение вещей: мысль завязывается с ходом (Чаадаев, Герцен, Толстой, Ленин — кстати, более школьно-германский ум Плеханова любил заниматься «историей вопроса»)

и скорее интересуется не откуда вещь, а к чему¹ она, «накой»? То же самое: в построении русского романа ничтожно мала биографо-воспитательная часть: дается скороговоркой, а скорее переходят к событиям главным, в то время как западноевропейский роман — это в основном не событие (этим занята новелла), но история жизни (Фильдинг, Диккенс, Гёте, Бальзак). Итак, куда вливается, к чему создан, каков смысл, назначение жизни человека? (об этом думает Печорин: о назначении своем, а не *почему* я такой и *что* я такое; и Блок — «О назначении поэта»...) Потому *конец* вещи есть место, где и обнаруживается, к чему она была, а значит, и что такое.

И космогоническая мысль Тютчева испытует не сотворение мира: что из чего и вслед за чем? — но что сбудется (как и вещей Олег у волхва). Не приемлет он, что мир создан для эгоистического разнообразия — отдельного ячества вещей, даже стихий, — но для какого-то более общего, соборного бытия. В этом смысле Последний катаклизм не есть конец света: конец вещей и различий не есть конец бытия. Мысль Тютчева поэтому не эсхатологическая, хотя и повествует о том, «когда пробьет последний час природы». *Природа* (как мы видели по стихотворению «Летний вечер») совпадает в основном с землей, она уже мира и состоит из того, что рождается, возникает: из тел — растений, животных, птиц. Но уже вода, воздух, огонь — стихии несотворенные и неизменные: они преобразуются в метаморфозах, но не возникают.

«Состав частей разрушится земных». Всякая вещь состоит из того или иного сочетания, смеси первостихий. Так что же здесь имеется в виду? Разрушение вещей на свои составные силы? — тогда вещь тут названа «частью». Или разрушатся сами первостихии? — тогда почему «частей» именно «земных»? Ведь кроме земли еще вода, воздух, огонь... Очевидно — первое: вещи, все предметы, существа — т. е. целостности, с точки зрения западноевропейской мысли: индивиды (= неделимы), особи, Gestalt — названы «частями», ибо они — «твари».

¹ Кандидовски-простоудушно этот ход мысли выразил Митрофанушка, запросив, *к чему* приложена дверь? — и в зависимости от этого решая, существительная она или прилагательная. Т. е. он выводит сущность и свойство *за* вещь, распахивает, открывает ее, тогда как западноевропейский склад ума полагает суть в пределах самой вещи твердо пребывающей.

Значит, по русскому мироощущению, индивид, «я» есть часть, а не целое. И так это и в народной артели и братстве — и проступает в утонченной умозрительной интуиции широчайше образованного русского поэта.

И в эллинской натурфилософии: до обособления личности и положения ее в атом (= «неделимое», погречески) как основу вещей, полагался как бы групповой брак между стихиями в сотворении каждой вещи. Исходным было Целое мира, а не целое вещи. И разнообразие тел и существ сотворено Враждой и удерживается ею в их отдельности, индивидуальности, а слияние опять всего — осуществляется через Любовь. Мысль Тютчева близка этой концепции мира. Разрушение вещей, растворение стихий предстает не как трагедия, но успокоение, примирение, слияние, объятие всего, переставшего настаивать на своей отдельности. И то, что некогда проделает Последний катаклизм, поэт делает сейчас, сразу — в своих стихотворениях пробивая последний час вещам, рассматривая их *sub specie* последнего катаклизма, — и в разрушении очищает их состав, производит разъятие; и это разъятие вдруг оказывается откровением Целого, истины мира (ибо жертвует частями, вещами — мнимыми целостностями).

А по последовательности происшествий — в этом стихотворении совершается антиТворение. Если в начале Бог создал небо и землю, но земля была безвидна и пуста и дух носился над водами, — то теперь наоборот: земля рушится, «Все зримое *опять* покроют воды. И божий лик изобразится в них!» (Это «опять» указывает на связь с Творением.)

Итак, остаются воды и свет («лик») = опять «светоч-источник». Это — первобожества русского Олимпа. Недаром конец предстает как *слияние* и *растворение* — свойства воды, а не воздуха или огня: значит, мыслит водой. Для грека Эмпедокла Любовь = огонь, и объединение бытия будет достигнуто через мировой пожар.

И наконец-то откроется истина («лик») — вместо затемняющего ее разнообразия чувственных вещей: она выступит единая в своей чистоте. Или, точнее: будет разгадка бытия, сфинкса природы — откроется Творец, и будет ясно, что хотел сказать Творением... только некому его тогда будет слушать.

Это сомнение — и ревность к Богу, счет к нему — затаилось в сем сказании, и под конец жизни Слово было произнесено: «Природа — сфинкс. И тем она верней

Своим искусом губит человека, Что, может статья, никакой от века Загадки нет и не было у ней». И, значит, всё даром — все жертвы для откровения смысла? И смерть — не растворение и слияние в Любви, но тупой конец? И сама идея о смысле, тайне — есть лишь искус? И вместо истины и Бога, вместо того света, там, может, паук сидит какой-нибудь, как мыслит Свидригайлов. «А был ли мальчик? Может, мальчика-то и не было?..» (Самгин). И вся загадка — в том, что нет загадки, а мы-то мним...

В расселине меж этих двух голосов (Последний катклизм и Природа — сфинкс) просматривается Тютчевым всякая вещь: то слышится один, но другой лишь глохнет, а не умолкает. И каждое стихотворение есть некое утверждение, самоубеждение в ракурсе этого космического сомнения, какой-то лоскут, фрагмент из непрерывно идущей внутренней полемики.

Потому столь державно-повелительны интонации начал: «*Есть* в осени первоначальной», «*Как* весел грохот летних бурь!..» (это «как» не сравнительно-сомнительное, но восклицательно-утвердительно). Вариант: «*Так* в жизни есть мгновения...», «*О* вещая душа моя», «*Нет*, моего к тебе пристрастья Я скрыть не в силах, мать земля» (где землю многожды оскорблявший оправдывается). Вообще восклицательная интонация русской мысли — заклинание для заглушения сомнения. Так, Рудин повторял: «Я счастлив!» — как бы стараясь убедить самого себя.

Но есть ли Бог и загадка, «нет» ли в «творении творца» (= «Есть ли жизнь на Марсе, нет ли жизни на Марсе?..» — прутковский вариант этого хода сознания), — «Мужайтесь, о други, боритесь прилежно, Хоть бой и неравен, борьба безнадежна!». То есть не в залогах и заветах полагать смысл бытия, и не разочаровываться от нахождения или ненахождения его, но в... — Тютчев не дает ответа, Русь Гоголю не дает ответа, и я формулировать что-то не имею оснований.

У Тютчева несколько таких кратчайших стихов — в строфу лишь одну: «И чувства *нет* в твоих очах...», «Умом Россию *не* понять», «В разлуке *есть* высокое значенье». Они — лишенные диалогической структуры, в них дается сплошной один тезис. Их другой голос полагается за скобками — в том океане, откуда выброшены эти обломки. Есть даже рудименты этого: «И чувства *нет* в твоих очах...» Это «И» стоит в начале стихотворения

как пупок, который мне, самостоятельному, вещает, что я последыш.

Правда, двухголосие остается в лексике: «Последний катаклизм», «Природа — сфинкс...». Одно слово русское, другое — чужеземное. На двух быках этих надо стать русской мысли, чтобы зачатся и начать движение (= её ориентированность на чужое слово и мысль).

(«Пробужденье») ¹. «Еще шумел веселый день...» Вот Последний катаклизм с этим днем свершается: многошумье и цветистое разнообразие «пышно-золотого дня», когда пробил час, превратилось в царство единых бесплотных сущностей — теней. Сюжет стихотворения — как восхождение на туманом опоясанную высшую гору из стихотворения «Утро в горах». Сначала — светлый низ и миниатюрные разные предметы в нем; потом полоса тумана — здесь сон; и затем — пробужденье уже в мире чистых идей, где нет многообразия. Здесь и указан путь (гносеологический), как добраться до такого восприятия мира, путь к различению истины: «многое» и «разное» должно сначала обнаружиться как однообразье — «все равно», «все едино», и тогда все в один сольется строй. Его однотонность усыпляет внешние чувства — им теперь нечего делать, зато будит внутреннее созерцанье, и оно в молчанье начинает прозирать. Д р е м о т а, сон — это высшие гносеологические состоянья, по Тютчеву, потому даже месяц — свет не вечерний — сторожит его дремоту. И когда «однозвучно звенит колокольчик», мир сущностей: воспоминаний, теней, дум — наплывает на русского барина в дороге: она тоже — полусон, полудрема = гносеологические состояния, путь к различению истины. Ибо д о р о г а есть сливанье городов, сел, лесов, полей — всего разнообразья — в одно, пронзает их собой и отменяет их устойчивость, заявляет о мнимости вещного мира. И дорога в России и есть сей «миротворный гений», что, незримый, увлекает из пышно-золотого дня — в царство теней.

Подобный же сон—пробужденье совершается и с пушкинским пророком, который постигает мир истинных сущностей: дольных и горных, а язык — стал «глагол» вместо «слова». Также и посредник есть: «миротвор-

¹ Составляю гороскоп каждому стихотворению — по сочетанию стихий в нем.

ный гений» = «шестикрылый серафим» = опоясывающее облако (ведь херувим отделяет, стоит с мечом у врат рая).

И лермонтовский пророк отворачивается от мнимого многообразья города и живет в пустыне и лишь изредка торопливо пробирается (тоже *дорога*, растопляющая различья) «через шумный град» — то ли как ветер, то ли как река.

Во всяком случае пророчеством, залогом, пуповиной царства теней среди пышно-золотого дня была «облаков вечерних теней», что «по светлым кровлям пролетала».

«Вечер» — космос-предтеча, ожидание. Слагается из тех же стихий, но комбинация особая. Хотя отметим пока знакомое: от звука — к свету: начинается с «звона», «шороха», «шума» — переходит в «светлея», «молчаливей», «тьень». Основная зона, где располагается космос-предтеча, — в о з д у х. Здесь разносится звук — по нему и свет пробегать может.

Воздух = стихия-соединитель. Любопытно, как оттягивается здесь все от остальных стихий — в воздух, пространство между небом и землей: сразу дается уровень «над» — «над долиной», область ветров. Недаром и слова из собственности ветра появляются: «веет» и «даль», «далекий колокольный звон» — его, наверное, «ветер принес издалека» (Блок). Колокол, стая, листья — всё из над землей.

М о р е — хоть вода, но совсем не проявляется как вода (не течет): море в разливе есть вода как равнина, плато для ветра, воздуха — чтоб разлив светел был (вещи, предметы, различия, грани — разные виды тьмы, препятствуют свету и воздуху).

Итак, мир — в состоянии, когда ничто не происходит, но имеет произойти; и есть лишь замирания и предвестия. Да это же Россия — с ее типичным состоянием *кануна*, ожидания и переходности! И сразу приходят в смысловую связь элементы космоса. Основная сфера — воздух. Даже высь не введена, не обращен взор к небу, где свет, — как в других стихотворениях. Космос от этого слегка приплюснут, место *выси* заняла *даль*: все движения не вертикальные, но горизонтальные: издалека звон веет, стая летит, шум листьев не колыхнет; правда, ложится тень, но торопливей. Словно мы находимся не внизу перерезанных туманом высоких гор, и не вверху —

но в самом поясе воздушном на пути, накануне, на дороге, в ожидании, осязая «незримого ангела», который возносит. То же самое указывает и время: вечер = канун перехода. И недаром в России так родны по звучности «вечер» и «ветер». Вечерний звон — их общее дело. Они оба — доро́ги, сами ничего не имеют, не являются, не суть субстанции, но приносят, разносят — офени и коробейники, суть чистые перенесения духа и вещей. Вечером вещи мглятся, теряют грани — переносятся в свою материю — мать. В сумраке и дух задумывается, переходит от света вещественного к внутреннему. И ветер — российский почтальон — все видит и слышит. («Сказка о мертвой царевне»), но различия не сохраняет, а сливает все звуки — в веянье и свист. Ветер — незаменимый спутник Дороги, и сам есть путь, шевелящийся как что-то живое: не как предмет, но как субъект.

«Полдень». Основное новое слово, здесь выговоренное: «лениво». Полдень — лень космоса. Если в «Вечере» бездействие и замирание от ожидания, то здесь — от переполненности и усталости: что-то было, какие-то действия, события, от чего мир уходит на покой и в дрему. Но что́ было — обойдено. Может быть, потому, что всякое действие в мире, если оно не канун и не катаклизм, есть мнимое шевеление плоти, не достойное мысли.

Лень же — полдень — задумчивы они. Дума здесь — покойное дыхание.

По древним индоевропейским поверьям, если небо — череп мира, то воздушное пространство и облака в нем — мозги и думы. В стихе о Голубиной книге сказано: «Наши помыслы от облаць небесных». По А. Н. Афанасьеву, «духоборцы доныне исповедуют, что мысли человеческие создались от ветра, а благодать от облака... Метафорическое сближение дождевых облаков с мозгом отразилось и в самом языке: *мозг* — *сегебгит* и дождливая погода (псковск. и тверск.), *мзга* — худая, мокрая погода и плакса, *мозглый*, *мозгливый* и *мозглявый* — дождливый, пасмурный... Вместо выражения: «что ты задумался?» доселе говорится: «что ты отуманился?»¹

¹ Афанасьев А. Поэтические воззрения..., т. 1, с. 118—119.

И в стихотворении «Полдень» все в природе выделяет из себя в воздушное пространство свой пар, свое дыханье: «дышит полдень мгlistый», «тают облака», «туман», «дремота», «дремлет». Полдень — созерцательная дума космоса (вот и гносеологическое значение лени). Недаром и звучность у этих слов мягковоздушная, колокольная: лень-лень, пол-день, пол-день.

Последние два стиха о Пане в пещере нимф придают стихотворению классическую тютчевскую структуру двухголосия и двуязычия. При этом устанавливается такая парность: мир от тверди пламенной и чистой до реки — сей свод = пещера нимф (нимфа в мифах сопряжена с рекой). А всё в мире = Пан. Его дремота и думы = облака, туманы...

«Лебедь». Впервые появилось тело, существо животное — но какое! Лебедь — птица света. И она, «лебедь белая», — начало женское: связана с водой — «плывет». Лебедь — русское космическое священное животное, чья плоть (земля) соткана из света, воздуха и воды.

Однако, «да» в русской мысли не может быть сказано, не оттолкнувшись через «нет». Для жертвоприношения «Нет'у», для сведения на нет здесь взят Орел — птица чужеродного космоса. За что же он отвергается как не свой, не родной? Он сам — темен, плотен, земен, есть летучий камень, и, хотя прямо в свет солнца взирает, но очами неподвижными, зеркальными... впивает свет, но не светлеет там. В Орле мир явлен твердыми своими конечностями: огнем и землей. Лебедь же — всеобщая размытость, воплощенная переходность, отсыл каждой стихии от себя в другую: «нет, не я здесь, — словно говорит земля, — а воздух и свет». «Нет, не я здесь, — словно говорит воздух, — но вода, свет и земля». И т. д. Это божественная стыдливость¹ — и недаром русская красавица = лебедь белая очи долу потупя держит, стесняясь своей красоты и светоносности, ее прикрывая. Но столь птица эта универсальная, что даже двуполая: можно сказать и в мужском, и женском роде: «лебедь чистый» (у Тютчева), «лебедь белая» — в народной поэзии. Даже пол здесь размыт; не поймешь, мужик или баба; застенчив парень, как красна девица.

¹ «Божественная стыдливость страданья» у Тютчева — категория русского мира.

В отличие от орла, лебедь не отражает свет темной плотью своей, но сам есть сгусток света, отверждение света в чистом пространстве, сам светоносен. Вот идеальный русский космос — недаром его поэт создает «из пламя и света рожденное слово» (Лермонтов). Вот идеальная плоть по-русски — кристалл, чистая прозрачность (опять от «зрак» — свойство протяженных тел с точки «зрения» света).

И свет здесь не вещественный (огонь, молния, солнце — то, что зрит орел), но чистый, «чистая стихия», и скорее свет звездный за него представляет, чем солнце.

Орел — односторонен: лишь «за облаками». Лебедь же «между двойною бездной» — как двойное бытие расчеченных туманом гор («Утро в горах»), на «пороге как бы двойного бытия» — занимает русскую точку в пространстве. И его естественное, законное дело — «всезрящий сон». Это птица — провидица, чей, верно, глас — «пророчески-прощальный».

Орел — птица божьего гнева: перунов, грома и молнии. Лебедь — милости. И звучность имени «Лебедь» — насквозь родная: мягкие согласные, связанные через «е» = горизонтально-далевое вытягиванье миниатюрного космоса рта при слегка сплюснутым, нахлобученном нёбе.

К. В. Пигарев в примечании к стихотворению сообщает: «Как указывал Ю. Н. Тынянов, «сопоставление (символическое) орла с лебедем было излюбленным в европейской поэзии, причем в этом символическом состязании побеждал орел. У Тютчева победа за лебедем» (Юрий Тынянов. Архаисты и новаторы. «Прибой», 1923, с. 363—364). Действительно, в стихах В. Гюго, Ламартина, А. Шлегеля, Цедлица орел являлся символом борьбы и мятежности, а лебедь — покоя и созерцательности» (т. I, с. 344).

«Ты зрел его в кругу большого света...» — не там ты зрел его. Русская мысль начинает с отвержения: первым словом говорит «не то», а вторым — «а что...». То же в стихотворении «Лебедь»: начало — с «Пускай». В аналогичных у Пушкина стихотворениях о поэте тоже сначала дается «не то», ситуация, где поэт не в своей тарелке: «Пока не требует поэта» — время не то, «Поэт и чернь» — место не то: вольный ветер скован в городе, тоже в кругу толпы, т. е. камней. Круг — уже не раз

видим как отрицательная «в кругу» русской мысли идея (тогда как для греков круг, шар — образ совершенства). Везде отсыл от ложного облика вещи — к ее истине. Пушкин проявляет ее сменой места, дорогой: «бежит он» или «подите прочь!». Тютчев — сменой времени и освещения. «*Большой свет*», именно потому, что имеет величину, измерим, — значит, не тот свет и тем более фальшивый, что, раздуваясь («большой»!), претендует застить... Свет же истинный — неизмерим и есть не «большой», а бездна. «Большой свет», как вещественный, аналогичен Дню — свету затмевающему. Потому в нем ничтожным и жалким выглядит глаз невечернего света: месяц — не месяц, а «облак тощий», т. е. неполноценное облачко, недотепа, никудышный, Иван-дурак не дотягивает даже до мерки среднего человека. Днем поэт — дурное тело: «рассеян», значит, расплыено его вещество; на порогах качеств пребывает: «то свое-нравно-весел» (излишняя подвижность), «то угрюм»¹ (оцепенение), «полон тайных дум» — мглист: пустотность и воздушная влага в должном быть твердым и отграненным теле; формой он «дик». В свете же истинном поэт — свой, светозарный бог, и не умные братья, а Дурак ловит Жар-птицу.

Здесь высказан один из принципов русской мысли: вещи в определениях механически-рассудочной логики — лживы. Можно ли писать определение о том, что есть месяц, — по тому, что мы видим днем: «облак тощий»? Мы скажем: «месяц есть серповидное облачко».

Итак, стих представляет нам приключения света: как бог светозарный переодевается, нисходит и прячется в миру — как Золушка. Свет здесь и субъект происшествия («изнемог» — «сияет»), и объект наблюдения («облак тощий» — «светозарный бог»), и орудие, инструмент, глаз, способ наблюдения: «Ты зрел» — «и ты презрел»². Един во всех лицах — трех, саморазличаясь для игры, свет творит мир, вещи в нем, «я», «не-я» и созерцание: все предметы и действия — из своего вещества, полное самообслуживание!

¹ Близкая пара в «Евгении Онегине»: «я был озлоблен, он угрюм». Глава I, XLV.

² В русском языке и любовь и ненависть выражаются через свет: при-зрел, пре-зрел. В других языках идея презрения не выражается через световой корень: haïr, hate, hassen...

И истинный герой, персонаж стихотворения, конечно, не поэт, а свет. Недаром — увы! — чужеземное слово «поэт» и в русской литературе звучит несколько чужеродно; и должны быть и находятся ему свои эквиваленты — но уже не в наименовании (имя уж занято: «поэт» — не назовешь же «стихотворец»), а в отсыле к его идее. Что герой — свет, а не поэт, явствует из того, что в следующем стихотворении тот же свет выступает в обличье влюбленного. Значит: поэт ли, любовник ли — это «факультативно», а естинен — Свет.

«В толпе людей, в нескромном шуме дня...» Вариация на тему: месяц днем. Это часто у Тютчева: парность не только внутри стихотворения, но и творятся одновременно два стихотворения, с двух сторон заходящие и реализующие один образ. Так «Утро в горах», «Снежные горы» даже печатались впервые в 1830 г. как одно стихотворение; парой являются «Вечер» и «Полдень». Потом поэт осознанно даст два варианта в одно стихотворение («Два голоса»). Это — втора, поиск образа чистейшей идеи на двух уровнях, а точнее: она просто не может быть выражена одинарно.

Здесь акцент: стыдливость света в нескромном шуме дня (ср. «Лебедь») — свет в плену и окован, в любви — застенчив и нем. «Но если ночь, встряхнув ветвями, Захочет в небе изнемочь, Я загляну в тебя глазами Туманными, как эта ночь» (Блок. «Иванова ночь»). «Наступит ночь — и в чистое стекло Волеет елей душистый и янтарный!» (Тютчев).

Туманисто-белое брезженье польется как елей. Елей — религиозная кровь, семя духовной любви. Вот он опять — «светоч-источник», русский Эрос. Причем лишь в свете невечернем обретается и цвет: то, что было блеклым, водянисто-молочным, играет янтарем.

(Вспомним, что в «К. Н. Н.» в абсолютном свете палящего полдня отменен «стыдливости румянец невозвратный», и по нему воздыханье, а вместо него — «В кисти винограда Сверкает кровь сквозь зелени густой».)

Я н т а р ь — свет солнца, а здесь он его видит в месяце. Ночной свет оказывается чувственен, телесен, съедобен. И вообще ночь и сон — мир не бесплотной жизни; скорее день таков — мир иллюзии, «майя», покров на ночь. В литературе Запада, у романтиков, ночной свет спиритуалистичен: свет призраков, иллюзий

(сон, мертвец, скачка и глядь — в могиле, кости; петух — и ничего нет).

А русские сны — где они? Большинство снов здесь литературны, навеяны с Запада: Жуковский и сон Татьяны... Лишь Сон Обломова — но он не локален, а равен чуть ли не всему повествованию, всей жизни (что действительно так). Даже когда у Достоевского и Толстого сны, — они редки и отдают литературным приемом, и всегда скорее полуявь — полусон, как у Тютчева *бессонница* — вот подлинная жизнь-сон (жизнь определена исходя из сна: пусть как его отрицание — *бессонница*, но именно его, а не чего-то другого).

«*Туманисто-бело*» встречаем у Лермонтова: «в тумане моря голубом» — почти та же звучность, почти тот же свет (немного другой лишь цвет, но голубизна = прозрачность, свето-воздух). И вообще: «Белеет парус одинокий В тумане моря голубом. Что ищет он в стране далекой? Что кинул он в краю родном?» — это вариант того же образа-архетипа, что и «Смотри, как днем туманисто-бело Чуть брезжит в небе месяц светозарный». Месяц в дневном миру (= стране далекой) — одинокий тощий облак; его родной мир иной — где он царь.

Но почему же он покидает родину, где он владетель, и идет в даль, где он странник, одинок, чужой и жалок? Что его гонит? И вот ответ — в стихотворенье «Душа хотела б быть звездой». Да, звезда в ночи — на месте своем, царица. Но душа хочет быть звездой *днем* — т. е. не на месте, когда она совсем не нужна, теряется, совсем не у дел вещественных.

Но чтоб понять эту идею, надо нам подвести ряд фундаментов. Да и Тютчеву тоже: ведь это прозрение явится ему лишь в 1836-м, шесть лет спустя точки, где мы сейчас находимся.

По началу своему этот образ — заемный. К. В. Пигарев сообщает: «Расставшись с Гейне, Тютчев продолжал следить за его новыми произведениями. К концу 1829 — началу 1830 года может быть отнесен /.../ перевод из третьей части «Путевых картин» (книга Гейне вышла в свет в декабре 1829 года).

В этой главе образ месяца, бледнеющего на небе при солнечном восходе, настолько поразило поэтическое воображение Тютчева, что дважды, в своеобразном творческом переосмыслении, возник под его пером в одновременно написанных стихотворениях: «В толпе людей, в нескромном шуме дня...» и «Ты зрел его в кругу боль-

шого света...»¹ Не дважды: этот образ жил и созревал и далее, пока не дошел до чисто тютчевской, русской кондиции в «Душа хотела б быть звездой».

В прозе Гейне путник, выглянув ранним утром из повозки, созерцает пышный восход солнца и побледнение и истаевание месяца. Он сочувствует месяцу: «Бедный месяц! В глухую полночь, одиноко, сиротливо, Он совершил свой горемычный путь, Когда весь мир дремал — и пировали Одни лишь совы, призраки, разбой; И днесь пред юным днем, грядущим в славе, С звучащими веселием лучами И пурпурной разлитой зарей, Он прочь бежит...»

Проникнувшись, он, Гейне, активный социально-политический человек, ту же ситуацию пересменки светочей ощущает в общественной жизни: «Прекрасный будет день! Свободы солнце Живей и жарче будет греть, чем ныне Аристократия светил ночных! И расцветет счастливейшее племя...»

Но им будет непонятен подвиг отцов, которые светили в безотрадной ночи и вели бой против чудовищ: «Злосчастные бойцы, все силы духа Всю сердца кровь в бою мы истожили — И бледных, преждевременно одряхших Нас озарит победы поздний день!.. Младого солнца свежее бессмертье Не оживит сердце изнеможенных, Ланит потухших снова не зажжет! Мы скроемся пред ним, как бледный месяц!»

И размышляющий выносит оценку — эпитафию себе, венчающую его подвиг, в смысле: не знаю, поэт ли я, «Но меч, друзья, на гроб мне положите! Я воин был! я ратник был свободы...».

Что делает Тютчев с этой медитацией? Во-первых, он ее, написанную в прозе, перелагает (хотя и очень точно) белым стихом, возвышая единичное рассуждение по поводу — до мифологемы.

Во-вторых, он производит перестановку, а тем самым переакцентировку ценностей: у Гейне путник сначала взирает на месяц, издыхающий при солнце, а затем предается горьким думам об общественной борьбе и заслуге (в такой последовательности я и передал отрывок), а у Тютчева наоборот. По предыдущим стихотворениям мы знаем, что у Тютчева в первой половине дается обличье, 'слой феноменов, а во второй отверзается идея,

¹ Пигарев К. Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962, с. 63.

мир ноуменальный — и эту свою и русскую последовательность («не то, а...») сотворив над текстом из Гейне, он возвел в свет жизнь людскую, а не отвел от света.

У Гейне месяц-солнце выступают в ранге метафор: в служебной роли для прояснения общественных смыслов и ситуаций. В метафоре явление природы удерживается рассудком на почтительном расстоянии как то, что «понарошке» привлечено для иллюстрации истинного, настоящего — события со мной, человеком между людей. Я-то, мол, знаю, что по-настоящему существует борьба демократии против аристократии, переживания души человека; с другой стороны, отдельно, сами по себе существуют месяц, солнце — словом, так называемая «природа». И связь между аристократией и демократией и звездами и солнцем перекидываю я в моем воображении: она — связь придуманная, а не реальная. Отсюда и юмор, ирония, которых нет никогда у Тютчева. У Гейне «аристократия светил ночных» — творение остроумия. У Тютчева звезды — «Как божества, горят светлей В эфире чистом и незримом» («Душа хотела б быть звездой...»). Если что воистину может стоять реально за знаком «божество», то именно «сии светила». Воззрение и мысль Тютчева — онтологичны. Ирония же всегда — гносеологична, есть рефлексия, сомнение и допуск своей произвольности, что я и пытаюсь снять юмором. Ирония не выводит в бытие, а разнообразит нам пребывание в затворе сознания, окантованном Кантом¹.

Для Тютчева людское и природное глядятся друг в друга всерьез, их тождество не в полете мысли субъективной лишь, но так и есть. Им устанавливаемая связь — это не образ, а праобраз, архетип. И мыслит он не отдельными природой и обществом, но нераздельным космосом. И «свет» здесь не вещь отдельная, привлекаемая для сравнений с другой вещью самостоятельной, но — субстанция. А чтоб космическая стихия света была *использована* лишь для сравнения (а не слова истины) — это кощунство и глупость².

¹ Вот имя-то бытия: бог шельму метит! Кантом был назван при рождении тот, кому предстояло сформулировать границы, «кантон» доступного человеку знания.

² Не вообще, а здесь, в космосе данного стихотворения. — В е д. 30.8.85.

Гейне удостаивает свет введением в общественную жизнь. Тютчев удостаивает последнюю сведением к свету, прояснением ее горизонта и целей через откровение ее сродства со светом, так что она узнает свою воплощенность. Последовательность Гейне: из пространства в помещение. Берется свет, вносится в Haus (дом), в Innere (внутреннее) общественной жизни¹ и служит для освещения — чтоб видеть не его, а через его посредство — другое: тела, вещи, обстановку-установления. Последовательность Тютчева: переступание порога помещения и уход в открытую даль — высь, рассеяние формы, граней и предела.

И в этом сказываются национальные логики. Германская логика — *выведение*: все системы немецкой классической философии — на выведении из единого строятся. Русская логика — *отвод, отсыл*. По Тютчеву: мы видим борьбу в людях, видим свет месяца в небе. И то и другое — воплощения чего-то, но на уровнях разных мировых сфер. Свет — ближе к корню. Об этом *что-то* мы знаем по свету — его первому проявлению. Потому сказать: «борьба (за свободу) есть свет» — это не метафора, а верное слово, ибо то борьба за удержание пустотности, пространства в телах (в том числе и социальных) — чтоб было чем дышать людям и свет взвидеть.

Эти различия меж Гейне и Тютчевым в месте и направлении точки зрения тут же отзываются на рассуждениях и чувствах. Мысль и переживания Гейне вращаются вокруг результата, пользы, заслуги, оценки и невозданности подвига. Значит, должен быть каждому делу конец и венец, а если нет, то это непорядок и меланхолия, и венец я тогда сам себе воздам — в своем самочувствии и гордыне — и точку (над «i») ставлю в эпитафии. Каждое дело, вещь и жизнь есть отграниченный акт, есть Haus (дом) со стенами формы. И если свет для дома — тогда это так и есть, но если дом для Света, тогда смешны разговоры о заслуге, победе, эти рубежики и межи, устанавливаемые человеком во Вселенной: «Мужайтесь, о други, боритесь прилежно, Хоть бой и неравен, борьба безнадежна! ...Тревога и труд лишь для

¹ О том, что Haus, Raum i Innere — основные координаты германского пространства, — об этом мои работы: «Германский образ мира по «Ифигении в Тавриде» Гёте» (март—апрель 1968 г.) и «Осень с Кантом. Образность в «Критике чистого разума». К вопросу о национальных логиках» — осень 1968 г.

смертных сердец... Для них нет победы, для них есть конец». Хотя Второй голос мыслит уже скорее в гейневском плане — гордости своим мужеством: «Кто ратуя, пал, побежденный лишь Роком, Тот вырвал из рук их победный венец («Два голоса»).

Но это не единое слово, а лишь сторона бесконечного диалога о свершающем «свой подвиг бесполезный». И потому, когда он мыслит о двух поколениях и родно с собой ощущает не младое, а ветхих, у Тютчева никогда нет интонации: ах, вам не понять, не оцените, как мы боролись! — ему в голову не приходит возможность этих счетов, т. е. воззрения их друг на друга, замкнувшись от вселенной. Нет, и те, и другие выступают отвернувшись друг от друга¹ и воззривши в свою даль: «Обломки старых поколений, Вы, пережившие свой век! Как ваших жалоб, ваших пеней Неправый праведен упрек!» («Как птичка, раннею зарей...»)

«Неправый» — ошибочный, глупый, даже несправедливый в зоне механического рассудка и закона. С эмпириеев же истины, с чем мы сообщаемся чрез совесть, их упреком напоминает о себе праведность. Отсыл к отцам — исходная вперенность взора в умозрениях и русского философа Федорова.

У Гейне — чувство неполноценности отцов: свет месяца — суррогат солнца, рак на безрыбье: истина бытия проявляется с восходом солнца. Для Тютчева: «О, как пронзительны и дики, Как ненавистны для меня Сей шум, движенье, говор, крики Младого, пламенного дня!.. О, как лучи его багровы, Как жгут они мои глаза!.. О ночь, ночь, где твои покровы, Твой тихий сумрак и роса!.. («Как птичка...»)

По древним космогониям, Ночь — родительница Дня. Она более священна — значит, иначе светла: в ней свет божественный, очищенный архетип света пребывает.

И месяц у Тютчева — не сырой горемыка, но светозарный бог. Беден истинный свет — в полдень, при кликах огненного, самодовольно-самоцветного дня: тогда-то он — «облак тощий», ничтожество и «в небесах едва не изнемог» («Ты зрел его»). Отталкиваясь от неистины

¹ Вот то отсутствие традиции, преемственности поколений, которое отмечал в русской жизни Чаадаев, как и Гоголь — пунктирность линии жизни в ладони русского пространства. У Гейне, напротив, — установление связи: месяц подготавливает восход солнца, и оно должно оценить подвиг ночных светочей.

света (месяц при солнце), мысль подходит к лицезнению света истинного — в ночи. Однако важны здесь не точки начальная и конечная, а то, что они дают возможность совершиться *пути*, в котором «самоть» русского духа и мысли только и проявляется.

У Гейне Ночь населена телесностью, вещами и существами: совы, ларвы подземные, чудовищные Эреба порождения. У Тютчева такой населенностью отмечен День. Ночью же вещественность мира рассеивается и прозираются прообразы и идеи.

Однако в переводе из Гейне могла сказаться лишь тенденция тютчевского понимания света. Свой образ стал выступать в своих стихах («Ты зрел его», «В толпе людей...») и в самом законченном виде скажется в стихотворении «Душа хотела б быть звездой...»

«Как океан объемлет шар земной...» Антично-греческое представление о космосе дается не в конце («Ты скажешь: ветреная Геба...»), но с него начинается, для размытия его и явления русского образа мира. Если в греческом мироздании акцент на земле, шаре, и он необычайно расчленен, притягивающ и изучен, а Океан, край земли — смутен, мало о нем представлений, то здесь, напротив, исследуется не круг, а во-круг — то, что «кругом» «шара». Точка наблюдения — не центр, середина шара (как обычно в греческой мысли: средний термин силлогизма), но край, порог — брег. Круг берется не как конец, предел (так это по-эллински), но как начало выхода в истину, отплытия¹ — так это для челна. (В «Бессоннице» также наша жизнь как призрак на краю земли — накануне слета; ту же фигуру см. в анализе «Проблеска»; и тень Наполеона на берегу.) Но и еще отстраненнее круг может глядеться — глазами стихии как субъекта: «волнами Стихия бьет о берег свой. То глас её: он нудит нас и просит...» Значит, круг и шар смотрятся из стихии как только начало пути к себе: не своя грань, а потусторонняя.

Б е р е г в космосе русской поэзии главнейшее местоположение — вариант порога (или «порог» — вариант «берега»: недаром они и звучат почти одинаково,

¹ У Пушкина в «Осени» корабль «плывет. Куда ж нам плыть?» — тоже *накануне* отлета, и логика: «не то, а...?» — ведь это *корабль* плывет, а не мы, и картина корабля — лишь первая половина отрицательного параллелизма.

как воплощения одного праслова). Пушкин, рисуя во вступлении (прологе-пороге) к «Руслану и Людмиле» общий силуэт русского космоса, начинает с берега: «у Лукоморья», и для него столь же населен лес и дол, сколь и море, — оно тоже субъект, гласно: «О заре прихлынут волны На брег песчаный и пустой, И тридцать витязей...» И это не просто традиционное с античности представление, которое тоже наличествует («Покинул ты сей жизни брег, к берегам ты мертвых удалился» — Державин. «На смерть князя Мещерского»), но развитое в свою мифологему. Брег — не конец, а начало истинной жизни. Поэт бежит «на берега пустынных волн»; «Он» стоит «на берегу пустынных волн»; с берега видно, как белеет парус; с берега раздается «пророчески-прощальный глас» поэта: «Прощай, свободная стихия!» И обязательно здесь только *один* берег — поэтому не река, а море. И хотя вещественных морей мало, меньше, чем рек, в русском космосе, его, моря, мировоззренческая роль (и как «моря-окияна» в фольклоре) неизмеримо больше его реального места в русской географии. Так это требуется по нутряной идее — ухода в Даль. И как порог, Дорога и Даль нужны для реализации этого образа $\rightarrow \infty$ однонаправленной бесконечности, так и Брег и Море.

Земля сама по себе мертва. Жизнь — только в зоне соседства: с водами, воздухами и светом — тогда жить и дышать можно, и свет взвидеть. И Челн, плывущий по волнам, когда и сверху и из глуби глядит бездна, — это такой же сгусток, как и Лебедь. Сравните в «Лебеде»: «Она, между двойною бездной, Лелеет твой всезрящий сон — И полной славой тверди звездной Ты отовсюду окружен». И здесь: «Небесный свод, горящий славой звездной Тайнственно глядит из глубины, — И мы плывем, пылающею бездной Со всех сторон окружены». Точнее: и Лебедь, и челн с нами — это варианты воплощения какой-то несказанной точки-средоточия вещественного и духовного миров.

То же самое и *П а р у с*, этот челн, — он белеет, как Лебедь, рожден тоже «из пламя и света» (как месяц светозарный днем, аналогию с которым мы прочертили в предыдущем анализе). И он, тоже меж двух бездн: «*Под* ним струя светлей лазури (= «светоч—источник»), *Над* ним луч солнца золотой». Но он, как и челн, отвергает покой и самодовление вертикали — и плывет, уходит...

Но что случилось с водами! Они были Океаном, темными волнами, а теперь — «пылающая бездна». Оказывается, то, что на земле, в существах и телах, мы называли «светоч—источник», есть струйка, односоставная с той вселенской «материей», в которой «купаются» мир. И потому «берег» столь дорог — ибо тут можно чистым это вещество в себя впитать, и сам омываешься, и его состав ощущаешь в себе.

И теперь можно добавить к предшествующему слову о круге. Круг, окружение есть, но не как твердое, предел, среда, — а как ореол, нимб, лучи, возможные траектории отлета «в неизмеримость» (это согласуется и с фигурой, прочерченной при анализе «Проблеска»)...

«Конь морской» — водяное божество, русский кентавр. Из чего составлен? Греческие водяные божества: nereиды, Протей, дельфины, тритоны — выплывают из глуби, более связаны с толщей, телом воды. Русский же видит на море Коня — того, что еле касается низа, а летит, как птица — воздушен, т. е. Парус. Недаром он сын вихря, ветра: «Ты буйным вихрем вскормлен был В широком божьем поле». Море освоено через поле, ширь, степь — как равнина русская¹.

И движение на нем — далевое, горизонтальное (греческие — из глуби приходят и в глубь уходят). Тело в коне — водяное («с бледно-зеленой гривой»), но душа ветровая. Воздух и морская вода здесь варианты основного противоположения: свет (небо) — земля, как родителей всего.

Нрав его: «то—то», не однородно-стабильный: «То смирный стоишь под стрелами врагов, То мчишься по бранному полю». (Таков и Илья Муромец: то сиднем 33 года сидит, то богатырем гуляет.) Нет устойчивого положения, самостояния, а разнесен на крайности — на порожистые состояния. И его «я» — нет в точке, в данный момент: оно — пророчески-прощальное: то ли память о прежнем «то», то ли ожидание будущего «то».

¹ Горьковский Буревестник потому так привился, что реализует тот же образный архетип, что у Тютчева и Лермонтова (Парус). Море — «седая равнина» (убеленное, по-русски). На нем ветер. Буревестник между тучами и морем — как лебедь и челн между двойной бездной. Он сам световая птица черного солнца: «черной молнии подобный» («то крылом волны касаясь, то стрелой взмывая к тучам...»). Мышление о море степью и у Горького есть: «Буря на море и гроза в степи — я не знаю более грандиозных явлений природы».

Это «я» по природе своей — отсылное: не самодовлеющий сгусток, а распыленность.

И эта истина состава его существа сказывается в том, что его смерть есть распыление, рассеяние: «в брызги разлетишься». Бог его вихрем создавал — и теперь вновь из него вихрь выходит (брызги = водяная пыль). Природа себе же на игру создает прекрасные существа — и губит их, себя же украшая. Потому смерть совсем не смерть и не ужасна — а творческий акт, рождение красоты, явление пышного цвета. Только по смерти (какова она) мы узнаем прекрасное и истину. Смерть — сказание истины. И русский поэт когда любит коня? Когда он стремглав мчится навстречу гибели.

Высшая поэзия исчезновения, отлета с твердого круга земли по лучам — возможным траекториям (как призрак на краю земли в «Бессоннице» и как Фонтан). Для того так живо описана плоть и одеяние Коня морского — чтобы явить, разодеть его в великолепное убранство для священной жертвы (так и Поэт у Пушкина, призванный «к священной жертве», радостно стремится навстречу исчезновению, где высшая вспышка и чудный расцвет, — ср. и Кириллов у Достоевского).

Однако, что же это значит — стремление к пределу, пребывание у крайностей и эксцессы русского духа? Не есть ли это тоска полого по форме: испытать свой состав, узнать, что я такое «в конце концов» (именно и буквально)?

Предыдущее стихотворение нас научило, что все на земле Тютчева — из воздушно-светящегося океана снов — там прообразы всего. И если там челн с берега земли возвращался в родную мать, то здесь на землю насылается очередное чадо: из моря — на берег. Хотя это все равно к себе — брызгами возвращается. Но само создание русским мифотворцем именно Коня морского многоглаголюще. Медный всадник и водная стихия мирового потопа — опять сопряжение коня с водой. Всадник же — вихрь: Петр — «божья гроза», «движенья быстры». Вопрос Пушкина: «Куда ты скачешь, гордый конь, И где опустишь ты копыта?» Ответ Тютчева: «Копыта кинешь в звонкий берег И — в брызги разлетишься!..»

И сюжет «Медного всадника» — это восстание воды — праматери всего на затвердевшего = возомнившего быть самостью — коня; казнение чада.

Добавим еще, что этому Коню морскому два слова

самые присущие, свои: «рьяный» конь и «прядать» — оба одной звучности. «Рьяный» — как звук пламени, на ветру раздувающегося, — и верно: так огонь войден в состав космического животного — коня морского.

«Здесь, где так вяло свод небесный...» «Стихотворение отражает дорожные впечатления поэта во время его приезда в Россию в 1830 г. Из Мюнхена он выехал 16 мая»¹. Се как раз «взор иноплеменный» на Россию. Слово русского иностранца, но в русском сердце, с родной болью, — как и слово П. Я. Чаадаева в «Философических письмах» к даме и на французском языке. Описана плоть России — с подозрениями на ее дух: «лихорадочные грезы». Видно, это слово долго мучило: *не то* сказал; точнее: *не всё*, часть истины, а потому ложь, — пока не найдет красоты и слова для нее: «Эти бедные селенья, эта скудная природа...» Стихотворенья эти относятся друг к другу, как «Два голоса» об одном. Они спарены диалогом, хоть разделены во времени, и второе есть альтернатива — так же как стихотворение «Нет, моего к тебе пристрастья Я скрыть не в силах, мать-Земля», — которое есть ответ, чистая контроверза — не на одно какое-либо слово, стихотворение, но на множество унижений, которым подвергал поэт Землю, сравнительно с другими стихиями, и что его глодало.

«Здесь, где так вяло свод небесный На землю тощую глядит...»

«Здесь» — до сих пор у Тютчева было не «здесь», а вообще вселенная. Его пребывание на чужбине, космополитизм положения содействовал отвлеченной поэзии. И вдруг вбивает столб: «Здесь» — как пробуждение, одна точка уязвлена в космосе любовью и язвит.

Между Небом и Землей обычно виделись отношения страстно-любовные: Уран и Гея в Греции, Ян и Инь — мужское и женское начала в Китае. В потоках и ливнях небо оплодотворяет землю. В России нет связи неба и земли как любовно-страстной вертикали (у Лермонтова Терек и Каспий — горизонтально-страстные тяготения). Земля тоже — не языческая богиня плодородия, но «тощая», «мать-сыра»: т. е. не супруга в любви и мать (как Гея), но только мать с чувствами нежности и страдания. Ее страсть к сыну не видима — со сто-

¹ Комментарий К. В. Пигарева. Тютчев Ф. И. Лирика, т. I. М., 1965, с. 346.

роны сына, но тем не менее столь же реальная, как звездное небо днем: оно же есть, хотя и не видно. Ибо это связи долготерпенья, без событий.

Русский Эрос не источает много осадков — ибо и солнце не калит, не горячо. И хотя осадков мало, в воздухе не влага (образ плодородящей страстной жидкости, ее испарений), но сырость (как любовь — не страсть; а нежность — не сгущенная во время и место: в миг и форму — но рассеянная, бесконечная). А дожди какие? Ливни, бури и грозы редко — потому как редчайшие и освежительные очищения русской атмосферы празднуются они в поэзии. А в основном — изморось: моросит дождик (не морозит). Зато *разнообразие зимы*, ее оформленность и вечность — равно разнообразию лета у иных народов: и мороз, и солнце, и вьюга — мощно и чисто выражается темперамент природы, и «Русская зима» пословична в народах.

Задним числом проясняется и «Весенняя гроза». Да, там разрешение, легкость, но нет языческого буйства, а мягкая радость. Нет в грозе и сексуальности. В других литературах постоянно изображение грозы как страстного соития. В России же этот образ звучал бы чуждо (как у Горького натянутое сладострастие гроз и бурь). Здесь же, как и в описании грозы в «Отрочестве» Толстого, — стыдливая, косвенная страстность — как смеющаяся нежность (недаром в этом звуке чисто русское «не» с призвуком влажно-ветреного шипения: «жно»).

Геба, смеясь, проливает кубок — т. е. дева Геба льет с неба. А не мужчина изливается сверху, и не Земля брызжет в небо из сосцов россыпью Млечного Пути. Перепутана вертикаль мира: она туманная, неясна — ведь «вялое» небо. И женское начало более здесь активно, огненно-влажное, нежели влажно-духовное мужское (ср. соотношение русских женщин и «лишних людей» в классическом романе XIX века).

«Здесь, погрузившись в сон железный, Усталая природа спит...»

Отчего ж она устала? Она ж не работала: не оплодотворяла, не рожала (небо вяло, земля тоща). Сон славен обилием дня. Здесь же — «сон железный».

Ничто — и после Ничего. Сон и есть постоянное дремотное состояние здешнего бытия — как полунебытия (вспомним опять «Сон Обломова» — «истинное подобие смерти»). Потому нужны бывали экстраординарные меры — в частности, кнут державы или острый бич на-

циональной самокритики в русской мысли и литературе = «критический реализм», чтоб вздыбливать (Петр) Россию (как коня — ср. водяной «Конь морской»), чтоб заводить двигатель и не давать остановиться, ибо инерция сильна — и «не к покою, а в утомительные сны».

Для Гамлета «умереть = уснуть» — это возможное будущее состояние, итог, цель (а постоянное состояние: или жизнь, или смерть). Здесь это перманентное, исходное от природы состояние, так что цель: «Ты проснешься ль, исполненный сил?» — пробуждение к деятельности.

«Лишь кой-где бледные березы...» «Лишь» — русское слово, соединяющее звучность воды текущей и ветра (близко «тишь» — звук дремоты). В нем — «шепот, робкое дыханье». «Дремлет чуткий камыш. Тишь...» В качестве же понятия оно вводит отсылное — то, к чему отсылается мысль, отталкиваясь от какого-то твердого: в формуле русской логики «не то, а...» «лишь» вводит это «а...», потому через него выражается самое родное, дорогое и истинное. По логическому же значению слово «лишь» вводит исключение, редкость, как здесь (о проблеске жизни, миге счастья, красоты, памяти), либо наводит на то, что вечно и равно пребывает: «Лишь ветер не дает покою Вершинам придорожных ив» (Некрасов. «В столицах шум, гремят витии»). Здесь, напротив, шум и витии столиц равны лихорадочным грезам берез, а «лишь» вводит вечное: ветер и лес). В то же время «лишь» = лишение — тоже родное понятие отдачи, долготерпенья.

«Кой-где» — это пунктирность, прерывистость пространства (ср. у Гоголя: «Как точки, как значки, торчат не приметные твои города»). Это — огоньки «здесь», прочного бытия в мареве русских отсылов — как в «Родине» Лермонтова огоньки деревень. Русский космос — «путник запоздалый» или вышедший до свету, до зари («Свободы сеятель пустынный» Пушкина). «Здесь» и «кое-где» — русские точки мирового пространства в отличие от европейской религиозной антиномии «здесь» и «там» (ср. Жуковский. «Теон и Эсхин»), очерчивающей отграниченный космос. Ибо само здешнее «здесь» одновременно есть «там»: это сон (жизнь-смерть), а не то, чтобы «здесь» было яркой цветущей жизнью в радостях, наслаждениях и бурной деятельности, преследующей цели; а «там» покоем, созерцанием,

мыслью о вечном, которые наступят... Здесь «здесь» не бурно и не эгоистично, потому и о «там» нет четкого понятия. Нет между ними резкого расчленения. Но между «здесь» и «кое-где» — есть: их соотношение выражает фигуру однонаправленной бесконечности: $\vdash \rightarrow \infty$ от одного «здесь» — к рассеянному множеству звезд «кой-где».

«Бледные березы, кустарник мелкий, мох седой». Кругом — как бы мертвая звезда, железная: нет ни огня, ни воды, ни воздуха. Лишь сыпь, зачатки истинной жизни, кусты на лице, вспышки — залого (как корни и старты отлетов). Хилость одиночных предметов сравнительно с безмерностью пространственного марева; облака («сон», «здесь», «кой-где») несбывающихся возможностей. Блеклая телесность людских индивидуальностей в людском облаке «мы» — они хилы, стары, худосочны уже в молодости: Мцыри «стар и сед, но не от древности и лет»; подростки Достоевского... Общий цвет — «туманисто-бело» (как месяц днем «В толпе людей...»). Это проблески, пламешки — вверх с железного тела тощей земли вспыхивают, как такой же язычок — и Парус. Чахлый огонь — фосфоресцирующий из гниения. «Пузыри земли» (Блок).

«Как лихорадочные грезы Смущают мертвенный покой».

Это опять — метафора лишь по словесной форме, а это на самом деле так: бледные березы = это лихорадочные грезы космоса, а моя внутренняя жизнь = это прорастание бледных берез. И то и другое — варианты воплощения какой-то, не высказываемой прямо, а лишь через эти обличья, сути.

Описанная Тютчевым природа напоминает арктическую тундру¹. И недаром там распространено явление шаманизма — вариант арктической истерии, — которое родственно духовным вспышкам, катастрофам (надрывы, истерия, припадки) в мире героев Достоевского, где в чахлом противоестественном космосе Петербурга (дело не в месте происшествий, но в зоне действия) действуют тоже «Бесы» — по-французски переводится «Les Possédés» — одержимые злыми духами, или бьется в эпилепсии благой шаман — князь Мышкин.

¹ Тютчев ехал в Россию с юга — из Баварии, и северность России ему могла показаться чрезвычайной.

Исследователь сравнительной истории религий М. Элиаде сообщает распространенное в науке суждение, согласно которому «шаманизм является по своему происхождению явлением исключительно арктическим, которое в первую очередь обязано влиянию космической среды на нервную нестойкость (*labileté*) жителей полярных областей. Непомерный холод, долгие ночи, пустынное одиночество, отсутствие витаминов и т. п. должны воздействовать на нервную конституцию арктического населения, вызывая то ли душевные болезни (*maladies mentales* — арктическую истерию, *merуак*, *menерik* и т. д.), то ли шаманский транс. Единственная разница между шаманом и эпилептиком состоит в том, что последний не может осуществлять транс по своей собственной воле»¹.

Обозначение этого явления европейскими учеными как душевной болезни не должно нас смущать. Поскольку большинство научных терминов выработано в космосе западноевропейской жизни, ее образ ученые и положили в определение норм и аномалий. И то, что может быть специфической субстанцией в другом космосе, европейская наука обречена обозначать как «аномалию».

В самом деле, типичные для русского ритма жизни длительные периоды спячки, которые вдруг прерываются периодом бурной деятельности, повышенной, «сверхнормальной» духовной активностью (ср. течение жизни Ивана-дурака на печи — и на коне с Жар-птицей; 33 года сиднем Ильи Муромца и т. д. То же самое ритм русской истории, где потрясающие вспышки, «лихорадочные грезы» тоже «смущают мертвенный покой»: бунт, мятеж, Разин, Петр, Пугачев, 1812 год и декабристы и т. д.) — возникают как магнетические бури, *сияния* (тоже из стихии света — Проблески) в национальном космосе.

Болезненность, слабое сердце и легкие (типичная для русских духовных героев *чахотка* = как раз огненная уязвленность их *воз-духа*), *расстройство желудка* (бледность, желчный цвет, воспламенимость) — вся эта тощесть, вялость телесного состава сопряжена с обожженностью духовными стихиями. С этим связана и сексуальная безжизненность: болезни юных шаманов,

¹ Eliade M. Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase. P., 1951, p. 36.

по наблюдению М. Элиаде, совпадают с наступлением половой зрелости, и многие из них бесплодны (у героев Достоевского превращенный, сублимированный Эрос — почти никто не производит детей и не рождает)¹.

Однако «лихорадочные грезы» — это не сами вспышки, но их тянущиеся и неразряжающиеся кануны и воспоминания, постоянная взвинченность, как в бессоннице: когда же, о, когда же придет настоящий день?

«Утомительные сны», «лихорадочные грезы», беспокойный сон есть alter ego (другое «я») вялой дневной деятельности, того, что, не поработав на тощей земле, усталая природа спит и среди бела дня. Потому все романы Достоевского — как сновидения, как кино (зал в темноте сидит, замер, спит, а перед глазами на экране проносятся видения. И театр, который есть сон Юга и Зап-ада, — более красочный, как отблеск их дневного космоса). Это бурная деятельность духа во время бессонницы, т. е. в не соответственное время: все не к месту — тогда, когда не надо, не требуется, — убивают, признаются, каются. И не в меру. Отсюда взвинчивание как духовная записка действия. Ведь деятельность людей белыми ночами выступает не как естественное продолжение жизни природы (дневной — ибо тогда все живет), а, вопреки ее положенному сну, — ночью. Создается впечатление чисто духовной энергии, которой заводятся телесно бессильные персонажи; деятельность здесь из чисто нравственных сил черпает энергию.

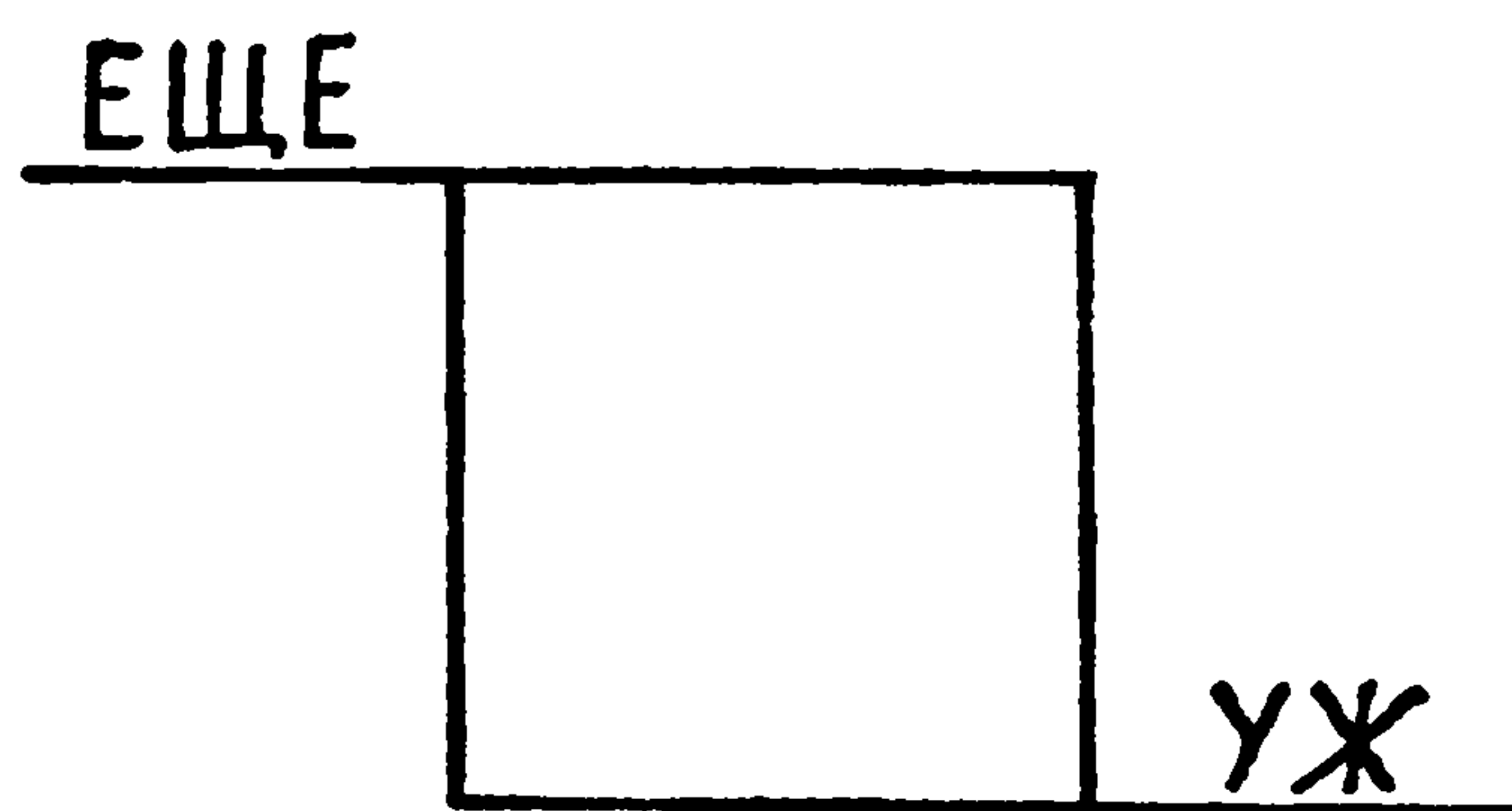
«Успокоение». Что служит здесь духовной монадой, сквозь которую смотрятся события: гроза, смерть дуба, песнь пернатых, радуга? Не в этом ли: «еще... — а уж...» — сей частой в русской мысли и поэзии формуле? Это означает размытость граней, концов форм и вещей; ничто не кончается, ничто не начинается в точке — значит, нет ни смерти; ни рождения, не так ли?

Или это просто «волна на волну набегала, волна погоняла волну» — наложение событий во времени? О! мо-

¹ А женские персонажи в русской литературе как раз отменным здоровьем, физическим и — главное — духовным, отличены. И тут в рассуждении натяжка: перед нами все же русский космос, а не арктический! — *Прим. ред.*

— Я *оттеню* этим сравнением выявляю. «Ущерб, изнеможенье...» в телесности сопряжены с высоким взлетом духовности. — В е д. 18.XI.86.

жет, это: в *пространстве* русском — зияния, а во *времени* — подхват, набегание одного на другое?



Длительность не непрерывно-последовательная, преемственная, но вытеснение, расталкивание: еще сильно старое, а уже прет молодое — отсюда проблема *отцов и детей*, их столпленность, что создает впечатление толкотни, густоты русской жизни, вырывания кусков и тел друг у друга, тогда как на самом деле — просторы и зияния и дел неначатых пропасть? Или это в тех точках, огоньках, столицах — там на пяточке люди сражаются и изображают трагедию, будто клином сошлось?

Чисто логический вопрос и решение его там же, в рамках рассуждения, состояться не могут: и так и так можно повернуть. Посмотрим, что происходит в составе стихий? — может, это прояснит.

Смерть дуба. «Конь морской» — смерть коня, «фонтан» — смерть струи. Дуб, перун, молния, как и орел в стихотворении «Лебедь», — чуждый космос крупной личности. Прекраснее стыдливый лебедь и соборный роевой мир брызг, пернатых, радуги, которая из артели зеленых вершин вырастает и над ними вздымается. Нет в лирике Тютчева личности как цели и твердого тела, микрокосма, стяжения и средоточия всего. Напротив — растяжение твердого до образования пустотностей, распыление в свет. Дуб — *земля*. Огненная *вода* грозы убивает землю. От удара — звон: звучная песнь пернатых; от огня — сизый дым бежал = («тени сизые смесились»), нечисть — дурной огневоздух геенны. Отталкиваясь, поправ умерщвленный дуб, возжен небесный свет радуги (последовательность знакомая: от звука — к свету, гроза — для рождения света). А в логике — «не то — а»: оттолковение дуба («еще»), вознесение радуги («а уж»).

Видимо ли это «еще — уж» в стихиях? Поймите: «курясь... сизый дым... бежал» — «радуга... уперлася». Не тот ли это самый «чистый огонь», что в «К Н.» есть и «пламень адский»? И не наши ли это убогие различения

и разграничения и прикрепляют одно его воплощение к злу, другое — к добру? И не это ли хочет явить монада «еще — а уж»? А раз так, то «успокоение» понятно. Страх, волнения и ужас — от идеи конца, смерти. Она же возникает из разграничений, вносимых нашим сознанием в природу. Нам же явлен природой веселый хор вод стихий. В ней: «еще — а уж» = пророческие прощания. И несть конца, а есть истекание — перетекание.

«Еще — а уж» исключает трагедию.

«Двум сестрам». Здесь озадачивает употребление местоимений: «она» и «ты»: «Обеих вас я видел вместе — И всю тебя узнал я в ней...» Значит, «она» — это присутствующая телесно, та, кого я вижу; а «ты» — та, с кем я разговариваю, присутствующая в душе моей, присущая ей. Значит, это не слово открытое, гласное, как у Лермонтова: «Нет, не тебя так пылко я люблю», адресованное на «ты» к присутствующей женщине, где любимая называется: «она» («черты другие»). Однако и там и здесь совершается отсыл от здесь — присутствия, от воплощения — к образу, идее (= от долины — к плавающим над туманом половинам высших гор). Другое более живо, чем это, наличное. Совершается прозиране, взгляд сквозь, отсутствующий, не видящий то, что пред глазами.

«Та ж прелесть утреннего часа, Что веяла с главы твоей!» = как дым *курился* с главы поверженного дуба («Успокоение»).

Почему так видит предметы: через испарение их души султаном вбок?

«Безумие». Рисуетя чужеродный космос — «Там», в отличие от «Здесь, где так вяло свод небесный...». Сразу за столбляются оси мировых координат: в обоих стихотворениях первые два стиха устанавливают небо и землю. Но раз небо слилось с землей, то исчез зазор, где воздух, полость для души и света; и мир стал сплошное тело, что есть, по Тютчеву, совершенно антимир.

Безумье поселено в испепеленной вселенной (земля — обгорелая, небо (воздух) = дым), выжженной огнем, — и оттого исчез свет (свет и огонь в натурфилософии Тютчева враждебны). Безумье слепо: «стеклянными очами чего-то ищет в облаках» — т. е. пустыми зеркалами, отвердевшими (не зраком озерной глубины — как в «Снежных горах»): глядят и не видят.

Может, потому, что «ищут» — к себе из облаков что-то стянуть хотят, а не отдаются созерцанию — себя передавая в мир лучами глаз.

Итак, безумье = огненность, в отличие от ума, который — что? — чистый свет? (Опять две ипостаси чистого огня в «К Н.»: «сей чистый огонь — как пламень адский».) Но тут нет противоположения ума безумью, и отношение к безумью не отвергательное¹. «Там в беззаботности веселой Безумье жалкое живет». Странное сочетание: веселая беззаботность обычно сопряжена с птичками божьими, поэтами, богемой, и есть завидный удел — так это общее место мировой поэзии.

Отчего ж оно названо *жалким*? Значит: если «тоска, предчувствия, заботы Теснят твою всечасно грудь», — это более истинное и достойное состояние: страдание = выматыванье души в тяге (к свету, наверное) и значит, о причастной пустоте (к чему-то прислоненной) глаголет. А беззаботность, веселость — это тупость обугленной земли, что не страдает, да, но от того, что монолитен и безнадежен ее состав — без пустот световоздуха и потоков вод.

Нет, у сожженной земли тоже есть недостача: она жаждет воды и отовсюду ее — из облаков низвести, из недр привести — хочет. Но какой воды? «И мнит, что слышит струй кипенье, Что слышит ток подземных вод, И колыбельное их пенье, И шумный из земли исход!..»

Это — тоже священная вода, ибо предстает как мистерия жизни, ее податель: колыбель и исход (кстати, тоже пара пророчески-прощальная). Эта вода всеми стихиями чревата: она и огненна («струй кипенье»), и с лоном земли—матери (и) сопряжена («ток подземных вод»); она и собственно вода — мать, женщина («колыбельное пенье»), и воздух-ветер («шумный из земли исход» — как выдох).

В этом плане воды эти напоминают те огненные и иные реки, что струятся внутри земли в платоновском диалоге «Федон», образуя кровеносную сеть Земли = сего мирового туловища. И все же в космосе Тютчева эта вода и ее святость дана как превратная: это вода — Аид, сатанинская. Недаром она не со светом сопряжена,

¹ Недаром оно помещено, как и лебедь и челн, — между двойною бездной: то в облака глядит, то в землю вслушивается, т. е. приметы истинного существования. Однако и верх и низ здесь окончены: Очи стеклянны — и, значит, Небо — свод, Земля — растреснута.

но с огнем: «струй кипенье» — вот превратный «светоч-источник». И ее назначение здесь — телесно-осязательное: напоить, охладить выжженную землю — но не просветляющее, ведущее через успокоение к созерцанию, отражению света (ср. Божий лик в водах — «Последний катаклизм»).

Чем же не потрафил огненно-утробный космос русскому поэту? Ведь как свой очерчен он у Платона и у Шеллинга. «Н. Я. Берковский считает, что стихотворение полемично по отношению к Шеллингу и его последователям, в глазах которых водоискатели («sources» — люди, умевшие распознавать в безводных местах наличие ключевой воды) были «посвященные, доверенные лица самой природы»¹. Естественно, что в замкнутых греческом или германском космосах не реки = пути (как в России, текущие в горизонтали-дали), но реки-источники — бьющие вертикали — представляются божественными.

Потому вода здесь либо сверху, либо снизу, но не из дали. Русская же — преимущественно сверху и из дали — ниже тела земли не опускается и потому более чуждается сопряженной с небом и светом. Там же более — с землей и огнем (гномы — мастеровые, Нибелунги).

Но наиболее математически убеждают нас в превратности изображенного космоса два обстоятельства. Последовательность стихий: от света — к звуку. «Дым», «небесный свод», «раскаленные лучи», «стеклянные очи» — образы света в первой половине; они отвергаются и сменяются звуком: «жадный слух», «слышит струй кипенье», «пенье», «шум». Безумный человек отвращается от воздуха и света и припадает к телу земли. Ясно, что он слепец, превращается в слух. Но естественное место слуха в тютчевском универсуме — быть предтечей света, его выводить за собой, к нему подводить («Проблеск», «Весенняя гроза» и т. д.). Здесь же последовательность обратная.

И второе. В стихотворном обращении к Фету «Иным достался от природы...», написанном уже к концу жизни — в 1862 г., Тютчев снова использует образ «водоискателей» (наблюдение К. В. Пигарева). Но помещает его в первую половину стихотворения, в место оттолкнутое, где говорится всегда о «не том» — здесь об «иных». И называет этот «южно-западный» (или южно-

¹ Тютчев Ф. И. Лирика, т. I, с. 348 (прим. К. В. Пигарева).

восточный)¹ тип священности как «инстинкт пророчески-слепой».

Из моментов чужеродности еще укажем на то, что безумье активничает — и ищет, и ловит, совершает резкие движения: зарывается, вспрыгнет вдруг, припадает. Оно страдает без воды, но нет в нем «божественной стыдливости страданья». Напротив — «довольство тайное на челе», сопряженное, видно, с деятельной огнеземлей. И стеклянные очи — бесстыжие зенки свои — в небо уставило. И в этом плане, нарисовав после вялого безогненного космоса «Здесь» некое с преизбыточествующим огнем «Там» (первоначальная запись обоих стихотворений — в 1830 г. на одном листе²), дух Тютчева начинает поворачиваться к более интимному и положительному восприятию России.

«Странник» — неперемный персонаж русского мира, сопряженный с дорогой, далью, порогом и родимой сторонкой. Возникшее вслед за «Здесь» и «Там», стихотворение это развивает открытие России и ее пантеона, которые теперь становятся прямо предметом мысли, а не только лишь в точке зрения проявляются, как до сих пор. «Бедный странник» пророчит «Эти бедные селенья...», что «в рабском виде Царь небесный исходил, благословляя». Там сольются вместе «тощая земля» из «Здесь, где так вяло...», лишенная духа живого «эта скудная природа» — и дух живой, странник, который в «Страннике» пока дан без родимой земли, ибо мир, по которому он движется, — еще условный, не русский: «Сей дивный мир... С разнообразием своим», «веси, грады и поля». И отношения здесь все какие-то закругленные: «Угоден Зевсу бедный странник» — странник же «видит все и славит бога» — вот возвращающийся замкнутый круг стихотворения. Здесь есть приход. Русский же странник всегда уходит³.

Мир дан ему «в утеху, пользу, назиданье» — идеи и закругленные слова условно-антологического лексикона (ср. «подвиг бесполезный» — это русско-тютчевское слово). И вообще стихотворение отдает антологической

¹ Ибо в «Анчаре» аналогичный космос сопряжен, вероятно, со среднеазиатской пустыней.

² См. прим. К. Пигарева на с. 248.

³ Даже в устойчивом космосе Безумия вслушивались в «шумный из земли исход» (а не вход).

стилизацией античности: Зевс с первого слова, идея пользы, утехы и назиданья, обмен и в меру вознаграждение: изгнанник очагов = зато гость богов — выходит баланс (любимая фигура французской логики).

Однако и здесь веет русский дух. Угоден ли Зевсу — т. е. античному космосу — именно *бедный* странник (ср. «рыцарь бедный» Пушкина)? Угоден Одиссей — богатый, странник-торговец угоден. Странник-философ, вот кто был тогда «бедный странник», — не угоден, ибо — разрушитель богов. Так что «бедный странник» русскому неведомому богу X угоден, но так как языка у него нет, то высказывается русский Логос косвенно, языком мифологии античной. А «Эти бедные селенья...» обходит уже сам Царь небесный в рабском виде: слились Зевс и странник.

«Изгнанник очагов» = «гость богов»: при французской логике баланса любопытно множественное число. На русский взгляд, все артельно в мире: русский индивид («не-делимый», по-латыни) — сын множества и именно «*дивид*» (= делим): состав его распахнут и подвержен расслоению. Тютчев именно его и всех вещей «дивизией» и занимается («Последний катаклизм»). Этот двойной образ одного и того же реализует фигуру горы, рассеченной туманом («Утро в горах»): изгнанник в мерках долины, он же в высях — гость богов.

Космос странника состоит из света и земли: «Светлея стелется дорога, — Ему отверста вся земля...». Та земля, что в «Безумии» «растреснутая», т. е. в мертвых пустотах, — здесь «отверста», т. е. легка, открыта духу и свету навстречу.

Дорога обычно на земле выделяется чертой — т. е. чернь, темнее окружения. Но здесь соединились основные сущности русского космоса: дорога и свет (белизна). «Светлея стелется» — «свеч-источник», наверное, имеет такое звучание.

«Цицерон». Сразу нас оглушает раскатистыми «Р»: «Оратор римский говорил Среди бурь гражданских и тревоги» (то же самое и Лермонтов в «Умиравшем гладиаторе»: «...торжественно гремит Рукоплесканьями широкая арена»). Рим — мир истории, борьбы, трудов и творчества — идеальный кесарев универсум, образ людской деятельности, энергии — того, что от себя люди прибавляют к бытию. И недаром он выговорен «р» — звучностью. Это звук трудов, работы, Arbeit, travail,

labor, work, всякой *res, rei* (вещи), которая состоит из материи природы, которой придан образ и форма, грань.

Если привести это к стихиям, то, во-первых, видим здесь *землю* (твердое вещество), подверженную обработке. Деятельное же начало из стихий — *огонь*. Значит, мир истории и трудов — мир пылающей земли; и действует в нем человеческое тело, пылающее страстями, одержимое целями, стремлениями и идеями и пролагающее себе дорогу в борьбе. Критерий красоты здесь — героизм. Главное чувство — радость борьбы и гордость. И люди в этом мире: Цицерон, Цезарь, Гораций. Этот мир вводится через пафос и требует его: гордость изыскивает патетику — и какая риторика, громогласие царит в первом четверостишии: оглушительный звук. И это еще одна улика, заставляющая нас подозревать, что весь этот пассаж вводится лишь как тезис-жертва. В самом деле, все к этому сходится: и начальное в стихотворении место — обычно оттолкнутое; и чуждый состав стихий (который мы уловили через звучность) — *огне-земля*, а значит, день, шум и суета, когда истина (месяц светозарный) выглядит лишь тощим облаком и не может быть сказано слово истины. И верно: приводится круглый афоризм, *sententia, mot*, слово-вещь, чем так славен латинский дух и язык: красивое слово Цицерона-оратора, кузнеца слов вещных — но не вещей¹, — явить это и усердствует русский дух: как любит он разверзнуть замкнутое в мире пространств, тел и вещей — так и определенное слово-афоризм любит вывести из самоудовольствия самодовлечения².

По какой же логике строил свою мысль Цицерон, изготовитель мыслей — слов-вещей? «Скорблю, что я, выступивши в жизни, как бы в дорогу, с некоторым опозданием, — прежде, чем был окончен путь, погрузился в эту ночь республики»³. Здесь два материальных об-

¹ Недаром из мира словесности первые термины, что мы извлекли у Тютчева, — «язык» и «повесть» — от *ведать, вещей* (Бессонница).

² Не противоречит ли это самому облику Тютчева — знаменитого острослова, изрекателя *mots*, что затем из уст в уста передавались в свете? Но, во-первых, структура его *mots* — ироническая, полемика и оттолкнувание прямо в их составе. А во-вторых, потому он и стихи писал, не заботясь их печатать: грех знаменитых *mots* искупал чистым словом.

³ Цит. по: Тютчев Ф. И. Лирика, т. I, с. 349 (прим. К. В. Пиугарева).

раза: дорога и ночь. Они — пространство и время — соединены, так что появляется скорость (рано — поздно, торопиться, успеть), а деятельное конечное «я», двигаясь, устанавливает конечность и в пространстве и во времени, и из дороги и ночи делает отрезок: *путь* до ночи. Жизнь, значит, связана со днем; ночь же — небытие, идея отрицательная.

Тютчев в своей сжатой перефразировке сохраняет и еще более выпукло очерчивает идеи. Идея человека-странника по жизни (ср. «Странник») дана в западном варианте: у пути есть начало, а главное — конец и цель, он завершен («на дороге застигнут»). А если бы я встал раньше — успел бы. Мир *отрезков*: и я — отрезок, и дорога — путь, и время — кусок.

Но это же всё *наши* деления и межи, что смертный человек и его расчленяющий рассудок вносит в жизнь. И такое суждение никак не может добыть истину (естину — то, что есть), но лишь мнение (то, что кажется) ограниченной части об у-части, (не)счастье своем. Оно легко обратимо: «Так!.. но...» То, что часть видела как несчастье, целое истории (а именно с этой высоты может взирать назад на два тысячелетия Тютчев) видит как счастливый смертному удел.

Одно явление предстает в двух трактовках. «Застигнут ночью» = значит: «Во всем величье видел ты Закат звезды... кровавой...» Ночь — не обрубающая грань, конец пути, в ночь тоже можно входить с отверзтыми очами как в пол(н)ый мир — и взирать в тени, идеи сутолоконных дневных вещей и явлений. Смерть, которую трагический западный человек воспринимает как тупой конец, за которым — молчание (Гамлет, умирая, — Горацию: «Остальное — молчание»), видится как разбрызгиванье морского коня, как «пышное природы увяданье», как просияние существа («Я просиял бы — и погас»), его высшее цветенье — и праздничное принятие миром своей твари. Т. е. конец — как продолжение и истаевание.

«Закат звезды ее кровавой» — в домене *света* это свет истории, борьбы, трагедии, гордости. (Красный цвет присущ был кшатриям — касте воинов, в отличие от белого — цвета брахманов, жрецов и мыслителей.) Кстати, лишь здесь о звезде сказано у Тютчева как о чем-то конечном: свет к ночи обычно усиливающийся (свет не вечерний, конечно, а не вещественный).

Однако мысль здесь сказана как «противоположное

общее место» (если словами тургеневского персонажа выразиться) — и тоже не истина. Авторское слово здесь произнесено на одном уровне с Цицероновым¹ и обращается к нему на «ты». Значит, состоялась диалогическая форма высказывания русской мысли — ср. «Люблю — ты скажешь» («Весенняя гроза»), «Ты любишь — Но так и быть» (К Н. Н.) и т. д. И только так она может держаться — в братском объёме двух голосов, соборно, а не одного, самостоятельно.

Но эта зависимость не удовлетворяет: пребывать истине в зависимом, ответном высказывании по формуле «Так... но». И она хочет отрясти прах полемики, чужого слова, слова-тела — и вот воспаряет в чистый эфир: «Блажен, кто посетил...» На допускающее «Так», под которым вводится на алтарь мысли тезис-жертва и совершается зависимое от нее утверждение по формуле: «не то, а», — есть «как!» = независимое восклицательное утверждение (ср. множество зачинов с «Как!» у Тютчева: «Как хорошо ты, о море ночное...» и т. д.). Оно скрыто присутствует в этом «блажен!», ибо это, бесспорно, есть: «*Как, сколь* блажен, кто посетил...»

Итак, хотя первая строка в себе построена двухголосно, она сама, когда зазвучала вторая, — вся стала слышна, как первый голос. Вторая все набирает высоту и глубину проникновения.

Втора уже написана на языке богов, словом мифа: здесь пир всеблагих, небожителей и спектакль мира, его битва с Роком, как она видна с Олимпа. Новый поворот обретает и мысль: то, что на земле скорбно (ночь Рима глазами Цицерона) или трагически-прекрасно (закат кровавой звезды) — есть пир и зрелище, игра богов: «Горé, как божества родные, Над издыхающей землей Играют выси ледяные С лазурью неба огневой» («Снежные горы»). «Издыхающая земля» и есть «минуты роковые» «сего мира», когда «мир осиротелый неотразимый Рок настиг» («Бессонница») — здесь сходный образ: «застигнут ночью Рима». Смерть — это когда явление (здесь Рим) созрело во всей красе и подается на пир богов.

Однако здесь нет иронии: то, о чем, мол, вы, смертные, печетесь и на что душу полагаете, — всего лишь

¹ Недаром здесь и сказал он в западных терминах: «с высоты», «во всем величье» (идея, grand, grandeur французского духа) — в терминах истории и гордыни здесь вел повествование.

забава, так что и вы смотрите играючи на жизнь: лови мгновение! Нет, жизнь есть мистерия, а битва мира с Роком есть высокое зрелище: значит, мера гордости человеческой не отвергается, не через унижение и смирение перетекает в божественную волю, как у Достоевского, например (но ведь и у этого смирение паче гордыни), а прямо и божественно удостоверена. Более того, мы еще увидим у Тютчева, что человек может быть сверхбожественен (NB не идея сверхчеловека, а «человека — сверхбога»): «Пускай олимпийцы завистливым оком Глядят на борьбу непреклонных сердец. Кто, ратуя, пал, побежденный лишь Роком, Тот вырвал из рук их победный венец» («Два голоса»).

Пока здесь эта идея доходит до уровня человека-полубога, удостоенного присутствовать на пиру богов. Это существо — странник, путник, посещает мир — значит, сам есть нечто вроде кометы, которая кроме этого мира — этого дома, как всякий странник, знает другие дома, другие миры, иные земли (как Демон, что над Кавказом пролетал, или ангел, что по небу полуночи летел и нес душу на посещение этого мира). Приходя в мир, как ему равновеликий, он заступает за людей — и борется прямо с Роком (так же как и мир имеет противником Рок, и отсюда выходит, что он равносущностен миру). А так как Рок выше богов, но те с ним не борются, а просто покорствуют, — отсюда возможность такому существу быть сверхбогом. Пока же за участие в закате мира, герой живым, как библейские Енох или Илья, взят на небо. Точнее: само участие в закате есть такой высший миг бытия, что *это и есть блаженство и пир богов, и допущенье в их совет* (т. е. со-веданье истины).

В чем же высший удел? — Блаженство, со-веданье, высокое созерцание = пить бессмертье.

Из чего же состоят высокие понятия и образы и с каким веществом стихий они связаны? Анализ раз уж начали со звучности, и здесь этот ключ применим.

Основное слово: «блажен», и оно повторено в определении богов — «всеблагие». «Все» = свет, «благие» = влага («б» и «в» заменимы: «Альфабета» — «алфавит»). Значит, «всеблагие» — это «светоч-источник» в его ноумене — в чистейшем составе и слове¹. Недаром

¹ В первой части аналогичное ему полубожественное слово — из людского мира истории: «слава». Кстати, и «слово» тоже к «светочу-источнику» причастно.

и далее «зрелища», «зритель», «совет» = свет (из стихии света всё), и «из чаши их бессмертье пил» — как свет пил. Естественно, что путь от огненной земли истории, трудов, борьбы и гордости — к совету всеблагости — через влагу, и тогда смертный полубог «блажен»: «О ночь, ночь, где твои покровы, Твой тихий сумрак и роса!..» («Как птичка, раннею зарей...»). Или: «Сумрак тихий, сумрак сонный, Лейся в глубь моей души, Тихий, томный, благовонный, Все залей и утиши» («Тени сизые смесились...»).

И вся вторая строфа — как бы орошение звучности первой. «Р» мало, а те, что есть, — безраскатные: смягчены через «е» и «и», («мир», «пир», «зрелищ», «зритель», «призвали», «бессмертье»; лишь «роковые» — звучность первой строфы, хотя и здесь «р» — не ударное, и слово истаевает на «ые»). Всё приподнято. Если в первой строфе преобладали гласные «а», «у», «о», «ы», т. е. звуки задние, глубокие, у выхода из земного горла произносимые, или весь рот опускался до низа в «а», — то во втором: «э», «е», «и», «ые» (ьи), «ие». Это гласные переднего ряда, ближе к выходу и воздушности, к истаеванию телесности; при их произношении низ рта (нижняя челюсть) приподнят, скулы расширяются, и пространство мира выглядит как ширь, даль = плоскость и верх.

Слово-ноумен «всеблагие» не только идею светоча-источника своим звучаньем выражает, но и русскую огласовку мирового пространства је-а-ііі. Начинается оно из шири и как продолжение чего-то: је — словно из бесконечности слетает тончайший звук, ј как придыхание, как душа (ј — самая тонкая звуковая материя и соответствует свету и огню). Затем включается «а» — высота ли, высота ль поднебесная, глубота ли, глубота ль окиян-море? «А» — это все мировое пространство из «здесь», из «я», как оно видится. Но на этом русский глас пространства не останавливается. Он уводит из вертикали и полной объемной трехмерности «а» — в горизонталь и в верх, а точнее, в даль — высь, что и выражается истаеванием звука в ііі = в свете и воздушности.

Итак, запомним соответствия. В части первой, где жертва-тезис и что под знаком «не то», — помещается западный мир истории, «я», гордости, трудов, времени, форм и концов. Кстати, Рим и играл («Москва — третий Рим, а четвертому не бывать», — т. е. и в этой формуле

суть Москвы определялась, исходя из Рима) и далее в русской мысли будет играть роль — только уже козла отпущения западной цивилизации (ср. излюбленные у Достоевского рассуждения о Римом извращенной на кесарев лад идее Христа: Рим, католицизм, и атеизм — как идеи друг из друга вытекающие) как самое яркое воплощение бездуховной земно-огненной эгоистической активности. Не случайно и анаграмма: «рим» — «мир». Рим — мирск. И если Тютчевым в высокой поэзии привлечен *Ци-це-рон*, то в смеховом плане эту звучность травестирует у Гоголя — *Чи-чи-ков*, тоже не соответствующий Руси тип — предприниматель.

В «Так!.. но» — мысль облегченно вздыхает уже на уровне более истинных идей и слов, связанных со светом, ночью («Закат звезды ее кровавой»). Наконец, там, где высказывается Абсолют («всеблагие»), там сплетаются в хороводе все стихии и идеи русского космоса.

«Через ливонские я проезжал поля...»! Все усиливается образ Дороги: «Странник», «Цицерон» (и сразу далее «Песок сыпучий по колени...»). Дорожное состояние почувствовано им как самое гносеологическое, ибо совпадает с нашей сущностью — странников по жизни. И потому космос дороги становится необходимой средой погружения в глубокую мысль. И притом русская¹ дорога: не на чем остановить взора: «Вокруг меня все было так уныло... Бесцветный грунт небес, песчаная земля». Предметно-вещный мир расплылся: ничто не прикует, не зацепит. Но это очень важно: значит, исчезло субъектно-объектное деление мира: ни я ничему не противостою, ни себя не помню, себя не чувствую, от меня ничего не осталось, а все слилось в марево, полусон, где не разберешь: то, что я вижу, это я вижу кругом? мир вещный мне подставляет? — или это внутреннее видение — воспоминание, предвиденье?

В этом смысле такая дорога есть путь не только от места к месту, но путь от вещей и явлений (которые расплываются) к сущностям, которые, иначе не видимые, начинают являться расплывчатыми видениями. Точнее: возникает один расплывчатый образ, но если с точки зрения твердой формы вещи он — неясность и неопределен-

¹ Ливония — еще не Россия, но космос близок, а русское чувство поэта, в преддверии родины, словно упреждает... — В е д. 30.8.85.

ность, призрак, то с точки зрения сущностей, которые предполагаются нашим умом в мире, но умом обычно не видимы, эти образы уже суть что-то, какое-то достоверное о них слово.

Дорога, таким образом, есть путь через тот пояс туманов, которым перерезаны горы («Утро в горах»). Значит, в высь? — Здесь это все равно. Потому, что и то, что он проезжает через поля (т. е. по плоскости земли), ничего не значит: он ведь погружается в полусон раздумий и воспоминаний, т. е. *уходит* памятью в историю — во *время*; но и этого мало: мыслью беседует с природой — значит, в те сферы уходит, где возможен этот невероятный разговор. Итак, размыты все координаты пространственно-временного континуума: различия природы и истории, мысли и вещества; не на чем остановиться как на твердом — всё переходит во всё.

Но это состояние духа совсем не независимо от окружающего космоса. В самом начале поэт, как обычно, воздвигает небо и землю. Приглядимся, каковы они: «Бесцветный грунт небес, песчаная земля». «Грунт небес»! «Грунт» ведь слово для земли, ее дна — и вот дно опрокинуто вверх, и мы и сверху прихлопнуты. Северным днем мы оказываемся меж двух крышек, ночью — меж двух бездн.

В самом деле, в России небо низко, звезды высоко и, следовательно, высь лишь ночью чуется. А так как душа, рождаясь, выходя из ночи, выносит с собой образ пространства как двух бездн, то, попав в приплюснутый космос, где небо блином — как плоский картуз нахлобучено, она находит отдушину в Дороге, а бесконечность, что была высью, теперь усматривает в Дали. «О чем же думал он?» — Да все о том же, о чем и Гамлет думал: еще никто, умерши, оттуда не возвращался, чтобы рассказать, что там.

В дороге исчезло все: окружение, мое тело, «я»; осталось лишь биение пульса, чувство несения то ли по земле, то ли по небу, как ангел, то ли по времени. И естественно, сливаются «перед» и «зад»: ведь то, что предстояло пройти, — тут же позади оказалось. Он думает о «том свете», но неясно — о том ли, что предстоит ему (смерть?), или о том, что было (смерть других, когда он еще не родился). Значит, тот свет неясно, где помещается, даже для меня; в будущем? или там, откуда я пришел, — в том, что подлежит воспоминанию? Т. е. чувствуя, что движется, в дороге, дух устремлен мыслью

в неразличимое взад-вперед: откуда-куда (как корабельщиков Гвидон в «Салтане» вопрошает) ¹.

И это состояние неясности, куда мы идем, ведомо нам всегда. Мы радуемся каждому новому дню: утро встречаем с надеждой, и если сегодня прошло плохо, то уповаем исправить завтра. Завтра и всякое будущее нам в ближайшем приближении кажется облегчением и радостью. Так это в нашем ощущении. Но мыслью мы знаем, что завтра приближает нас к концу и будущее наше есть смерть. И чувством — страха — мы знаем, — но об этом ли или о подобном? Ведь страх — неизвестно перед чем: перед смертью ли, которая придет? Но мы ее для себя не знаем, и ее можем только абстрактно представлять. Нет, страх — не предположительное, а реальное чувство: страшное мы знаем, а не будем знать. От страшного мы исходим и бежим. И страх, что так силен у детей, неизвестно какой природы: не есть ли он вынесенное из утробы матери воспоминание души об обрыве пуповины? — о том, что я становлюсь гол, неприкрыт и сам? И, значит, не есть ли это более страх перед жизнью? Ведь дети пугаются не смерти (они ее не знают), но чудищ постигаемой жизни. Во всяком случае, страшное являет нам прошлое-будущее, испытанное и предстоящее, память и ожидание — как неразличимое марево.

И в трансе движения вдруг неясно, куда мы движемся: туда, откуда вышли, — возвращаемся ли (т. е.

¹ Миг движения нами ощущается в трансе как слитость будущего и прошедшего (NB недаром через «транс» = чистое «через» обозначено адекватное движению состояние нашего духовного существа). Рассудок, не могущий отвлечься от отдельных четких различий: будущее или прошедшее, перед или зад, — апориями Зенона (что Ахиллес не догонит черепаху и что летящая стрела покоится) убедительно доказывает, что движения нет. В диалектике словечком: «движение есть единство прерывности и непрерывности» — рассудок будто что-то объясняет и справляется с этой непонятной реальностью. И хотя я сам движусь и ощущаю движение — умом рассудить его не могу: и все равно я не убежден, что понял, сколько ни вдумываюсь, слова «единство прерывности и непрерывности». Но когда я через Тютчева описал вот это состояние транса человека в дороге, миг, когда то, то впереди, — вот позади, и именно где «тот свет»: в начале или в конце? — до меня вдруг дошло. Видно, здесь разум, заходя за ум и самосцепившись в тождество, подошел к тем первым стихосутям, которые достоверно есть, но находятся на таком уровне, который поддается лишь аксиоме. А уж доказательство на фундаменте тождества и аксиом дальше вести свою работу может, но к прамерям не проникает.

едем вспять), или вперед? И впереди у нас конец, закрытость? или, напротив, выход в беспредельность и облегчение от тягот (= жизни, реальная тяжесть которой нам ведома, а Иное — лишь мерещится в страхах и надеждах)?

Т. е. приплываем ли мы к берегу (и это чувство тоже двойственное: радость от конца пути, облегчение от пристанища, или — «все кончилось», крышка!) или только к берегу пришли и отплываем?

И вот встреча: сам странник, он и всё как странника видит и, погруженный в транс, различает и транзит окружающего: печальная сия земля имела былое. Значит, она тоже в пути и сюда на перекресток ко мне дошла. Откуда? — Куда? Из Керчи в Вологду? Или из Вологды в Керчь? Историю имеет земля. На ее песке могут быть заметны предметы, тела, самодвижущиеся наросты людей, что как воробьи подскакивают и припадают лобзать рыцарскую шпору... Река и дубрава тоже путешествуют по нерасчлененному пространственно-временному континууму: «Вы пришли издалека» (пространство), «Вы, сверстники сего былого!» (время).

Вода тоже странник, но ее атомы — не песчинки твердые, так чтобы и на ней, как на земле, существа, отграниченные в форму (песок = огнеземля и История, Труд имеют тот же состав — см. «Цицерон») и, значит, имеющие образ и слово (люди фиксируют себя в исторический реестр, именуют), пребывали, но — капли, брызги. И поскольку этот элемент дальше от объектного бытия (быть вещью, чужим не может), а все время, хоть его много, все же он сливается и однороден = однороден (элемент братский: к воде-реке и обращаются недаром на «ты», тогда как земля и ее история — она = то, что отдельно от меня), он ближе к единой сути всего. Но тогда имеют ли для воды смысл те различения, отдельности миггов, которые существенны для отграниченных тел, личностей, «я», раз капля (пусть в ней хоть весь мир «как в капле» отразится, — но именно весь мир!), капля, малюсенькая, никогда не отражает (в нее не глядится) эту вещь: этот стол, лист, лицо, — но всегда весь мир в целом, что опять говорит о единосущности воды с целым бытия? Для капли всё — едино.

И потому, когда люди стали реку, воду делать архетипом движения (Гераклит, Кратил), — что река меняется, ибо новые воды каждый миг притекают, — в воду оказалось внесено то различение, что не ей присуще, но

привнесено от огнеземли. Точнее: движение в воде есть — но это жизнь однородного, а не появление нового. Движение реки это чистый транс, идеал движения, а не различение нового-старого. Новое-старое появляется лишь с вхождением в реку меня: для меня, да, вот эта струя, меня уже обогнувшая, — старая; притекающая — новая; а дымящаяся на груди — настоящая.

Когда же «я» само качается в транссе дороги, то и входя своим вопросом в реку и допытываясь у нее, я сам знаю, что ответа не будет (ибо у воды ответ-различение лишь я, будучи огнеземлей: вещью — формой, могу вопросом внести и ответом, мною дарованным, получить).

Что же во мне вопрошает? Вопрошает еще по инерции форма, огнеземля: определенное «я», живущее во мне, в транссе пребывающем, еще в рудименте: видит в мире вещи и судьбы и вопрошает.

И вот вдруг смотрит на реку и дуброву как на вещь с судьбой — их таких же, как себя, видит. И делает простой расчет, ведомый из науки ботаники: дерево живет сотни, тысячи лет (круги же видал на дереве). А то, что здесь было (так мне ведомо по книжке истории), совершалось 600 лет назад. Ergo — ты, древо, старше. А ну скажи: что было — что сбудется со мной? То есть, в реке и дереве, кажется, поймал вестника с того света, откуда никто не возвращался. Значит, если хорошенько допросить, может поведать, что та м... Подобно как царевич Елисей, странник, допрашивает странствующие стихии: солнце, месяц, ветер (кстати, недаром лишь ветер = вестник бесконечной дали — всеведущ в русском космосе, а не определенные тела и шары: месяц, солнце), — так и здесь наш дорожный: может, ты, земля, знаешь? — нет, у твоих тварей век короток. — Тогда ты, река, ты дуброва (дерево — целостный космос из всех стихий)?

Реку и дуброву видит еще в близком к себе образе: се тень, душа — т. е. определенная, пусть невещественная, но форма, «я», отплывающая, как челн, лебедь, конь морской, с берегов Океана, омывающего снами-водами шар земной.

«Так! вам одним лишь удалось Дойти до нас с берегов другого света». Но ведь ты и сам оттуда. И не помнишь ничего. Что ж ты требуешь от них? И, может, помнить нечего о себе: там было перетеканье капелей, «я» не было, — а надо лишь узнавать сродство с ты-река, ты-дуброва. (NB: земля — «она», а река и дуброва — «ты»,

как к богу обращаются). И узнав, что вы братья, обнявшись в слиянии, как капли или как мысли, — вы, собственно, всё и узнали; и никакого более, другого ответа не нужно.

Да: «я» не может допроситься ответа. Но для «ты — я» ответов и не надо, ибо здесь вселенная уже состоялась, и она знает себя в молчанье. И тебе оно, всемирное, стало внятно. Ты сам — тот отрок, что «чар ночных свидетель быв случайный, Про них и днем молчание хранит».

Тебе все было сказано. И потому нет печали в финале стихотворения — и снят трагизм неведения нашим «я» своей судьбы. Эту двусмысленную улыбку вносим из него и мы в себя.

Молчанье на языке мыслей может высказаться спутывающим их образом: как двусмыслица. Оно — тоже транс; и, как в том совпадают то, что предстоит, и то, что пройдено, так что рассудку движение невразумительно (апории Зенона), — так и здесь наши различия всего (а основное — по два, ибо двоица есть первое отличие от единого) оно разом в две взаимоисключающие правильные мысли утопляет.

Итак, здесь время, «я», судьба моя, история, «тот свет», «жизнь-смерть» — все эти наши различия хотят допытаться: реальны ли они, существуют ли они «объективно», понятны ли эти наши слова языку природы? И вот он вопрошает — и не слышит ответа. Но он не может быть уверен, что сам его вопрос был услышан и понят.

Однако само это оттолкновение от себя наших вопросов и беда нам ответов — есть нам уже голос природы, ее слово, над которым и думай-гадай. Может, от своего языка нам отказаться и замолчать в «Silentium!»? — и такой выход будет испробован. Или пытаться прямо понять язык природы, не переводя его на членораздельность? И такой будет опробован («Не то, что мните вы, природа»).

Вот почему теперь надо обернуться на те соответствия, что мы до сих пор устанавливали между стихиями и нашими людскими идеями и словами. До сих пор вода, например, представала нам как жизнь, женское начало. Но вот уже в этом стихотворении явно не поймешь: река ли жизни перед нами или Лета, река забвения? Она видела кровавые пиршества истории, и в нее, видно, бросали трупы; как «всеблагие», присутствовала при

минутах роковых сего мира — на его тризне (истинное пиршество, по Тютчеву, всегда именно тризна, собрание на заклатие), но какое-нибудь оставило это в ней впечатление? Или вода — не жизнь и не смерть: это подкупольные различия земных жителей? Она протекает сквозь землю — и здесь дает жизнь. Но она притекает с Океана снов и того света — и уносит туда жизни. Потому в воде обитает Истина — Протей (или в вине, или в крови — словом, в жидкости).

А Дуброва? Она выросла, по-моему, во времени из земли, снизу вверх. Значит, тот свет — внизу земли помещается? Но он и вокруг — где Океан снов. И вверху — откуда свет («тот свет» — ведь *свет*). И в конце пути и в его исходе. Он повсюду распылен: везде! «Въ-зде» — во всяком «зде».

«Песок сыпучий по колени...» Только что (в предыдущем анализе) изреклось самопризнание, после которого что делать? Если природа не слышит наших вопросов и если приведение идей к стихиям в тютчевских стихах, что было моим делом до сих пор, уже подозревается нами как произвольное уподобление, то, раз уж запало в нас это сомнение, нельзя делать вид, будто это оговорка, случайно вырвалось.

Мы проваливаемся на новый пласт рассуждения, где нам придется рыть новые фундаменты, углублять основания мысли. Легко сказать: «Новые основания найти»! Они ж даются извержением бытия в переживание — или ввержением тебя в бытие как своего, причастного, из чего потом выносишь наружу достоверные для тебя постулаты и с ними работаешь уже при свете рассудка. Но такие акты совершаются в жизни и мысли очень редко, и это всегда катастрофа. А в ожидании такого нового разверзания основ — надо ж как-то жить и работать. А может, это и не придет? А главное — понял сейчас! — само сомнение, в меня закравшееся, произведено рассуждением: я его еще не чувствую существом (или инстинктивно его отгоняю, не впускаю, чтоб не разрушилась моя держава, с трудом собранная, и покой в ней, едва воздвигнутый?), так что любимые «земля», «вода», «воздух», «огонь» — уязвлены, но не убиты. Потому продолжим наш комментарий, исходя из прежних оснований, однако будем начеку и начнем к ним приглядываться.

Опять дорога: «мы едем» — транс. Совершается пе-

ресечение земных рубежей. Земля — уже не тверда, а пыль — песок сыпучий. Время — на исходе («меркнет день»). Разнообразные вещи мира уже возвращаются в свой прообраз: сосны — в одну тень, исчезает частокол вещей и миггов, наступает то состояние для прозрения, которое описано в предыдущем анализе.

Но размышление не впускается, творится прекрасный к нему подступ-пьедестал, а слова, вопрошения, рассуждения, которым дали волю в предыдущем стихотворении, — здесь обнаруживают величественное смирение перед грядущим «всемирным молчаньем».

И ясно — тогда был день: человек меж двух крышек, и дух в нем, не находя вокруг соответствия, его компенсировал роптаниями — ветром бесконечности. Здесь же ночь (когда мы меж двух бездн) надвигается, дух — при себе, в своей «тарелке». Лишь один вздох отходящего духа вырывается: «Какие грустные места!»

Что такое здесь лес, бор — это соборное множество? Это еще не «тот свет» (ибо русскому естественно представлять его тоже простором, равниной, видимостью), но его частокол, чистилище, геркулесовы столпы, русские пропили. Лес — препятствие русскому движению в даль, засасывает, рождает идею мирской вертикали и глубины, откуда сам он = шерсть земли. Русский лес изгибает траекторию русского движения: из горизонтали она идет днем вверх к небу (птички, лучи), ночью — в глубь. (Эту идею — увязания, отмены даже пути как вещественно-горизонтального движения — выражает и «песок сыпучий по колени».) И даже небо снижается, и не наверху, а где-то за кустами — «зверь стокий». И это добавляет к образу преддверия еще и зверя, Цербера, Аргуса.

Итак, творится космос сосредоточения; и что это состояние — не предисловье, а само дело, — это и есть то слово, которое здесь сказано.

Звучность стихотворения: ударные слоги на «о» и «у» (= космос глубины и утробы) берут верх в числе и выразительности над «е» и «и» — пространством плоскостным: шири и дали, что имеют значение в день и свет.

«Осенний вечер». Мысль рождается, увидев странный вариант света.

Вечер до сих пор славен был наступающим сумраком, был преддверием ночи и истинного света (см. стих.

«Вечер»). Здесь же вечер отмечен своим светом особым. Откуда он взялся?

О с е н ь — вообще впервые в мире Тютчева такое слово рождается. До сих пор были весна и лето — времена года Запада. И Россией-то он был так удручен в «Здесь, где так вяло свод небесный» — именно узрев ее весною: примерив шаблон весны, нашел Россию неполноценной. И вдруг осень — так вот где Россия говорит свое слово! Не там его слушал, оттого и не понял. И слово это произнесено на языке света. До сих пор свет был космическим: из противоположения дня-ночи рождался, истекал из открытого пространства и лишь затемнялся телами, вещами, существами. Его обителью была пустота. Свет входит в вещи извне, но сами они не были его источниками: в лучшем случае — хранителями. Здесь же свет вдруг увиден как истечение из живых существ, тел природы — как их дар пространству: рассеивают в него свои души — и мировое пространство светится. «Зловещий блеск и пестрота дерев, Багряных листьев томный, легкий шелест, Туманная и тихая лазурь Над грустно-сиротеющей землею...»

И лазурь эта кажется не от неба, но нимб, ореол, который испускает из себя земля сиротеющая. И воздух мира, и «ветр» кажется произведенным: от шелеста листьев. Отчего так видится здесь мироздание и такое соотношение стихий? Не оттого ли, что неожиданно земля стала центром: ибо ей, *этой, такой* земле отдана любовь, и сама она — средоточие любви и любовь вызывает?

Потому, что она испускает душу — умирает. Осенью русская земля светится (еще более царственно светоносной она становится зимой, см. «Чародейкою зимою...»), сама становится «светоч-источник». «Светлость» и есть здесь это понятие: «свет» дан как женское начало — как влага: и сочетание «тл», и женский род. «Светлость... вечеров» напоминает «светлую печаль», что отмечал Пушкин в поэзии Жуковского; и недаром здесь ее сестра вспомнута: «кроткая улыбка увяданья». Через поэзию осени Тютчев доходит до понимания души России, которой лишь тело затронул он в «Здесь, где так вяло...» и что точило его чувством несправедливости. Значит, усталость, ущерб, немощь, изнеможение («изнеможение в кости» — см. в стих. «Как птичка, раннею зарей...») могут быть приметой прекрасного, а увяданье — кротостью жертвы избранной. Из двух

вариантов прекрасной смерти: как красивая вспышка («Конь морской», «Цицерон» — в роковые минуты, или позднее: «Я просиял бы — и погас») и как истаеванье, тихое угасанье — более возвышенным видится последнее. Поближе к смерти природа (и любая вещь) налита мыслью (как плод соками) — и тогда ее берет своим предметом слово, ищущее уловить молчаливую весть природы. Свет, блеск, красота природного существа — и есть его мысль, готовое сорваться слово. Но все равно хоть ловим его прямо: светом, блеском и красотой своего нутра, — язык ему приходится заимствовать из разума, возговорить человеческим голосом. И описав свет увядающей природы, дает ему наименование: «Та кроткая улыбка увяданья, Что в существе разумном мы зовем Божественной стыдливостью страданья». Так вот где прообраз человеческой нравственности! — в этике природы¹. Она преподает человеку ученье смерти (ср. Толстой «Три смерти»). Здесь и естественное слияние нравственности и красоты — то, что так трудно в человечестве, где прекрасное существо своей яркостью дразнит, ему тесно, оно вынуждено в своей пышной жизненности преступать положенный предел, настаивать на исключительном праве своего «я», основанном на даре красоты, — и тем оскорбляет норму морали. В природе все равно прекрасно, и потому ничто прекрасное не чувствует, что окружено не тем, но чувствует себя в своей, родственной среде — и потому не настаивает остервенело на своем существовании, но послушно. Так это особенно в растительном царстве — откуда русские черпают гораздо больше прообразов, чем из животного мира, и смерть растений чаще в русской литературе, чем смерть животных², и даже «Холстомер» Толстого — животное травоядное, кротость поглощающее³.

¹ Недаром «Светлость» становится обозначением чина в иерархии общества. Кстати, в России привилось «Ваше сиятельство», «светлость», «светлейший князь» — и отчужденнее звучит: «величие», «высочество»... И мир обозначен — «свет», а не monde, world, Welt (из *vir* + *alt* — старый человек) — см.: Paul H. Deutsches Wörterbuch. Halle, 1959). И недаром в германстве основные координаты: человек и Время, Я и Время, Бытие есть Время — Sein und Zeit Хайдеггера. А на Руси — они вне человека: Даль и Свет.

² Ср. «Смерть волка» Альфреда де Виньи, где яростная борьба со смертью, эгоистический героизм самосохранения: жизнь отдал недаром, но отмстил врагу; этот западноромантический мотив в русской поэзии — бой Мцыри с барсом у Лермонтова.

³ 7.1.70. Современный ученый (американский биолог) так трактует душу растительного мира: «Природа оказывает терапевтиче-

Итак, у Тютчева каждое стихотворенье — есть мысль и слово природы, которому иногда находится эквивалент в названии человеческого обихода (как здесь: светлость осенних вечеров и все, этот свет источающее, имеет у нас — за туманным поясом, что рассекает одну гору, — своего представителя: в «кроткой улыбке увядания» и в «божественной стыдливости страданья»), иногда и нет. Во всяком случае он занят отысканием истинных (= естинных) слов — тех, что есть в природе (как здесь начинается с праздничного «Есть!» = «Эврика!») и которые шевелятся под нашими скудными наименованиями.

Но ведь пишет он словами человеческого языка, а не молчаньем! Однако полон ощущение их божественного несоответствия: если столь прекрасны и многосмысленны людские слова, то сколь дивны красота и смысл прообразов, чьим бледным отблеском наши слова являются! И не преминет это несоответствие явить:

«Есть — ... мы зовем», где «есть» — сфера абсолютного бытия, смысла и Слова (онтология), а «мы зовем» — условный жаргон нашего языка (гносеология).

Недаром тональность «есть» оказывается сферой света: вслушайтесь! «Есть в» — все звуки для «света», и далее: «светлости» «осенних», «таинственная», «преlestь». И когда наши наименования приближаются к абсолюту, они звучат в том же ключе: «божественной стыдливостью страданья». Вообще в русском языке суффиксы: *-ство*, *-ственн* привязывают слова к световой стихии — это придает отвлеченность привлекаемым корням земным. (То же самое — возвратные безличные глаголы: «стелется» — действие божественно-безличное).

Покойный ритм, длинные строки, длинные слова — создают монотонность, стоячесть пространства над светоносной осенней землей.

В стихотворении явились действительные причастия — звучность на «щ»: «зловещий», «сиротеющей», «сходящих». А еще — «ущерб», «существо».

ское воздействие. Деревья и травы молчаливы, неагрессивны, нейтральны. Они не несут опасности, и, что особенно важно, конкуренция, существующая среди них, скрыта, не выставлена напоказ. Они дают отдых перенапряженной системе реакций больного человека» («Знание — сила», 1969, № 6, с. 22).

Однако и в России XX века, когда история зачерпнула глубже и пришли в движение низы, толща и корни востребовали своего, поэтом и в растительном мире была услышана, замечена «природы вековечная давящая» (Н. Заболоцкий).

Это мягкое шипение есть поползновение, шелестение воздухом о землю — что тоже соответствует возросшей для Тютчева идеологической роли русской матери *сырой* земли с ее, на севере, — вечной мерзлотой. В иных языках (= народах, странах, мирах) действие не так затруднено трением, не так вязнет, шелестя крылом не могущей взлететь птицы, — но легче оказывается: там действительные причастия на «nd», на «ing» — то бог-демиург перунами = огневоздухом действует. В русском же языке эту звучность имеют страдательные причастия: *-енн*, *-анн* — это вознесение в носовое нёбо — в высшую сферу, пребыванье у неба за лобной пазухой.

Длинные слова, волочащиеся трехдольные размеры и длинные строки, частое употребление причастий — отличат потом Некрасова, самого сыро-земного из русских поэтов.

Я м б же — размер летучего огневоздуха, шаг короткий, энергичный; а четырехстопный — еще размер и формы квадратной каре государства и цивилизации, надевавшихся в XVIII веке на аморфную землю и народ — готовыми, с западного плеча.

Четырехстопный ямб — это воля, царь и кнут, удила коню русского слова, подстегивающие, чтоб не плелся. Недаром им взвилась при Ломоносове, в государстве Петра, новорожденная российская поэзия.

«Листья». Каков здешний склад и состав мира? На месте оттолкновеном — «Сосны и ели». Что в них *не то*? «Торчат» сбитым плотным эгоистически самосохранительным телом (как *terra* и *Erde* — земля). И они устойчивы, их место твердо и одно. Реализуют вертикаль, незыблемую ось. Их листья — иглы — такие же вертикальные оси — одинокие «я», сжатые в свою самость. И все для чего? Для бессмертия, чтоб выжить «всю зиму». Но *выжить* — значит не жить: «закутавшись, спят», их вечная зелень — «ввек не свежа», т. е. мертва (недаром хвойные: ели, кипарисы — могильные деревья). Итак, бессмертие — вечная смерть. Теперь понятно, почему в другом оттолкновеном месте сказано: «Пускай олимпийцы завистливым оком Глядят на борьбу непреклонных сердец» (Два голоса).

Через сосны и ели у нас расширилось знание о том, что в мире Тютчева представляют собой *Они*, *не мы*, *не то*.

Что же такое русское «то»? Это — «мы»: субъект русского мира не «Я» (как *Ichheit* в германской философии), а собор, множество, артель, братство — «легкое племя». Но и «мы» дано не центростремительно, но в обращенности к «вы» — «буйные ветры», в диалоге. Душа листьев нараспашку — «легкое племя», тогда как те — «закутавшись, спят» — отграничив свой дом.

Бытие игл — самосохранение отпущенной им немногой Кащеевой жизни¹. Жизнь листьев — открытость в мир, любовь с ним и игра: «Играли с лучами, Купались в росе...» — вот он, светоч-источник. Потому не может быть у них жизни как самостоятельной: братство не хочет жить одно, а с птицами, цветами, лучами, зефирами.

По своему пространственному облику листья — плоскость (в отличие от оси игл), ширь и даль, равнина русская, и туда они смотрят и через ветры с прародителями общаются — к ним склонны. Сосны и ели не шелестят на ветрах: им чужды эти народные русские боги — демиурги переселения, преходящести и связи всего. Листья приемлют лучи солнца и сами светятся (осенью свет излучают) — иглы же свет обтекает, не проникая, — лишь матовый блеск: не светоносны, но светопорны они. Со светом и воздухом связана звучность листьев. Сосны — торчат — сфера *terra* и *Erde* — плотной земли. Мы ж, листья, листья, цветом и блестим, гостим, летим — переливы света и ветра, мягкий шелест летучего о землю.

Основной конфликт: «торчат» против «летим» — или еще лучше: «летите» (слово ветрам — слово «ты-бытия»). «О-ы-а-а» — против «и-я-и-и» — монументально устойчивый, неподвижный космос глубины и вертикали — против съемного, приподнятого, плоскокрылатого. И так береза в русском психо-космосе выигрывает против бора — как лебедь против орла (недаром и звучность обеих пар сходная).

Время действия (разговора листьев) — канун (отлета вслед за родней: птицами и ветрами); место — порог (на краю сучьев еле держатся, готовые сорваться и в даль улететь — как призрак на краю земли в «Бессоннице»). Любопытно, что и похвальное слово лету

¹ Недаром игла — Кащеева смерть, и весь его образ связан с бором и зимой.

произнесено ему лишь когда оно дослужилось до воспоминания; когда же оно здесь вот, т. е. летом о лете так быть сказано не может. Поэзия неприсутствия.

Однако сейчас, покопавшись по ходу писания в стихотворении основательнее, я вынужден убрать начальное в анализе противопоставление бессмертной нежизни и смертной, но яркой жизни (что я взял и истолковал по схеме: Ворон и Орел в пугачевском предании). Листья ведь куда-то летят — как птицы в иные страны вслед за ветрами: ни слова о конце. Так что противостоят два вида вечного бытия — отрицательного, как лишь бессмертия (тот минус на минус, что плюса — жизни — не дает), и жизни — как игры, радости, любви и отдачи.

И если вам все равно надо явить ребенку, что называют *смертью*, не это мертвое слово называйте, но явите тот истинный бытийственный прообраз, который явил Тютчев в стихотворении «Листья» и что лишь прихлопнут крышкой в слове «смерть».

«Сей день, я помню, для меня Был утром жизненного дня...» Ну, да — она меня родила, я и есть то солнце молодое, которое выродила ночь — и выпустила в мир светом. И, как Гелиос, «новый мир увидел я». А она! Вот она стоит, сейчас разродится — как цветок раскроется. Да это же Гея! Вот так, наверное, некогда она рождала для себя Урана-Небо. Здесь — космос родов. Мы взираем на всеженщину: «Вздымалась грудь ее волною» — вот-вот земля в извержении хлынет водами. Помните «Последний катаклизм»: «Состав частей разрушится земных: Все зримое опять покроют воды»? Вот он и бьет, последний час природы — умирает всеженщина, рождая солнце («И божий лик изобразится в них»). Все стихии в ней в этот миг расцветают и переливаются друг в друга: земля — в воды («грудь волною»). Сама она — как жар-птица: «Алели щеки, как заря, Все жарче рдея и горя!» — и огнеземля (Erde, terra — грудь) тогда вдруг становится прекрасной в мире Тютчева, когда она не сама твердь свою укрепляет (космос «Безумия»), но в соитии — плавится («алели»).

Что же рождается? Немая природа в молчанье, наконец, разродилась словом¹ — «любви признанье золо-

¹ Природа порождает человечество, чтобы узнать, понять себя и перелить в слово — древняя это философская идея.

тое»¹ Выкатилось солнце — как звук — луч из горла птицы. И слово есть свет звука, ибо — дух и мысль. Значит, она — богородица, и мы при рождении бога присутствуем — и светом моем воскресении («И новый мир увидел я!..») — как пророк у Пушкина родился. И она — моя муза: мать моих стихов, а значит, моей жизни и моя (недаром в образе музы в поэзии сращены черты возлюбленной и матери).

«Сын божий» в новозаветной мифологии толкуется как «бог Слово». И его постоянный спутник — солнце, так же как и любовь. Так что можно сказать, что всеженщина рождает вместо себя мировой Эрос. Эрос ведь по греческой космогонии — дважды рожденный: он среди первых четырех прабожеств: Хаос, Гея, Тартар, Эрос; затем рожден вторично как сын Афродиты — Эрот.

Итак, вот созвездие нового мира: солнце, любовь, слово, «Я» — все это мечта стихий, то новое небо и новая земля, которые сменяют землю, воду, воздух и огонь, — и мир обретёт невещественное бытие.

Для меня это уже состоялось: «Сей день, я помню...» Стихотворение написано в диалоге интонаций: первые два стиха и заключающий — это дыхание ставшего слова — светлого, мягкого и духовного. Бытие уже очищено от вещества, стало воспоминанием, и звучность светла и нейтральна.

Внутри же — интонация присутствия при грандиознейшем событии — и звучность праздничная, пышно вещественная, завершающаяся торжественным, в венце стихий, словом «*исторглось*». Оно дрожит, ликует и красуется, как только что сотворенный мир. Оно — и из пламя и света рожденное, но и из тверди и влаги и чредой гордых трудов и истории проявленное. Как «*всеблагие*» — ноумен для «светоча-источника» бытия, так «*исторглось*» — слово-ноумен для его Эроса, все-связующего, переплавляющего и рождающего, — для акта творения. «*Всеблагие*» — слово летучее, проносится, не останавливаясь на открытом пространстве «а». «*Исторглось*» имеет ударение в центре слова и не откры-

¹ «Золотое» — эпитет солнца — легко переносится на слово («признанье»), напоминая «Золотое слово со слезами смешанное» — этот «светоч-источник» в «Слове о полку Игореве», произносимое князем, чье самое имя есть светоч-источник: *Ярослав — Святослав*. Позднейший же «смех сквозь слезы» есть раскол и самоснедание светоча-источника, когда его свет становится огнем, и «сей чистый огонь, как пламень адский, жжет».

тое пустое и безвольное пространство «а», но пусть несколько сжатое, зато волево определенное, округлое — в «о», деятельностью губ произведенное, — как образ чистой формы, пространства, сгущенного в средоточие и центр. А вокруг него что делается! Все стихии хоровают вокруг формы — сопровождая и одаривая ее, как феи. Слово начинается из дали («и») — как продолжение; перетекает в свет («ист-» — световой осколок) — и вдруг он вспыхивает, ударяя перуном в землю, прерывая ее смыкание (= смычное «т») и явив форму — «о», а вместе с ней, с нею неразрывно связанное — «р» = «я», самость («р» — язык, единственно независимое тело полости рта, и «язык» и «азъ», и «народ» — не даром близкозначны), волю, демиурга, который в силах противопоставить онтологическому потоку (воздуха из утробы — самодвижение, деля мир на субъект и объект (полость рта — надвое) и рождая гносеологию. И уже радостно ему покорна женская стихия влаги «гл», и ступенчато бесконечность мирового пространства «а» — в нейтральный звук, и, наконец, овевают его воздушные мягким шелестением о новорожденную форму — «сь», напоминая о самости ее рождения (возвратная частица вновь напоминает о форме как о-*пределенности*, которая в конце должна помнить свое начало — иначе рассыплется) и необходимости самоопорно стоять в мире.

Да, форма всегда возвратность: в конце — память о начале, и утром — об утробе, а в каждой срединной точке — память о начале и конце. И все стихотворение есть исповедь моей формы: «я» — последнее слово, а «сей» — из сферы «сый», «сущий», «святой» — первое.

«Альпы». Вариация на тему: горы и свет. Теперь ночь как ничто, а заря и солнце — истина. Иное соотношение было в «Проблеске», «Бессоннице», «Ты зрел его...», «В толпе людей...» и т. д. Там переход от дня к ночи — как к истине, здесь от ночи — к Заре. Что за смешение! Значит, не тверды для Тютчева различия ночи и света, не имеют постоянной семантики. Но основательна всегда сама ситуация *перехода* от всякого твердого бытия к прозрачному, где оно будет то ли тенью, то ли светом. Здесь — канун и миг воскрешения, описано оживление. Смерть, ад тут — не другая вещественность, не другие тела, не другое пространство, место, но лишь

другой свет. В том же составе стихий пребывают Альпы ночью — за исключением солнечного света. Значит, и в нас: без чистого света мы собой представляем ад и смерть — такие как есть, а не иные. Ведь в ночи именно и лишь Альпы светятся. Убран небосвод со звездами — чело мира.

А ну, земля, — какой свет без неба произведешь? В осенний вечер в золоте деревьев источала свет русская земля: изнутри ее светоч-источник души истекал. Но это земля на своем исходе — в своей шерсти утончившаяся до вертикальных пламешков деревьев, готовых вспыхнуть и улетучиться в небо.

Альпы же — это увесистость земли — ее ядра, ее плотнейшая субстанция. Горы — это личности, сплошь из земли литые (в отличие от растений, сотканных из всех стихий, где земля утончена и влага подсушена, — зато простор воздуху и свету). Сравнение гор с падшими царями указывает на мощную тяжесть (падшие) и мир огнеземли: личностей, истории и деятельности. Недаром латинские *res* (вещь) и *rex* (царь) — так однозвучны.

Каково же их отношение к свету? «Альпы снежные глядят; Помертвелые их очи Льдистым ужасом разят». Итак, свет лишь на гранях формы: там, где она кончается, у концов земли, — и не свой, а отраженный, заемный, как будто свет в ликовании, что царству тяжести и земли пришел в этой точке и полосе конец, отмечает ее собой — блеск дая. Но *блеск* всегда — свет безжизненный. (Недаром «блестящий человек», отполированный — безнадежный, темный внутри. Так это особенно в русском мировоззрении.) И здесь Альпы получают свет лишь как накидку снежную на плечи — оземленный, кристаллизованный свет, вытянутый холодом земли из всемира.

То же самое: «льдистый» — есть умерщвленный «светоч-источник» («льд» — влага, «ист» — свет; ср. «ледяной» — слово без света). Земля позарилась на него, притянула из мира своей эгоистической тяжестью, освоила, превратила в твердь и форму (= лед) — и убила: лед не светит, а тоже отражает, и блестит механический соловей. А светоч-источник есть непрерывное исхождение из себя в игре с миром, истечение и отдача. Потому «льдистым ужасом» бессилия, бесплодности всех усилий и покинутости «разят» — т. е. именно отражают, воинственно отталкиваю-

ще нападают на другое тело в мире. И власть, которой они «обаянны», — это как раз их самость, тяжесть, форма, сгущенность в себя — сама их сила.

Вот она, «вещь в себе», не откровенная, и мир ее. Это — космос и все стихии в подчинении у земли и тяжести: недаром «цари» упомянуты.

Но все это — «не то»: на том месте в стихах Тютчева, где тезис-жертва находится. Истина и жизнь — тот же мир и стихии, но перегруппированные в радостное братство, слиянное светочем-источником. Оживление описано как бег, каскад, ниспадание золотой струи. (Однако жизнь для плотных наступает лишь как окаймление, а не проникание.) И вместо «падших царей» — этих сомкнутых враждебных друг другу самостей, — братья и семья. Русский дух все мыслит множеством, а не индивидом и являет нам *артель* царей. Исследователи «усматривают в этом стихотворении иносказательный смысл и считают, что «Альпы изображают славянские племена»¹. Возможно: а «большой брат» — Иван, Россия. Однако такое приурочение тут же обретает возможность ощутить в стихотворении «космему», свое мироустроение, некий архетип, праобраз, что можно прозревать затем и не только в мировой политике, но и в любви и в любой вещи. Я сам помню: когда стал анализировать стих, эта информация о славянофильском подтексте ужасно мешала, сплотивала содержание и не давала сквозь себя воспринимать ничего другого — будто он один и есть смысл.

7.1.70. ...Однако иронизируя над подсматриванием иносказательности, и на себя мне эту иронию следует обратить: будто есть в стихотворении некий единый смысл — «сказательный», и я нашел его! И хотя есть в нас вера, что таковой единый есть и неудержима в нас потребность ощутить и пережить его, — передать его, рассказать о нем можно лишь через очередное *иносказание* (либо *иными* средствами: здесь — в жанре романсов-умозрений на стихи). И то толкование, что дано мною, есть тоже какое-то иносказание...

«Mal'agia». «...и это все есть Смерть!..» Какое же мироустроение есть Смерть?

Ответ: Mal'agia — зараженный воздух (а буквально: «злой — дух»). Значит, не облик тела: старухи, скелета

¹ Цит. по кн.: Тютчев Ф. И. Лирика, т. I, с. 352.

с косою — Смерть имеет и не через усекновение она совершается, а через мнимое дыхание. Когда же оно мнимо? Когда воздух не доходит до нас из бесконечности: выси, дали, — но стоит и мы дышим собой. Значит только, когда мы причастны: дышим беспредельностью, душой с нею сообщаемся, на нее нанизаны, когда наша душа есть капилляр мировой души, — тогда живем, ибо с каждым вздохом и выдохом даль заглатываем и уносимся в даль. Недаром, когда тяжело или радостно, в междометиях (а это всё — представители воздуха в мире звуков, слов): «Ах!», «Ох!», «Ой!» мы как бы выталкиваем вверенную нам «воздушную», перенасыщенную от полноты земной жизни, которая есть сгорание нутра.

В самом деле: воздух портится как от сгорания в нем предметов, так и от дыхания животных, в отличие от дыхания растений, которые воздух очищают¹.

Но Mal'agia есть отлучение от выси и дали и самосгорание в закупоренном космосе. На место мирового духа вздувается и восстает Земля. В самом деле, что это за «звуки, благоухания, цвета и голоса»? — Это все то, что может сам собой производить антисвет, т. е. Земля: звук — сама, а запах и цвет производятся ее соединением с огнем внутренним — не светом. Зараженный воздух есть извержение, агрессия земли на мировое пространство. Но стать смертью это может при отвращении божьего лика, покидании тела, существа на себя: тогда закупориваются отверстия (в стихотворении — накидывается «ткань» на «образ»), и космос стиснут и определен, отграненная форма, — и там, в своей полной эгоистической самости, тухнет существо.

В стихотворении изъят свет; точнее, не с ним сюжет — и вообще сюжета нет: нет действия, а лишь (со)стояние. Сюжет, т. е. жизнь, может возникнуть лишь от вторжения, истечения светоча-источника (т. е. свет и воды — вот что производит сюжет во вселенной Тютчева). Есть, правда, «источник прозрачный, как стекло» и «радужные лучи». Но — при полной близости, когда «светоч-источник» почти своим именем назван, — это его противоположность, что выдает, во-первых, «как стек-

¹ Установив факт тождества дыхания животных и сгорания, кстати, и пришли в XVIII веке к открытию, что горение есть соединение веществ с кислородом, — Лавуазье. Но могли бы ученые догадаться и раньше, если бы вдумались в мифические образы животных: огнедышащих драконов, коней, изрыгающих из уст пламя.

ло» — т. е. кристалл, оземеленность света — зеркало, мертвый механический соловей (ср. «льдиный» в «Альпах»); а во-вторых, сама почти прямая названность своим именем. Ибо «светоч-источник» пребывает в сфере табу — среди сущностей, которые оберегает Всемирное молчанье, — и явиться может лишь под видом чего-то, а не прямо: так мы до сих пор его и узнавали, и назывался он все время по-разному («эфирная струя», «всеблагие» и т. д.), но не своим именем. Когда же посягнули назвать — значит, умер бог, умер великий Цан!

Нет и воды в космосе Mal'aria. Его состав — земле-воздух самосгорающий.

Так, наконец, расправился русский дух с небом Италии: давно дразнило оно — и Гоголя — и точно на себя зависть, ибо унижало русский космос своими четкими красотами. И вот — телесную красоту увидел как плотное и насыщенное зло — подкопался-таки под западноевропейский мир. Красота = армия прикрытия. Увидел, что это — цветы зла: Mal'aria провидит Fleurs du Mal. Ибо всё это собрание пышных существ, чье тело источает ароматы, негу, сладкий огонь, «теплый ветер» и «запах роз», — все это романский космос.

И откуда? Что дало точку опоры? Не иначе как ветер. Ибо он вечный очиститель, вестник и связующий русских душ с далью — и абсолютно не русская это болезнь: малярия. «Божий гнев» — есть отлучение от ветра. Мысля ветром и воздухом, русский и узнал в медицинском плоском термине — космему, вслушался и разъял сращенное слово на мировое Зло — Mal и воздух-стихию: Aria (сам везде разрушает состав частей земных — на это дело глаз и слух наметан). Потому так, через апостроф, дано это слово и иностранными буквами обозначено.

Однако и Зло больно интересно трактовано. Без нажима, без ужаса — но и без панического сатанизма (Бодлер). И нет напряженности в развенчании красоты. Зло не деятельно (как в Германии: Мефистофель, отрицательность в системе Гегеля). Оно не суетится мелким бесом, оно — крупно и спокойно, благодушно пребывает — «во всем» разлитое. Зло здесь водяно; Смерть — Антивоздух (земляной огонь); Земля — землей. И еще большой буквой обозначен «Судеб посланник роковой». Что это? Значит, здесь обозначен Анти-

космос — русскими глазами (как и в «Безумии»): его превратное устройство.

Нет, неверно: ибо сама идея полярности, противопоставления — чужда русскому складу мысли. «*Не то, а*»... есть не полярность, а оттолкновение чужого — но не под флагом «или — или», есть отличие, но не отрицание.

Ибо отрицание и противопоставление возможны лишь при ощущении космоса конечным¹ или целым, единым — из чего исходит германская мысль, не замечая, что эта ее основная идея — мира как целого — сама собой отвергает представление о его бесконечности. А на русский глаз, исходящий из незавершенности бытия, его отверзтости, — это видно. Потому, когда Тютчев рисует космос *Mal'aria*, — это иной, но не противоположный. Взаимоисключения здесь нет. Отсюда возможно: «*Люблю сей божий гнев! ... сие... таинственное Зло*». Зло не через антиномию Добро — Зло вступает в этот мир, но самостийно, как независимая сила и стихия, ибо мир не стеснен, им нечего делить, богам: у всех — все.

А деление мира — основная идея и затея греческого космоса и мысли. И Гесиод пишет «Теогонию», чтобы люди точно знали, какая часть бытия выделена в ведомство какому божеству и не ошибались бы в молитве.

«Кто из бессмертных подателей благ от чего зародился. Как *поделили* богатства и почести между собою. Как овладели впервые обильноложбинным Олимпом» (Гесиод. «Теогония», 112—114, перевод В. В. Вересаева). Прекрасно *наличное* бытие: богатая жизнь. И раз «все поделили» — значит, ничего не будет нового в мире. Целое мира дано с самого начала: когда-то оно возникло, творилось — сейчас же готово.

В России никогда не было этого ощущения *готовости* бытия. «Эти бедные селенья, Эта скудная природа...» — чего тут богам делать? На этой земле что-то веет, что-то может быть. Она полна обетований, залогов, надежд, любви — в этом ее богатство. Но это — залогов — суть души еще неродившихся тел. Русский космос у Тютчева — это греческий на стадии Платоновых идей: когда еще нет воплощений, а есть духовная зыбь.

¹ Ибо когда всем есть куда двигаться в бесконечность и неизвестное, они не обращаются друг на друга. Обращаются же лишь при возврате, натолкнувшись на предел своему движению — на стену и купол — целого, определенного мира.

Русь собиралась по частям (Иван Калита — собира- тель) и продолжает собираться и духовно и материаль- но. Так что целое будет — но его *нет*, и бытие будет — но его нет еще: оно в «нетях» пребывает. Потому столь трудная для греков идея Небытия (см. у Плато- на — «Парменид», «Горгий», «Софист») русскому духу дается легко и изначально: дано и налично небытие, а что-то будет: «Не знаю, что я буду петь, Но только песня зреет» (Фет).

И здесь — ведь описан полный, цветущий мир — наличное бытие! — и именно это подано как небытие: «И это все есть Смерть!..» Недаром образ ткани и покрыва, наметнутого на мир, — и здесь, и в стихотво- рении «День и ночь»: день и цветущестъ форм высту- пает таким покрывом над истинным — бытием и, значит, есть мнимость бытия.

И вот это любит Тютчев: небытие в цветущести — эту игру богов, когда все пышное радуется — и не ве- дает, что, значит, уже венца своего достигло, пышно изукрашена жертва = созрела на тризну по себе — и будет, призванная, со всеблагими пировать по поводу усопшего своего бытия.

Так (правда, через воздух) уже созрела та монада мысли, тот ключевой праобраз, что ярче всего вырази- тся чрез стихию света в стихотворении «Душа хотела б быть звездой» — но не той, что светит ночью, на «своем месте», но той, что незримо пребывает днем, в лучах солнца. И Зло здесь такое — таинственное, незримое, как истинная сущность полножизнья. И тем снимается жестокость этой идеи и слова: мы пугаемся наших условных значков, что вехами расставили по бытию, исходя из нашего куцега понимания. Оно ж сего не ведает. И то, что мы называем «Зло», — смотрите, как прекрасно! Это благоухающий нимб, цветами изукра- шенность — «усладители последней нашей муки»: бытие заботится, чтоб прекрасным и для нас было рассея- ние, разбрызгиванье в него.

И все ж — «приход ужасный...».

Однако отсутствие и света и ветра в смертельном космосе *Ma'agia* заставляет предположить их родствен- ность. В самом деле: описан день, и явно светло и красиво — и в то же время ясно, что это свет ложный, вещественный, а не чистый, — это похожий, суррогат, сатана, принявший вид Христа. Шевелятся верхушки дерев под теплым ветром — но это то колебание возду-

ха, что возникает от пламени, сгорания. Космос закупорен. Пробивается он лишь двумя силами, с бесконечностью нас сообщающими: светом (из бесконечности как выси) и ветром (из бесконечности как дали). «Божий гнев» есть отлучение и от света, и от ветра. А может, они суть одно и то же, лишь в двух явлениях — близнецы! Воззрившись вверх, мы эту силу видим глазом и ощущаем теплотой; уставившись вдаль — ощущаем ее натиск телом и вдыхаем. И свет приходит к нам световым ветром, и, вдыхая ветер, душа просветляется. Недаром высшими русскими символами являются белый снег, парус, лебедь — т. е. то, что светится и летуче.

Недаром «свет» и «ветер» имеют у нас и родственную звучность. Причем в «ветер» добавлено отношение к земле: «тер» — terra (Erde) как о нее трение, а в «свет» добавлен звук искры, огненного треска, вспышки — только не миговой, а непрерывного истечения. Таким образом истекает электричество.

Возможно — это звук эфира.

В науке родство света и ветра устанавливается через равное их отношение к кислороду: он необходим и для горения и для дыхания. После грозы — промытый воздух полон озоном.

Отсюда к установленному до сих пор нами первоэлементу: *светоч-источник* добавляется *ветер* — во всяком случае надо вдуматься в возможную их между собой идентичность.

«С в е т е р» имеет близнецом «С м е р т ь». Ее состав отличается большей активностью «я»: «р» в центре, тогда как в «Светер» «р» — истаевающее, не настаивающее на себе: до него доходит мировое дыхание, и оно, на себе не задерживая, легким усилием «р» его подхватывает и выдыхает — передает следующему или дальше в мир.

В «Смерть» же (как и в Mors — Mortis и т. д.) «р» — средоточие, деятельная огнеземля и самость (смерть есть самосгорание «я», индивида, неделимого): «р», само делящее, и есть оплот этой неделимости, тогда как «мь» и «ть» окружающие¹ рассасывают «я» во влагу, распыленную в пространстве, — и в ветер.

¹ Старославянское слово состояло из smrt, где слоговым было «г» еще более твердое, а окружающие стихии света, воды и воздуха — все смягченные: ласковым истечением предлагали свои покой и беспредельности.

«Весенние воды». В четырех стихотворениях подряд пробуются разные тональности — ракурсы мира: космос конструируется, исходя из одной стихии: «Сей день, я помню, для меня» имел первостихией — свет, «Альпы» — землю, Mal'agia — воздух. Сейчас дошел черед воды. Как Геракл, лишь направив поток на Авгиевы конюшни, смог выместить оттуда всю грязь и всю заразу, — так и здесь совершается впуск воды в мир, чтобы промыть его и прочистить. Ибо вода одна в силах справиться с землей и огнем — тем, откуда есть пошел мятеж и превратная воля на мироздание в Mal'agia. Свет землю не пронизывает, а Огонь — вроде его хитрый брат и, хотя «тмится» (от «тьма») в свете, его «я» пропадает, не видно, но существовать продолжает. Воздух допускает земле жить себе покойно — ибо сферы их влияния разделены, а огню и помогает. Но вода — главный антипод огнеземли и всякого «я», самости. К земле она имеет прямое отношение: вода бьется о брег («Как Океан объемлет шар земной») и имеет силу: вес и тяжесть, массу, — чтобы повоевать землю ее же оружием. В то же время, если земля — оплот формы и всякого различения, насаждения в миру множества индивидов: тел, фигур, вещей, качеств, то вода — всеобщее единство, братство и слияние, ибо одну форму — шара имеют ее атомы, друг другом заменимы и с радостью перетекают друг в друга, отдаются, отказываются от самостоятельного существования — стремятся к слиянию, к всеединству. Если «всё» как идею носит «свет», то вода — воплощенное «всё»: и материальна она (вес имеет: «всё» как «вес»), и духовна — прозрачна, одну субстанцию имеет и мысль о всеединстве несет. И если, по распространенным воззрениям, мир идет к тому, чтобы всё в нем слилось в общую жизнь, — недаром «слилось» мы говорим, а не «засветилось», «зажглось», «оформилось», «улетучилось».

«Капля» обладает протяженностью — как тело, атом, и светом (мировой душой), прозрачна, чиста. В капле мы видим свой чистый состав и примирение противоположности души и тела, тогда как если мы превращаемся в «прах» (атом земли) или в «пузырь» воздушный, — это нас не примиряет; мы чуем, что что-то важное из главного теряем: духовность свою или телесность. Если же, когда «будет новое небо и новая земля», люди по обновлении мира в «последнем катаклизме» — должны приобрести очищенный состав,

тонкую материю, духовную телесность, то ее залог и прообраз — в капле.

Итак, *вода* дает образ *общей жизни*. Именно: жизнь возможна лишь как общая, а не индивидуальная. Представьте себе, что живет, допустим, один вот этот лист на дереве, а ствол — мертв, луч не светит, роса не падает. Так же невозможно одно живое тело или «я». Потому для нашего ума (= рассудка индивидуального «я») вода сообщает как идею жизни (ибо в нас вошла семенем, влагой, Эросом, кровью и нас создала), так и смерти (ибо нас унесет в мировой Океан — Лета). Вода и река у Тютчева никогда не однозначная жизнь, но — сверхжизнь (которая нашим умом постигается как неизвестно что: то ли жизнь, то ли смерть). Однако то — умом.

Любовь же в нас есть представитель воды — этой общей жизни (потому тоже постоянно сомнение в толковании любви: что она — моя жизнь или моя смерть?). Любовь — слияние и доступное нам осуществление всеобщей жизни не потом, а сейчас, на нашем веку. И не случайно ее итог — слияние капель.

Недаром рифмуется с «кровь» и источает из нашей сухой, огненной земли, как ударом Моисеева жезла о бесплодный камень пустыни, фонтан. В акте любви мы узнаем, что вся наша земля и форма нанизана на эту мировую реку, сквозь нас текущую, что мы — сосуд. И вся земля — такой проходной сосуд¹. Значит, любовь нам дана и как гносеологическое состояние, в котором мы постигаем бытие как всеединство и общую жизнь. Эта же идея как стихия и материя есть вода. И любовь — пророк ее.

(Однако любовь — космическое состояние и причастна ко всем стихиям — ср. Эмпедокл: Любовь и Вражда — первосилы. Здесь же лишь один аспект ее явлен.)

«Весенние воды» — общежизнь, хлынувшая в мир. Он первым делом отвоевывается у света: «Еще в полях белеет снег, А воды уж весной шумят...»

Открывается внутреннее боренье в том, что мы обозначили как «светоч-источник». И в самом деле, если это — сердцевина мира и, значит, всегда в нем присутствует, то разные варианты мироустройства должны быть связаны с саморазличением внутри ядра. Первый

¹ 9.1.70. Вещество земли на 49 % состоит из кислорода, основного компонента воды — H₂O.

стих — звучность. вознесенного пространства; всё на «е» — издыхающее: чистейший свет («белеет снег») в «свете» гулких вод представлен как абсолютное безжизнье. И вдруг трубно вторгаются гулы «у», «о»: рассеянное первым стихом мировое пространство вновь сгущается еще не в форму, но в туманность — начало бытия. Последовательность: от света — к звуку, т. е. обратная той, которую знали до сих пор. Се всемирный собор тяготений. Но погодите — еще (стихо) творение не закончилось. «Бегут и будят сонный брег, Бегут и блещут и гласят...» Вода завоевывает пространство, во все углы его бьет, все звуки извлекает и все стихии к себе приобщает: и летучесть ветра (воды «бегут»), и свет («блещут»), и наконец «гласят» — всемир под эгидой воды = «гла» (вспомним «влага» — ноумен воды), два «а»: разинутая во всю высь и ширь глотка пространства, и тут же свет: «сят». «Гласят» — это «светоч-источник» водяного обличья. Но это слово — предтеча. Центральное же Слово: «Весна идет!» Оно сродни «Всеблагие»: гласные — пространственные опоры и перекрытия — почти те же. Пространство в этой раме наполнено светом («вес»), воздухом («аи») и ветром («идет»). От воды лишь отзвуки. Но она из себя родила «светер» (как в «Сей день...» — дева родила солнце молодое и Слово). Вновь первый день творенья, когда «дух божий» — «светер» («Весна идет!») носился над водами.

А может, и последний день, что в «Последнем катаклизме» описан: «Все зримое опять покроют воды, И божий лик изобразится в них».

В самом деле: это мы эгоистически трактуем приход весны как обновление жизни для нас — новые источники сил для наличной, известной нам жизни. А может быть, здесь описан приход совершенной сути мира, которая для своего бытия уже не нуждается в нас. И недаром в конце разлива — игра свето-воздухов = эфирных существ: «И тихих, теплых, майских дней Румяный, светлый хоровод Толпится весело¹ за ней».

«Весна идет». Это — потоп по-русски: разлив — издали в ширь (а не с выси вóды. Гроза — потоп сверху — всегда мгновенна в русской поэзии).

И еще — «вóды». Почему множественное число?

¹ «Светлый» и «весело» — это водяные облики света.

Ведь вода же едина — и состав ее, и идея, ею несомая. И потом: «*Мы молодой весны гонцы*», и приводит весна тоже множество: хоровод майских дней. Всякая суть мыслится артелью. И слова здесь повторяются, подхватываются, перекатываются, как волны, — как дети наперебой друг перед другом одно кричат: «чур я!»

И это голоса = лучики, как из птичьих горл.

То же и у Пушкина в «*У лукоморья дуб зеленый*»: «Там о заре прихлынут волны На брег песчаный (здесь — «сонный берег») и пустой, И тридцать витязей прекрасных Чредой из вод выходят ясных» — тоже множество: волны — гонцы жизни, словно брызги семени.

«*Silentium!*»

На анализ — как на казнь идешь. И откладывать бессмысленно, потому что неминуемая и пора. Будут рвать твой язык, и празднословный, и лукавый. Здесь то раскольничье самосожжение русского слова, та скорбь, что бросала в печь рукописи Гоголя, заставляла Толстого отречься и гнала поэтов под дуло. Если стихам Тютчева внимаешь как мессе, то это *Crucifixus*. По жанру это — заповедь. Если стихи Тютчева остальные — псалмы бытию от лица возвышенной и мудрой, — но твари — и ее голосом, то здесь словно было видение и слышался глас Божий, гневный, повелевающий и налагающий обет молчания, так Гоголь предслышал, что «иным ключом грозная вьюга вдохновенья подыметя из облеченной в святой ужас и в блистанье главы, и почуют в смущенном трепете величавый гром других речей» («*Мертвые души*», т. 1, гл. VII).

Да, до сих пор тварь озирала мир, но не обращалась на себя. И вдруг посох самосознания вонзился в сердце: «Однажды странствуя среди долины дикой, Незапно был объят я скорбию великой» (Пушкин — из Бэньяна, «*Странник*»), и тогда «Что делать буду я?». Ведь до сих пор слово было единственным спасением и областью чистой жизни — особенно для Тютчева, который, пропадаая в светских гостиных на французском и грех великий острословья творя, — тайно вымаливал милость на чистом русском. И вдруг ужасное прозрение: самообман и не спастись!

Да, — слово в России не спутником жизненного поведения было, а самим жизненным поведением (Пуш-

кин, поправляя Державина, о слове как деле мыслил). Не могла бы русская философия, скажи она тогда свое системное слово, расчленив сферы Практического и Чистого разумов. И вот теперь и это прибежище — слово — отбирается. Совсем гол стоит человек, пронзаемый бытием. Но зато он вышел в прямой, без посредника, с ним разговор — и великое ему за эту жертву даровано: если об(в)язанные словом, долгом *высказать*, — где-то внизу, в чертополохе слова, в его лесу переплетенном, ковыляют: узрят кроху истины и долго и мучительно ее в слово вколачивают, а искра и тухнет, — то здесь житие людских идеалов. Как в мире ангелы лик божий зрят? — не переводят же в слово, а прямо свет и истина в их состав льется: нет гносеологии, нет субъекта-объекта (закупоренного «я» и «внешнего» мира) — но, озаренные, во всем сразу пребывают и все сразу знают. *Crucifixus* недаром — но и *Resurrexit!*¹

И вот к жертве для этого призывает поэт: самое дорогое, что у него есть, хочет попрасть — слово, чтобы все-таки домогнуться до прямого лицезрения истины — еще при жизни, будучи смертной тварью, и чтобы то состояние, что он уведал из проблеска, — стало постоянным озарением.

То есть поэт тут — как сам Бог библейский поступил: сына своего едиnorodного, который и есть Бог — *Слово* (От Иоанна, 1, 5), принес в жертву, чтобы всё — было. (Или как Авраам — Исаака, сына единственного.)

Чем же провинилось Слово-Логос и зачем тогда создавать его нужно было, если все равно им жертвовать? А именно для этого: чтобы было нечто прекраснейшее, что б в жертву бытию принести и оно могло бы самоутвердиться. Ведь до того, как создан дух и мир слова, величие бытия и блеск истины неясны и не видны. Когда же созданы ум и язык специально для того, чтобы постигать и выражать, эти роскошнейшие и совершеннейшие творения, и коли даже они немеют и не в силах произнести, — вот тогда красота бытия и светоч истины по-настоящему открываются и познаются. И мудрейшее и чистейшее слово отдано на самые жестокие муки — которых не знает полужнание. Так нежнейшая плоть Сына человеческого муку жизни и казни испытала несоизмеримо с тварями. Это муки Екклесиаста, Паскаля, Канта, Гоголя, Толстого.

¹ Части мессы: «Распят» и «Воскрес» (лат.).

Однако, в чем же прегрешение слова? Скорей, к стиху — да упасет от мудрословесия!

Название — латинское слово: как категория, *substantia-subject*. Это — обозначение мировой идеи, и потому должно быть сказано обиняком, шифром условным. Возможно ли было назвать это стихотворение по-русски? «Молчание!» — слышите, как само произнесение, изрекание этой мысли ее тут же убивало бы?

Но приглядимся, что описано, взглянем будто в первый раз. Велено человеку молчать — т. е. не ориентироваться на другого (человека, общество, на мир и природу), на «ты» — ибо все есть в тебе самом. Ты весь космос: да и описываешься ты как космическое существо: из глубины (бездны) встают думы = звезды проходят и заходят на небосклоне — любуйся ими; бьют ключи — питайся ими. Не выходи на людскую ярмарку (наружный шум) — и слушай свое пенье. Да так же живет природа — безотносительно к тому, знают о ней другие (люди), слышат ли ее голос; без ставки на выражение истины, а просто пребывает, есть — и так сама «естина» (истина) живет. Как природе высказать себя? Как перелить — и стоит ли? — свои звезды, ключи — свои таинственно-волшебные думы — в слова, внятные людскому разумению?

Ведь по опыту созерцаний и дум поэт уже знает, что как ни толкуй знаменья природы — это *мы* их называем, знаменья и значения толкуем, а она наших вопросов, может, и не слышит и просто себе живет — и, может, никакой от века загадки в ней и не было и нет. А «загадка» — есть уловка, бытие для другого и ориентированное на его обман. А зачем это природе? Слишком много чести человеку и духу — для него стараться!

Значит, как ни взирай, как ни старайся постичь истину природы через ее отдельные слова, выраженья, — ничего не выйдет. Один лишь путь есть — начать жить так, как она. А она — тождество жизни и знания: живет и слушает полноту своей жизни и так все знает. Так и ты живи — самодостаточно; и дано будет — не знание частей, а суть, принцип природы откроется.

Значит, «молчи!» — это перенос Всемирного молчанья («Видение», «Бессонница») извне в твое средоточие — и так с миром поравнение.

То есть, стихотворение то же говорит миру о человеке, как и «Не то, что мните вы, природа... В ней

есть язык» — человеку о природе, где человеку втолковывается, что не он лишь один имеет язык, что природа выражается, обращена к духу — только умей слушать. В «*Silentium!*» же отнимается у природы привилегия всемирного молчания и полноты самодостаточной жизни и внедряется заклинанием в человека. Да! Для самоликвидации слово должно было напрячь всю свою силу и во всемогуществе обнаружиться. Именно слово — не образ. Если предыдущие стихи были описаниями, картинками мысли, то это стихотворение бедно на образы. Не картинно, а сжато до термина проходят выработанные образы-идеи: звезды в ночи, дневные лучи и ключи («светоч-источник» в однословном, почти терминологическом проведении). Зато вся фактура содрогается от вопросов, заповедей, формул, где словом обозначено то, что лишь словом выражено быть может: ничто его не заменит. И кажется, что слышим шаманское заклинание словом, совершается его ритуальное осквернение и поношение — чтоб оно, наконец, далось чистейшее, божественное. Ибо стихотворение не поймешь — и «божье» и «сатанинское». С одной стороны, в лад с Евангелием унижается слово ученых и мудрых — «блаженны нищие (человечьим. — Г. Г.) духом»: им дано непосредственное знание блага. Но, с другой стороны, и у Бога есть слово и словом высказывался; и Писание есть «изреченная мысль» — значит, тоже ложь? Мятежность и гордыня и в этой не обращенности, не ориентированности ни на что: отказ от общения (значит, и от молитвы), претензия на такую самодостаточность, что под силу лишь совершенному бытию в целом. И по форме — это стон от закупоренности: от того, что не выразишь «я» словом, нельзя слово от себя в мир дать, — а в уме претензия именно на божье слово... Безнадежная обреченность находится без «ты», без другого: «*Другому как понять тебя?*» Это трагедия русского «Ты — мышления», диалогического. По внешности лишь близко это французско-экзистенциалистскому: *L'enfer — c'est les autres* («Ад — это другие»). Ибо само стихотворение написано в «Ты — мышлении»: как императив, сообщаемость истины — тебе.

Однако проклятье слову обернулось словесной магией, ему славословием. «*Silentium!*» — *Credo* русского Логоса. Ведь почему не смолк после этого стиха Тютчев навеки? Да потому, что космос русского духа дает возможность в другом месте так же страстно и

абсолютно говорить иное: не «молчи!», а «скажи!». И это свойство русской мысли — абсолютность, независимость каждого утверждения, *несоотнесенность* с другими своими же мыслями, которые — и иные, и противоположные, — тоже абсолютно высказываются. То есть: начинаясь, русская мысль отталкивается, а значит, соотносит себя — с инородной, и так встает на свои ноги. Но между собой им, мыслям, не требуется согласования: разные — не исключают друг друга (ср. то взаимоисключение, «антиномичность», что так остро чувствовали немцы в своем определенном космосе среди притертых друг к другу вещей и для преодоления разного, острочувствуемого: как противоречие! — там потребовалось разработать *диалектику*: от «два», т. е. как раз со-отнесенность).

Что здесь сделано со словом и звуком — в стихотворении? Оно сплошь состоит из перунов: все рифмы мужские — каждый стих кончается ударом о брег и твердь. Слова — выпуклы: в каждом стихе в основном по три слова. В предыдущих стихотворениях слова тушевались, глотались, длинные, объемля несколько стоп и стараясь явить картины и музыку. Здесь слова короткие, как обрубки. Слово почти совпадает со стопой. Магический ритм мощно деформирует и повелевает встать в ряд и словам упирающимся — имеющим обычно другие окончания: «заходят», «разгонят». (Вообще это особенность поэтики Тютчева — прекрасные деформации слов в их ударениях: «Ma'agia» — «Предвестники для нас последнего часа»; «К Н.» — «Таков горé *духов* блаженных свет»; «День и ночь» — «На мир таинственный *духов*...» и т. д. Поэтическая воля, подминающая эти сопротивления материалов, особенно властно заявляет о себе.)

Тема дана в основной звучности и пространственном расположении тютчевского космоса:

Молчи, скрывайся и таи / И (чувства...)

а и / ы а я и аи и

Ср. Его призывали *все благи-е*

и / а и-и

Это чередования выси-глуби — и дали: воздух-ветер колеблется. Причем властелин этого мира: «всеблагие» — уже сведен до совпадения с чистым звучанием мирового пространства: «и таи / и». Вот-вот уже и наступит тождество, когда материя и мысль будут

одно. Они есть одно, но слово их являет (и слову оно является) как разное. Но вот уже мысль-слово предельно подошло до совпадения с дыханием самой природы, — и вот-вот и жизнь природы, подслушанная во всемирном молчанье, будет прямо говорить — просто жизнью своей. Это космос тишины. Во французском языке, изобильном тщеславием слова и редко доходящем до его самокритики, одно слово «silence» обозначает и тишину и молчание, тишину трактуя отрицательно, сводя объем ее содержания лишь к минусу слова человеческого, которое одно глаголет, а тишина, значит, безглагольна, смыслов не излучает. Русский же поэт Жуковский сказал: «И лишь молчание понятно говорит» («Невыразимое»).

«Как над горячею золой...» Редкий у Тютчева сюжет с огнем. Огонь и вода, горение и течение, дают нам праобразы существования, жизни — как чего-то дпящегося во времени. Пламень-язык есть противоборство массе, материи, отталкивается от них, не подвластен силе тяжести и, как человек, имеет вертикальную походку. И когда мы чуем, что нечто в нас сопротивляется падению (куда нас тянет наш вес), но удерживает стоя и притягивает ввысь — улететь, — мы узнаем в себе сокрытый, но действующий язык пламени, и, ставя свечку, символически помогают душе, которая всегда виделась как нечто прозрачное, воздушное, пронизанное светом или огнем. Притом свет — это не «я», никто, не персонифицирован, ибо идет сверху и ото всюду и падает на нас как дар; и когда мы просветляемся — нас нет, исчезаем в общем световом мареве.

Свет — атрибут Бога и блага. *Огонь* ближе к нам, индивидуальнее: язык, имеет форму, он связан с телами, — из них, как душа веществ, выходит. Изредка огонь падает и сверху: молния, возжигая огонь низовой, обнаруживает, что огонь причастен к свету горнему; свергается сверху звездой душа в одно из тел земных — как искра мировой души — «божья искра»: недаром огненно названа суть индивидуальной души. Но затем уже огонь в нашей власти: мы его храним, поддерживаем и возжигаем: не собственники, а доверенные его владетели. Но огонь вырывается и из недр — из больших тел: вулканы, нефть, газовые столбы, — и нам бы тоже видеть в этом божью душу земли, горы! Но так как это большое и с нами не считается, мы видим

это ужасным — и называем «адским пламенем». Недаром ад огнен: там в огне горят неугасимом и геенна — огненна. Но ведь и огонь сверху истекает жаром — палит, сжигает.

Свет безотносителен к нам, самодостаточен, играет, имеет жизнь в себе. Огонь же — та ипостась мировой души, которая обращена к нам: нас понимает, слышит, но и хлещет и казнит¹. Свет — эта барин, Огонь же — свой брат, управляющий имением: ведь не боги горшки обжигают (т. е. огненным делом заняты).

Но как белый свет, приближаясь к телу, краснеет и обращается в огонь (становится *цветом*), так и обратно: из нас возженный огонь, если вдруг вспыхнет столбом, — превратится в свет, и уже тогда душа наша вернется в мировой свет да там и останется, где нет ни смерти, ни рождения — т. е. во внеиндивидуальном бытии. Но вернуться может: многое зависит от того, каким огнем себя сжигает. А огонь бесчисленно разный.

Вот здесь он совсем безвиден — значит, отлучен от света, а есть просто темное издыхание, страдание, терпение материи — как когда вещество дышит и окисляется или гниет и тухнет: сгорание происходит, а свет не возникает. Очевидно, мать-сыра земля так тлеет. И хоть есть пословица «нет дыма без огня», — здесь превалирует именно такой случай: сгорает существо — видно, на глазах «тает», но света нет, тепла нет, облегчения нет — лишь чад, и воздух отяжеляется тлеющей сырой землей — дымом. Где жизнь? Как прошла? Ее и не видно было²: истаяла «в однообразье нестерпимом» — именно «стерпимом» — оттого и лишь «приснилась мне» жизнь моя, т. е. жизнь без «я», без проявлений и самосознания.

Хотя, впрочем, отчего пословица «нет дыма без огня» в России родилась (в таком варианте своего сказания)? Не оттого ли, что огонь здесь именно невидный — тот, что как раз у Тютчева описан: «Огнь, сокрытый и глухой»? И у Толстого говорится о «скрытой (латентной) теплоте» патриотизма. И в «Думе» Лермонтова: «И царствует в душе какой-то холод тайный, Когда огонь кипит в крови», — хоть и преувеличен здесь и

¹ 10.1.70. В индуизме огонь и свет — антиподы: огонь — атрибут земли, свет — неба.

² 10.1.70. Желание славы (стих. Пушкина) в нас — стремление вырваться к свету, стать видимым (т. е. видом = идеей).

по-западноевропейски (антиномией) представлен русский огонь, однако тоже его скрытость отмечена.

И верно, космос не тот, не подходит для откровенного огня: «Здесь, где так вяло свод небесный...» Низкое облачное небо давит, не дает пламени взметнуться, а стелет его, пригибает к земле, где оно отсыревает и влачится дымом: «повисят слова и уплывут, как дымы... Ни рукам, ни голове не ощутимы» (Маяковский). Никто никому и себе неясен: нет поступков для суждений (ср. «люди без поступков» в русской литературе — у Щедрина об этом в «Господах Головлевых» рассуждение). Значит, все со всяким может случиться: ведь «нет дыма без огня»; отсюда неуверенность в человеке: а «бог его знает, что за человек!» Но отсюда, из такого характера жизненного прогорания, понятно становится разбегание более энергичных духов по окраинам России. Одни бегут на Север, в Арктику, где северное сияние, стремясь стряхнуть, заморозить свою сыру землю совсем и превратиться в чистый всеобщий кристаллический свет (общее направление бегства русских просветленных, религиозных — на Север: Соловки, пустыни, скиты — там; и Блок всё видит занесенность снегом); или, как поэты XIX века, — на Кавказ, на Черное море, в южные степи, в цыганы, где хотят в бурной жизни среди поступков стимулировать, оформить свой огонь¹, узнать себя, выявить свое «я» и сгореть в страстях.

Там, на южной окраине России, где земля твердеет и обсыхает, могут приниматься решения, держаться слова, происходить вспышки. Недаром и Русь крепла и лицо-личность, самосознание обретала сначала среди столкновений с сухими и огненно-летучими телами южан (скифы, греки, половцы, печенеги, татары, монголы, турки), и недаром, на юг глядя, сложилась застава богатырская, богатырство русское; а затем отталкиваться стала от холодных, железных, кристаллических шведов и германцев². Столкновение именно с французами в 1812 году в этом смысле не обязательно и есть одна из фантазий и игр истории, — недаром никакого

¹ А кто, энергичный, не бежит, тот может сгорать в достоевски-русских страстях и в туманном Петербурге, и в степном Ското-пригоньевске (как напомнил мне в этом месте редактор). — В е д. 31.8.85.

² Тут всё сомнительно, хотя и увлекательно... — В е д. 31.8.85.

интимного, врожденного отношения к французам в русском человеке нет: того, что слышалось в отношении к немцам (и названы-то как просто «не мы» — «немые») и татарам — они в пословицах пребывают.

«Так тяжкий млат, Дробя стекло, кует булат» — форма огнеземлей создается, среди искр закаляется сталь: земля плавится и охлаждается — всё резкими рывками, доходя до пределов, а не постепенно.

Как событие, так и мысль возникает от столкновений. В этом смысле, если за добро считать деятельность, форму, проявление, — России органически необходимы *отношения* с краями чужими.

То же самое и для мысли нужна ориентированность: лишь в отталкивании (при начальном стартовом заимствовании) она воспламеняется, набирает азарт. Однако огонь, если он явный, видный, — явно имеет и чужеродный состав. И недаром многие русские поэты и деятельные личности русской истории имеют диалогический состав: содержат инородную часть, и именно огнеземля заимствована: ср. Пушкин, Лермонтов, Державин (татарское, от мурзы в нем нечто), Блок (германское), Герман и т. д.¹ Таким образом создавался энергетический импульс, квант и даже фигура тела.

И хотя стихотворение Тютчева имеет сюжетом огонь, оно одновременно тоскует о форме, об определенности: тление связано с однообразием, т. е. у всего один образ, одно лицо, невыявленность «я» (хотя это есть следствие прекрасной соборности, когда один за всех и все за одного). При тлении всё в едином мареве пребывает. Человек лишен возможности узнать: *что я, что* кругом — нет вычленения, субъекта и объекта. Поэтому, когда поэт мечтает: «...если бы хоть раз Сей пламень развился по воле», он хочет как узнать себя («Я просиял бы»), так и лицо врага: увидеть тьму. А то всё — «сумрак неизвестный» и серость.

Однако почему мечтает об однократной вспышке, а не о ровном горении? Не о деятельности, но об

¹ А всевосприимчивость, открытость русского сознания, о которой говорил Достоевский в речи о Пушкине, Блок и другие? И вообще взаимопроникновение национальных образов мира — надо бы исследовать, их неотгороженность друг от друга! — *Прим. ред.*

— Конечно, если тут и отталкивание (в формуле «Не то, а...»), то оно — с *пониманием*. А задача взаимодействия образов мира — это задача следующего этапа, когда вчерне опишем то, что вступает в контакт. — В е д. 18.XI.86.

одном деле — жизни и смерти, акте самоотвержения. Этот ритм был и в русской истории: длительные полосы застоя (когда, кажется, ничто не начинается, ничто не кончается, не происходит, а все тянется — как «всё тянется и тянется и тянется» в паутине сознания князя Андрея на одре), тления, гнуса среди нескольких ярких вспышек, грандиозных пожаров. Очевидно, опять с огнем на матери-сырой земле это связано: она долго должна разогреваться, подсыхать, задыхаться в чаду — и когда дойдет спертость до предела, когда подопрет и невмоготу станет, — тогда все разом вспыхивает, конь гуляет по воле, расходится, разгуляется сила молодецкая. Гнусь тления сменяется озарением, раскольничьим самосожжением — и ослепительной, святой красотой; может, чтобы именно ее произвести, а не просто хорошее, — и терпеть надо? Терпи казак — атаманом будешь. И вся жизнь — ожидание и канун этого; даже Печорин жаждет конца, определенности и цели: кто бы *призвал...*

Так что, может, ты, поэт, зря облегчения жаждешь и стонешь от невтерпежа? И зря клянешь свою и желаешь чужой дхармы, зря тоска по огню, русского по заморскому, и зря страдаешь, будто русское — тусклое. И здесь это лишь необходимый время от времени глубокий вздох — продых, как в некрасовском «Душно. Без счастья и воли... Буря бы грянула, что ли».

Нет огня? Но зато много света (и нет огня — оттого, что много света). Ну да: свет в России — как нигде белый, свободный от чувственных качеств: цвета, жара. И именно от того, что сыра земля — сама по себе, а свет — сам по себе, что нет смеси, — незамутненный, нетронутый, невозмущенный божий свет разлит над наивным животным, скорее — растительным бытием (так ведь родственны друг другу растительное прозябанье и святость — ср. «Старосветские помещики» Гоголя).

«Весеннее успокоение». Перевод из Уланда, но размер — народной песни (как у Кольцова и Шевченко) выдает, что сказано здесь родное. Это — погребение, захоронение и космос посмертной вечной жизни. И вот русский саркофаг, мавзолей и пирамида: это трава, нива и лес. Лермонтов тоже не хочет в сырую землю: «Но не тем холодным сном могилы...». Пушкину вроде все равно: «И хоть бесчувственному телу Равно повсюду

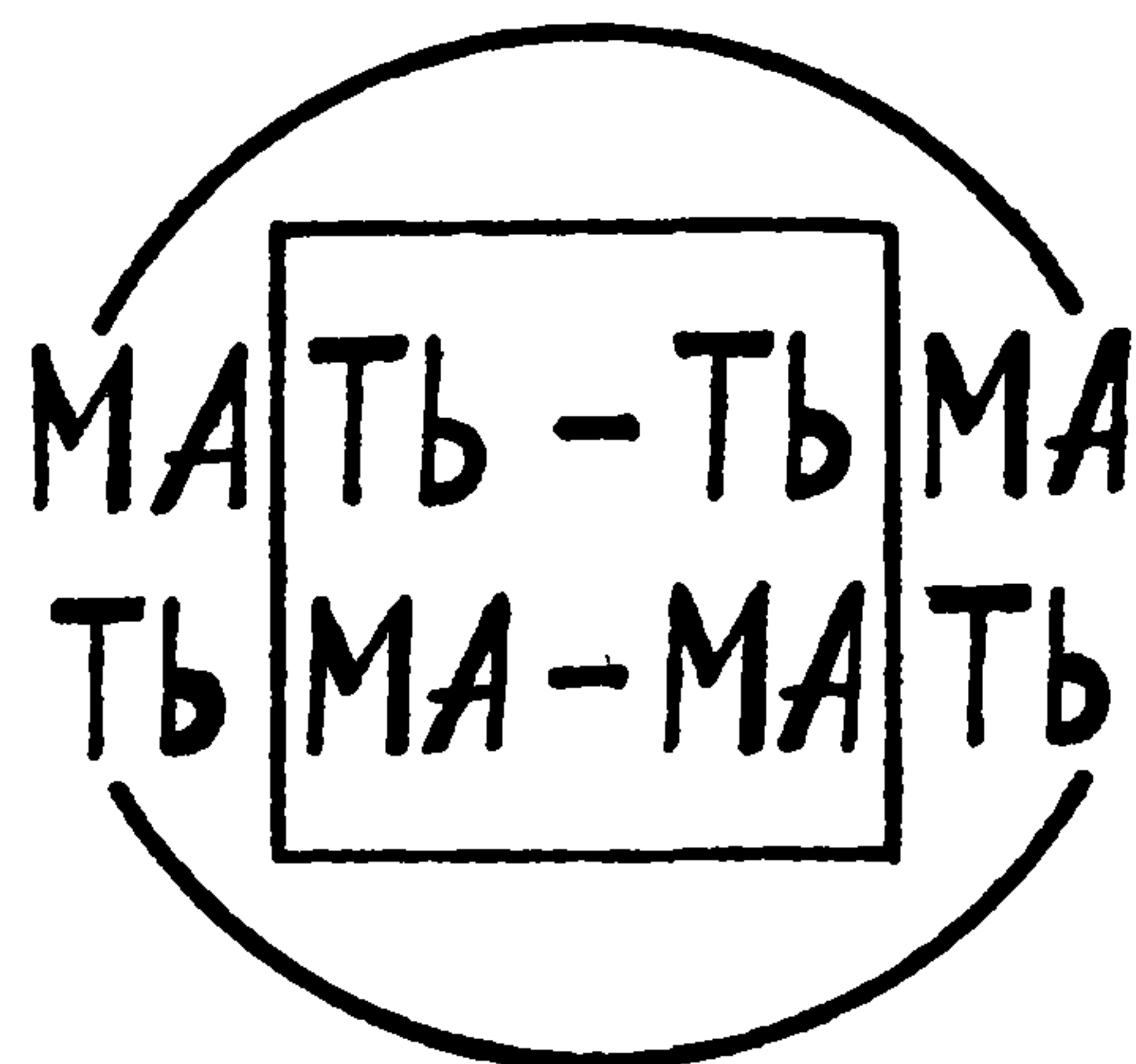
истлевать, Но ближе к милому пределу Мне все б хотелось почивать. И пусть у гробового входа Младая будет жизнь играть...». Однако и Пушкин располагается у порога, на выходе (входе), и мыслит не о том, что вниз и кругом, а с порога вдаль и ввысь.

Почему не хотят в землю? И Лермонтов еще в «Спеша на Север издалека» — «...и прах мой по ущелью... развей», — т. е. вечное бытие мнится не телесное, не в составе живого тела — но в воздухе, на поверхности, под ветром. И душу свою видят переселенною не в животное тело, даже не в людей — родных и близких, но в травы, деревья: «Надо мной, чтоб вечно зеленея, Темный дуб склонялся и шумел» — и вместо «матери сырой земли», чтоб «Не шуми, мати, зеленая дубравушка...»

Достаточно напомнить, что человек романского мира, например, Дю Белле, называет себя: «Я ягненок твой, кормилица Франция, кругом же волки»; столь же интимный романский образ: Ромул и Рем сосут волчицу. Русский же дух уподобляет себя, свою основную душу — растению или птице, которая тоже воздушна и с далью-высью связана. (Германское воззрение тяготеет к вертикали мирового Древа: Stammbaum — «родословное древо» — с акцентом на глубине.) Аналогичный тип захоронения: в сибирской тайге раскачиваются подвешенные на деревьях гробы шаманов, а в «Сказке о мертвой царевне» тоже подвешен гроб хрустальный.

Так почему же не в землю? Ведь мать! Но больно сыра и темна¹, а состав русского человека более воздушен и светел. К тому же она еще и тоща и бесплодна («Здесь, где так вяло свод небесный На землю тощую глядит...»). Другое дело — сочная жирная земля Украины или других черноземных с юга обволостей России. Она влечет к себе как плодородное женское лоно: зарывшись, в нем возродишься.

1



— тьмать, матьма. — 10.1.70.

А эта — тощая, «песок сыпучий по колени» — чисто мертвенная неорганическая природа. Понятно становится, почему даже в русском мужике слабо чувствовалась та мистическая пуповина с утробой земли, что заставляла людей других народов (ср. «Земля» Золя, «Мужики» Реймонта, «Земля» Елин — Пелина и др.) в страстном Эросе и яркой ревности поливать ее кровью¹ своих родных. Недаром съемен был русский мужик — и в древности (в беглые, в казачество), а потом — в переселенчество, да и просто в расхожего странника — перекати-поле².

И если убивали друг друга мужики, так это по пьянке или в драках («драчуны!»): просто силушку некуда девать, она расходится, разгуляется, и душа становится как ветер летуча — ну, и нужно ей дубы с корнями ворочать.

Итак — прочь от земли. Что же тогда? Какое же мироустройство желательно русскому духу, чтобы оно всегда оставалось? Значит, во-первых — *трава*: «Скройте, заройте меня (— то слова, что к земле говорят, здесь же —) В траву густую!» Исчезнуть, раствориться и спрятаться хочет: каплей слиться с массами (Маяковский) — войти в общую жизнь. Но общая вечная жизнь по-русски это даже не воды, но колыханье трав или шелест листвы: «Когда волнуется желтеющая нива...»

Почему так? Т р а в а — родна. Как люди, травушка вертикальна, являет собой пламешек зеленоглазый и, как душа — огонь свечечки, колеблется под ветром. Звук одарена — шелестит, разговаривает. Вся к свету обращена, а огня боится. От земли отталкивается — вверх идет: и растет где попало — и на бесплодной: не нужен жирный прятный чернозем. Зато любит росу и дожди, свет и ветер. Да это же идеальный состав русского человека (чей ноумен — «светер»): светоч-источник да еще ветер. Недаром и смерть одинаково им

¹ Этот принцип обогрения Земли кровью занесен и на национальные скрижали. Во французском гимне «Марсельезе» поется: «чтобы нечистая кровь напоила наши борозды».

² А «Власть земли» Глеба Успенского? Что, не влезает в схему? И у русских кровяного полива земли хватало. И не легко от земли мужик отдирался, а бежали от смерти и власти. — Принимаю эти замечания редактора. Но они имеют смысл как коррекция к той односторонней мысли, которая прежде должна была быть высказана. — В е д. 1.9.85.

является — как коса¹. И у Пушкина «мгновенной жатвой поколенья падут...». Большая трава = дерево. И оно родно: «племя младое незнакомое» опять в рожице видится глазами двух сосен. То же и Андрей Болконский архетип свой, идею себя наибольшего — в дубе узрел. Дуб видит над своим успеньем и Лермонтов.

И в стихотворении Тютчева идеальный космос состоит из «дыханья ветерка» — т. е. в воздушном, надземном пространстве помещается. И эта мировая душа играет с детьми своими — индивидуальными душами, но в хоре, в соборе: «шевелит травую». Чтоб в воздухе жил звук, «Свирель поет издалика» («свирель» = «светер» как струя), «про любовь мне сладкий голос пел». А за звуком — «божий лик» = светочисточник: «Светло и тихо облака Плывут надо мною!..» «Надо мной, чтоб вечно зеленея, Темный дуб склонялся и шумел». Хоть дуб — темный и вроде земный, но вечная зелень — вечная жизнь и свет. «И пусть у гробового входа Младая будет жизнь играть («Младая» — звучность воды: и обновляющаяся жизнь поколений — действительно, как прибой и пережат светлых волн) И равнодушная природа Красною вечною сиять». — Тоже кончает светом и его женской — водяной ипостасью «красой» (как иное выражение этой ипостаси в «весне» — «Весенние воды»). И это сиянье красы — в умиротворенном воздухе = в равнодушии.

«На древе человечества высоком...» Исследуем лист, как перед этим траву. (Хотя это будет продолжением исследования — начало см. в анализе стихотворения «Листья».) Человечество — дерево, мы, люди, — листья. Представление мира как мирового дерева распространено у многих народов и особенно германских: ясьень Игдразилль в скандинавском эпосе; дерево, прорастающее сквозь жилище Хундинга в «Валькирии» Вагнера; и в Шеллинговом оно конструировании мироздания; у Гёте: «суха теория, мой друг, а древо жизни пышно зеленеет»; ср. также генеалогическое древо, Stammbaum, что, как мыслительно-систематизирующая модель всякого явления, соответ-

¹ «А перевод-то из Уланда! И разве только у русских коса — орудие смерти?» — Прим. ред. принимает В е д. 1.9.85.

ствуется германскому усмотрению мира из *Innere*, из одной точки центра, из *Haus* в *Raum*¹.

Однако, как ни близко это — по древесности и растительности — русскому образу мира, — близость здесь в составе, веществе, но не в форме, фигуре. Ибо русскому зрению чуждо видение мира и вещи как целостности, завершенной, закрытой, единой — а именно такой образ являет *древо* как модель мира. Вот листья — как множество — это родно, приемлется; но единичное древо? — скорее тогда уж *лес*. Недаром образ древа явился чуткому духу Тютчева при умозрении не русского, но германского мира: стихотворение написано, как основательно предполагают, на смерть Гёте.

«Ты лучшим был его листом». Сейчас будет описываться царь-лист, бог-лист. Это — родное (поскольку — лист), но и чужое (поскольку совершенное и законченное). Русский с собой согласует дубовый листок, неуместный и некрасивый, кому Чинара отвечает: «Ты пылен и желт И сынам моим свежим не пара».

Что восхищает русский дух в созерцании жизни Гёте? Ее совершенная автократия: словно он сам ее сделал, вымерил срок — и не по чужой силе, не по необходимости, не по дряхлости, но сам исчерпав свою идею, совершив свое дело и в полном сознании, что пора, — сам ушел. Жизнь сама вылеплена им как совершенное произведение искусства.

И вот эта цельность и сделанность формы поражает дух русского поэта, сквознякам открытый и подверженный: «Не поздний вихрь, не бурный ливень летний Тебя сорвал с родимого сучка (а именно так был сорван «дубовый листок» — «жестокою бурей гонимый»): Был многих краше, многих долголетней, И сам собою пал, как из венка!»! Смерть не внешнее событие, а сам себя убрал и вознес за пиршественный стол богов, — как Геракл и Енох — при жизни.

Но — почему лист и что он такое? «Воспитанный его чистейшим соком, Развит чистейшим солнечным лучом!» — он = произведение светоча-источника: вот «кто погружен в отделку кленового листа» (Пастернак). Но почему «воспитанный», а не «вспоенный»? Значит, само твердое вещество листа — не твердь, не земля,

¹ «Внутреннее», «Дом», «Пространство» — важные архетипы германского образа мира. — В е д. 1.9.85.

но вóды: так богов именно *питают*, а не *поят* нектаром. Форма же листа — солнечна: недаром не «согрет» или еще что-нибудь, но «развит». Приглядитесь: эти расходящиеся лучевидные жилки, из которых вся ткань образуется. Лист — осколок солнечного нимба! Особенно это так в осеннем желтом листе, когда солнцу солнцево возвращается и в цвете! В форме листа нам явлена праформа индивидуальной души, как отростка солнечного луча. Она сквозит и в стане дерева, и в фигуре микрокосмоса, прочерченной Пифагором, — в пятиконечной звезде, которая есть схема чисто листовидная.

Обитель листа — воздушное пространство; форма — даль — ширь, плоская — как раз для собеседований со светом, воздухом и росой — грозой. И здесь, и в «Листьях» упомянуты «зефиры» — слово очень по русскому слуху, хоть и заемное: оно точно выражает далекой «светер»: истаеванье тела «я» («р») — в дали («и»). Слову созвучен «эфир» — т. е. светоносная жидкость мира, чистый «светоч-источник».

Но сказано-то о смерти — а мы и забыли попереживать! Животное некрасиво, когда умирает на одре — как падаль; напротив, красива его смерть в бою — как проявление самости в миге, деле, творчестве, где вспышка, искра — огонь: смертный бой — как самосожжение животного: «я *пламенел*, визжал как он», «зрачки его недвижных глаз» — барс исходит огненным дыханием и светом в битве.

Но *падаль*, палый лист — прекрасная смерть для растения¹. Его самость — когда само отцветает, явит идею завершеного роста: разовьется, вспыхнет светом осенью, и в листопад, полностью проявившись в пространстве и времени, в падении и летучести явит свою с ним родственность — с воздушным континуумом — и, совершая круги почета (листья, падая, кружатся), как победитель, уляжется на пиршественное ложе — ковер.

«*Problème*». А вот умирает камень. Что есть камень — в отличие от листа? Это прирожденный сын земли — тело; *вещество*, а не *существо*; неорганическое бытие: значит, жизнь привносится в вещь из сути. А суть — из неземных стихий образуется. Так что это по недозволительно расширенной аналогии мы сказали про

¹ Как *капéль* — для снега. — 18.III.79.

смерть камня: его падение есть перемена площадки, приближение к родительской сердцевине — центру тяжести земли. А, может, скорее камень — Агасфер, «вечный жид», не дана ему ни жизнь, ни смерть?

Опять обволокло аналогиями и затуманило. Вернемся. Камень — точка, масса, форма. Раз «скатился» — идеальная для него форма — шар. Он — независимость, самостоятельность: не сообщается, не разговаривает с соседями (как собор листьев), замкнут в себе — чистое «я». Значит, в нем какой прообраз дан человеку? — То, что он плоть, земля, и то, что он «я» — отделен от окружающего, сам. Пал камень: прах ты и в прах возвратишься. Земля — родина, мать, материя. Если падает камень, то, собственно, что изменяется? — Сам он формы и состава не меняет: меняется его площадка в пространстве. Был на горе — выдвинут и выпукл: мало камней торчат в выси — значит, возвышенным было его «я» и видно со всех сторон. Те же, что в долине, внизу, — просто масса: теряются в форме — на общем лоне праматери. Они больше плоть, чем «я»: там нет необходимости быть формой, а лишь просто веществом. Значит, был ближе к сути — стал ближе к вещи (весу). Следовательно, местопребывание сути (если по притче сего стихотворения) — открытое надземное пространство, где воздух, вода, огонь и свет. Но, значит, и формы там место. Фигура, вид, видимость же — от помещения вещи в пространство появляется: в пустоте и отдельности, на фоне. Значит, добыли этим рассуждением важное соответствие: теперь можно привести аристотелевские «четыре сущности» («причины») — к нашим «четырем элементам». «Материальная причина» — очевидно, земля. «Формальная причина» — воздух. «Производящая (деятельная)» — огонь. Осталась «целевая» — и на нее — вода. Не уверен, но похоже, ибо вода — слияние всего, единая общая жизнь (см. «Весенние воды»).

Камень — шар. И наше тело тяготеет к круглости (видно из раскормления). Шар, значит, — *форма* вещи. Отсюда: *суть* должна иметь другую форму. И искать надо во внеземных стихиях. Из них капля — очищенный шар, еще более — пузырь воздуха: это, видно, — всё стремления атома земли к чему-то. К чему? — открывает огонь: язык пламени — вертикально вверх стремящийся луч. Очевидно, суть наша, душа в таком

образе должна представляться. Отсюда и вертикальная походка человека и большая духовность и буквально — возвышенность худощавых и вытянутых вверх людей — по сравнению с круглыми и приземистыми, т. е. теми, что при земле состоят, у нее на службе.

Правда, светила: Солнце, Луна, планеты — тоже шар. Ну что ж? то — «боги». Зато в воздушное пространство световой шар поступает лучом. А так как место человека — срединное царство, между небом и землей, он есть «дух» — воздух, и его сути — как «душе» естественно иметь форму *луча* — и непрерывного восхождения, а не форму совершенного *шара*.

Значит, себя мы, с точки зрения формы и вида, можем представлять так: шаровая вещь, пронзенная стрелой молнии¹. И если *вещью* мы чувствуем себя постоянно, то *сутью* — молниеносно, в озарении, мгновение. Недаром так бережно хранит и история человечества, и человек в своей жизни помнит миги просветления.

В истории человеческих масс они передаются как предания о воплощении луча (сгущение в тело, точку, зерно): миф о жизни и смерти Христа; сказание о просветлении Будды — озаренного, дважды рожденного, и т. д. «Святые» — т. е. сутью просветленные, рассказывают, как им было видение. И юродивые (т. е. выродки, те, кого отвергает земля — мать и родительница) — это те, в ком пожертвован *род* ради *сутьи*. И философы, когда является им идея — откровение, чтят этот миг. Декарт: «10 ноября 1619 г. на меня пролился свет чудесного открытия». Шеллинг: «С того момента, как мне открылся свет в философии, с 1801...»² И любовь — как пронзение стрелой Эроса и нисходит мгновенно, «с первого взгляда».

Так что больно хитр был Фауст, мечтая сказать: «Мгновение... продлись, постой!» Он хотел, чтоб молния-стрела превратилась в шаровую — и стать совершенным телом: светилом, божеством. Ибо что значит — остановить луч? Это чтоб он не летел, а повис. А пребывают лучи — в светиле. Да, но хотел стать свето-

¹ Сердце, пронзенное стрелой (недаром столь популярен этот символ) — есть подхват лучом и вознесение точки: самопожертвование точки есть линия. — 10.I.70.

² Ф и ш е р К у н о. История новой философии, т. VII. СПб., 1905, с. 35.

носным шаром, оставаясь еще шаром вещественным¹ И недаром не сказал он этого по отношению к сейчас, текущему действительному мигу, но сказал в такой форме: «Тогда сказал бы я: мгновенье, прекрасно ты, продлись, стой!»

Значит, «от-нес» — опять в форме луча: летучестью его будущее обозначил. Но поскольку дано ему стало точное знание, какой это будет миг, — уже «В предчувствии минуты дивной той Я высший миг теперь вкушаю свой» (пер. Н. А. Холодковского). Т. е. дано знание сути, и от его возможности наступает уже у человека блаженство, стремленье кончилось, луч завершил свою работу, значит, совершен и человек: ему здесь больше делать нечего — и его прибирают, приобщают.

Это фаустианское и у Тютчева мы слышали в «Проблеске». Вот как описан этот миг: «Как бы эфирною струею По жилам небо протекло!» и «Одним лучом ослеплены». (Проверка тютчевским ощущением утверждает нас в толковании сути как луча и мгновения².) Тоскует от того, что «не дано ничтожной пыли Дышать божественным огнем», что мы способны лишь на минутное усилие, после которого «отягченной главою»... «вновь *упадаем*».

Так мы вернулись к нынешнему стихотворению — о камне. Наша голова тоже камень — недаром и сравнение есть такое, и «тяжелая голова» у меня сегодня, и шар она: скатывается, отсеченная. Если наша фигура — вертикальная — это луч (недаром схема фигуры человека и знак микрокосмоса, по пифагорейцам, — пятиконечная звезда, в которой мы узнали, как и в листе, — осколок солнечного нимба — расходящегося луча), то голова — это, с одной стороны, кумпол,

¹ Принцип «Лови мгновение!» — это приземистость луча: то уникальное блаженство, что возникает от пронзения лучом, — сделать повседневным, оставить от него сладость (сладость — это телесная радость плоти, прогретой на солнце; значит, тоже солнечна). Т. е. это солнце на столе, молния в лампочке, приспособление пространства к камере обскура и к помещению там светоча-источника. Не тело — на службу молнии, но молнию — на службу телу.

² Мгновение естественно соотносится с точкой. Его ж приуроченье к лучу — линии — пути есть уже уравнение не эмпирическое, но обобщенное и есть мысль о покое движения, как бы о «вечной жизни». — 10.1.70.

вещественный шар, капут и крышка нам, венчающая наши лучевые стремления и говорящая: все равно ты — тело, камень и выше головы не прыгнешь, — т. е. наверху нас все равно подтверждена наша земность. Но — это шар, что не лежит на земле, но словно висит в воздухе и движется; и оттуда, мы чуем, сигналы идут и повеления, улавливаем им свет — глазом и пространство — слухом; и звук и речь — воздух и огонь льются оттуда, и свет-слово. О, нет: головой провозглашена наша причастность к надземному космосу — воды, воздуха и огня. Совмещенный шар: шар-тело и шар-светило, шар-капля («налитая голова» — говорим) и шар-пузырь.

И вот камень упал.

Теперь уж *проблема* возникла и для нас — когда столько за этим увидели.

Пока прерву. Мне слышался у моего собеседника, читателя, не только интерес, но и раздражение: «такая пустяковина: «камень скатился» — а чего только не наворотил вокруг!» Но это не пустяковина: куда ни ткни бытие, в любой его точке обнаружишь его разом всё, в любой *пустяковине* — его *полноту*. Ведь слышан же такой звон, что «всё во всём»¹. Вот я хочу явить, откуда он. И в том священность лирического образа: берет одно что-то, а им все бытие светится. И наше дело — суметь увидеть тот поворот, в котором предстает бытие из данной точки опоры: здесь вот — от падающего камня. То, что мы выявляем сейчас, — это благовест (вованье) от падающего камня, как до этого — от листа, от травы, от проблеска и т. д.

Отчего ж упал камень? Отчего ж отторгается форма, исчезает «я»? Есть ли исчезновение вещи, оттого ли смерть, что я иду к ней и это мое внутреннее стремление — природниться («сам собой»), или меня ведут («низринут волею чужой»)? Как слышим, это продолженное после падения Гёте-листа раздумье: он-то пал, видно, «сам собою», а вообще как?

Итак, «Сорвался ль он с вершины сам собой, Иль был низринут волею чужой?». Сформулирован тот воп-

¹ Например, гомеомерии Анаксагора, монады Лейбница — это частицы, в которых отражена Вселенная: каждая — универсум.

рос, что от века стоит перед духом человека и который в западной традиции обозначался как: *предопределение* и *свобода воли*. Поступки наши — в том числе и злые, грешные, — имеют ли причину в нас, в нашем «я», так что мы за них отвечаем, или все имеет причины в мире вокруг нас, в Бытии, поскольку оно всемогуще, — и мы ни в чем не виноваты? Однако пока я формулировал этот вопрос, чуял, что все слова с чужого голоса — не родно-русские сюда стекаются. Ну да! Недаром и сам Тютчев дал стихотворению французский титул: *Problème* — именно: не наша тайна, загадка здесь называется — но заемная, чужого ума дело. Это проблема — католического, романского, французского умствования: Августин, Паскаль — вот кто над ней бились. Недаром так легкомысленно в общем отделяется поэт от проблемы, чуть ли не посмеиваясь над тем, что никто не разрешил её, и даже — злорадствуя.

И верно: аналогичное рассуждение встречаем в «Войне и мире», где Толстой, размышляя о причинах исторических событий, войн, задается вопросом: происходят ли от воли людей, или сами собой, как явления природы, и поясняет мысль яблоком: Отчего оно упало? Оттого ли, что посохла его пуповина с веткой? Оттого ли, что земля притянула? Оттого ли, что ветер сдул? Или оттого, что мальчику, стоящему под яблоней, захотелось его съесть?

Как известно, созерцание падающего яблока навело однажды западный ум на *определенное решение* проблемы тяжести: Ньютон формулирует закон всемирного тяготения. Однако для этого нужно было сперва вычленив один вопрос из толстовского множества и увидеть в падении яблока лишь действие «силы тяжести» — и забыть думать, что здесь также и мировая гармония, и воля, и дух человеческий могут быть замешаны. И сама формулировка проблемы между именно двух огней (или предопределение, или свобода воли), а не множества возможностей, предполагает представление о законченном мире и человеке, где или — или: некуда рыпаться, и нам все сказано, и больше ничего не будет — мироощущение совершенно чуждое тому духу, для которого пределы в мире еще не заказаны.

Вот почему, когда Тютчев и Толстой формулируют эту проблему, они именно удовлетворяются констатацией неразрешимости вопроса — т. е. отрицательное определение: *неразрешимость* — полагается русским

писателем как достаточная мысль. Русский ответ на вопрос есть оставление вопроса открытым.

Недаром и решается проблема — на камне, что есть, в общем, предмет не русского космоса, а каких-нибудь народов с горами; русские предметы мы уж видели: лес, трава, лист, а не твердые тела. Конечно, тяжесть, твердое тело наиболее приспособлено для выяснения проблемы необходимости и свободы воли, отношений окружающего мира и «я», именно в рамке дихотомии: тело тяжело, и это его свойство — но ведь оттого, что центр его — вне его и больше здесь ничего не видно.

Недаром и современный французский экзистенциализм опять через камень мыслит дело человека в мире — «Миф о Сизифе» Камю.

«Сон на море». Было: «Как океан объемлет шар земной, Земная жизнь кругом объята снами» — т. е. океан снов вокруг нас, мы в снах, сны нам даются, наводятся, из округи. Сейчас же сон, т. е. воздух и свет, — на водах, и все это, «Две беспредельности были во мне» — т. е. в форме моего «я» заключены. Возникает вопрос: можно ли уроднить это «я» с землей и видеть в нем, так как оно явно — форма (*в нем* две беспредельности), раскрытие того, что есть человек как твердое тело, что мы начали с камня в *Problème*? Форма — да, но телесность? Что это «я» из вещества состоит или им окружено — этого не сказано.

И что это за форма, когда в ней — две беспредельности? Либо «беспредельности» — тогда формы нет, ибо форма — грань, предел. Либо если «во мне», т. е. имея пределом меня, — то уж не беспредельности. И как так «две» беспредельности? Если две, сосчитаны, — то уж друг друга ограничивать должны и не могут быть беспредельностями.

Вот я явил западно-логический анализ содержащихся в мысли русского поэта противоречий. Но они его не смущают — и он имеет право, ибо сама идея *противоречия* исходит из известного и законченного уравновешенного мира, где одной его стене противостоит другая — и где, как при постройке дома, они должны быть согласованы и пригнаны — по высоте, направлениям, составлять связанную пару: «да — нет».

И форма здесь дается не как граненая, а как перекресток бесконечных движений, стык бездн, их из-

лучение. Или как еще может быть понята? Как средоточие, откуда мир расходится во все стороны, и в высь и в дол — ¹ значит, в однонаправленные беспредельности — как лучи от светила. И к нему сходятся сигналы, лучи от всемира. Такое «я» есть «бог». И недаром во сне на море совершается творение мира, и «По высям творенья, как бог, я шагал». А может, мнится поэту, мир весь наш, полный различий, и есть «сновидение бога», и все длится первый день творенья, когда ничего не было, а лишь «дух Божий носился над водами» — т. е. тоже был «сон на море»?

Если вспомнить истолкование состава человека, данное в анализе Problème: как луча в твердом шаре, то сон — лучевая жизнь. В самом деле: тело недвижно, его жизненность замерла, мы перестаём отвлекаться телодвижениями и лежим прямо — пронзенные лучом, что из нас вытягивает нашу лученосность, беседует с нами, и в нем роятся хороводы — видения, как пылинки в луче полдневном.

Или для начала лучевой жизни необходима предельная сумятица тела, когда оно мечется, кружится туда-сюда, уже в свистопляске получает удары справа, сверху, сзади — и абсолютно теряет ориентировку в пространстве, даваемую лучом тяжести? «Я, сонный, был предан всей прихоти волн... Вкруг меня, как кимвалы, звучали скалы, Окликались ветры и пели валы. Я в хаосе звуков лежал оглушен, Но над хаосом звуков носился мой сон». Совершается словно шаманский танец (кимвалы — бубны), пляска святого Витта кружит тело человека, как смерч. Средоточие мира идей мы называем «высью» — танцуя от силы тяжести, что влечет в низ. Но значит, идея выси — низом порождена, есть его и для себя творение.

Таким образом, вода — более трансцендентная стихия, чем земля, как капля — транспарантный атом (просвечивающий). На земле себя меж двух беспредельностей не учуешь; меж двух бездн и на пороге как бы двойного бытия душа чувствует себя на берегу. Плывь и дает явь двух бездн: небо в море, звезды

¹ Излюбленность тире в русском синтаксисе — оттого, что его черта = образ пути — дороги: тире рисуя, отсыл совершаешь и связь чрез зияние и пустотность российскую, как мост, перекидываешь. Тире — волевое решение вопроса через прямое отождествление, а не доказательство. — 11.1.70.

волнами плещут¹. Колыханье и качка уничтожает вертикаль и монополию силы тяжести — так же, как и ветер, что гонит и гнет. Но ветер — горизонтален, а море швыряет так, что спутывает мировое пространство и уже бессмысленно задаваться вопросом: *где, что, когда?* — основные вопросы *земного ума* и логики.

Водяной ум имеет иную и логику: воды рушат субъектно-объектное деление мира на «я» и «оно»; в коловращенье бури где я? что я? — уже не я и палуба, а месиво кругом кошмарное. Если на земле небо хоть с овчинку может показаться, но оно все же есть, — здесь же нет в мире ни атомов, ни пустот, верха и низа; но, захлебываясь в хляби, — вот где я знаю *небытие!* Нет, не то: опять «я» и «что-то». Тогда вот как: небо мною знано, мнано небо зною, озна юмно небог... Это — лепет, как и во Эросе когда существа. Волны — нереиды, груди, ложбины, колышут и мечут, крутятся и виясь; и опять женское — только посредство, как и на земле — мать, но сквозь них погружаешься в теплую влагу мира — его семенную. Море и есть всеменная, и, когда в него попадаешь, чувствуешь, что вот-вот и тебя вновь в каплю сплющат, свернут, из которой вышел: ведь в ней, капле семени, ты весь был заложен, в монаде, — значит, и вложен вновь быть можешь, ввернут в нее.

Итак, морем в буре явлен хаос — нет иного образа, чтобы нам себе хаос вообразить: «Я в хаосе звуков лежал оглушен, Но над хаосом звуков носился мой сон». Все более состав человека исследует Тютчев, а не собственно образы природы; точнее: как происходит воображение природы в человека? как первообразы составляют его сущность? Представить их приходится как пространственную иерархию: «под» — «над», беря за шкалу буквально «тело отсчета» — все же *человека стоящего*. И, действительно, он — сбиралище мира. Его

¹ «В синем небе звезды блещут, В синем море волны хлещут» — бездны-близнецы друг в друга нарциссически глядятся, образуя самозамкнутый космический Океан до творения мира. «Бочка по миру плывет» — се мировое яйцо, откуда, из раздвиженья его, небо подпрется, образуя твердь, потолок для удержания космических вод сверху; и твердь палуба-почва-земля на водах снизу; образуется срединное, воздушное пространство для жизни — и вылупится мир и жизнь. Но бочке предшествует: «Туча по небу плывет». Туча — тень — идея — вещанье вещи, Логос до Космоса. Туча — бочка в идее, как мысль духа, что носился над водами. — 11.1.70.

низовая беспредельность более связана с землей и водами, а верхняя — с воздухом и светом: искры — из глаз, душа — изо рта вон, но воды и земли из центра исходят. Точнее: и воздух, и воды изо рта и из центра исходить могут: воды и вверху — слезы и слизь; воздух и внизу — газы. Значит, туловище наше — единая обитель и того и другого. Однако распределение различно: главной массой воздух толпится у верха и рта (легкие), а жидкость — у низа¹.

И когда в нас расходится хаос, это связано с клокотанием крови, что заливают нам светильник (кровоизлияние в мозг, и кровь бросается в глаза, моча в голову детям ударяет, и они тогда не в себе, безумны становятся).

Или в страсти, когда *экстаз*, т. е. *выхождение*, — дух наш овлаженный семенем истекает; и состав семени, как указывал Гиппократ, — из самой тонкой нашей жидкости, той же, что и мозг орошает. Значит, и по морю нашего существа ходят приливы и отливы.

Иерархия в мире Тютчева нам известная: сначала звук — потом свет. Однако от чего рождается свет? От замирания ли звука? Нет — от его беспредельности, так что «Я в хаосе звуков лежал оглушен» — т. е. так же, как буря на море уничтожает пространство, так и изобилие звука убивает слух, зато высекает свет — сон.

«Болезненно-яркий, волшебно-немой». Яркость — от болезни (оглушение), свет истекает прямо, Логос — бессловесный. Выражаясь терминами науки: может, звук и свет — единые электромагнитные волны, но до определенной длины и частоты воспринимаются как звук, а перейдя какой-то порог, став инфра- или ультра-, воспринимаются как свет. Тоже и мысль: пока малой силы — еще слово ее выносит, когда ж невероятно — тогда лучится прямым озарением.

Что же зрится? «В лучах огневицы развил он свой мир». Два слова нас здесь влекут: за «огневицей» не укроется от нас «светоч-источник» (навязло слово, но что делать?..), а в слове «развил» мы узнаем то, что сказано было о листе — Гёте: «развит чистейшим солнечным

¹ *Земля*: ноги — руки (= неорганика, механика); *вода*: живот — жизнь (шар — капля); *воздух* — легкие; *огонь* — язык во рту («бьется в тесной печурке огонь»); *свет* — глаз. Так и по Платону в «Тимее»: полярны стихии — огонь и земля, а меж ними посредствующие звенья: воздух и вода. И в нашем теле зоны воды и воздуха распределены в *посредстве*: под и над *сердцем*.

лучом». То есть, первосхема мира и творения нам предстает: идет луч творческий, и он раз-вивается: в листе, дереве и фигуре человека раз-ветвляется. И это основной образ: развиваться=раскручиваться (противоположное — свиваться) — значит, от одного отходит, расходится многое.

И вот от луча — «сна бога» развивается мир. Если бы глазами «бога» смотрелся этот мир, то он выглядел бы полным движения, метаморфоз, игры перевоплощений — забавным в своей калейдоскопичности; но за всем этим «бог», конечно, не мог бы забыть, что это — его сон, что на самом деле в его уме существуют прообразы всего, возможные ему для воплощения, — и они пребывают и недвижны. Здесь же мир, созданный сном «я»: как ему в его воспоминании — предчувствии представляется мир божественных прообразов. Они степенны, недвижны — идеи всех вещей: «Сады-лабиринфы, чертоги, столпы, И сонмы кипели безмолвной толпы» (NB «безмолвная толпа» — и «кипит»: это именно лишь «огневица» может так беззвучно кипеть).

Но, на заднем плане сознания, человек не может забыть, отрешиться, что ему это сон, а действительность — звук: и если не «скрежет зубовой», то «грохот пучины морской»: «И в тихую область видений и снов Врывалась пена ревущих валов» = «Заглушить рокотание моря Соловьиная песнь не вольна!» У Блока в «Соловьином саде» эту же мысль слышим.

Она нова в Тютчеве. До сих пор был у него у-вод, но не воз-врат: звук за (вы)водил свет и исчезал («Весенняя гроза», «Вечер»). Хотя так это в природе. В человеке же был возврат, и все время: «Проблеск» — после озарения на миг — вновь упадаем. Так и здесь, не можно человеку стать единым, а всегда — распятым быть между двух бездн, чуя; как непрерывно под ним хаос шевелится.

Но это значит, что и себя: «я» свое и форму свою не чуёт человек закрытой, целостным творением, и дела свои и произведения творческого искусства ощущает как незакрытые. Потому не привились в России теории искусства для искусства — с идеей самоцели, столь органичной во Франции, где тело — исходное; или теории произведения искусства как целого организма, законченной, совершенной формы — что так естественно было в Германии, где «Im Anfang war die Tat» («В начале было Дело» — переделка Фаустом Евангелия от Иоан-

на). И слышится в стихотворении и трагическая и ироническая интонация по отношению к идее художника как демиурга. Недаром и то, что натворил художник во сне, полно нерусских твердых тел и ярких вещей: «Сады — *лабиринфы*, чертоги, столпы...»

И не может это полагаться твердым, так как сам состав художника здесь в общем — пеннорожденный: из воды и воздуха (как Афродита). «Пена», которая произнесена в завершающем стихе, и есть перекресток воды и воздуха — свечение на хаосе; сон на море и есть пена. Русский художник тяготеет к воздуху как к родной стихии, сфере свободы и независимости; туда и сон помещает.

Но — достигаем сон, не укрыться в «башню из слоновой кости». Тот, кто воздушен, как эхо пушкинское, берет на себя бремя вечной открытости и незащищенности.

«Арфа скальда». Нашу душу мы видеть не можем, о ней узнаем лишь по таинственным движениям тела и чего-то внутри его. Но вдруг снаружи замечаем какую-то вещь и в ее жизни в пространстве улавливаем сродство с нашей душой и творим по ней представление о себе: то есть вещь в мире внешнем есть нам подсказка о том, что в нашей нутри творится. Или и то и другое — разные воплощения одной сути.

Душа как отдельный от нас предмет увидена здесь в арфе. Арфа — «в тени, в пыли забытого угла» = душа в теле, ибо пыль, угол, тень — обозначения телесности в космосе Тютчева. Собственная (а не сращенная с телодвижениями) жизнь души имеет предпосылкой замирание тела — сон. Днем, когда тело движется, душа погружена в глубочайший сон. Ночью, когда тело замирает, душа пробуждается. Тогда находит Проблеск — здесь: «Луны... лазурный свет *блеснул* в твоём углу». Значит, когда сказано про «бред души, встревоженной во сне», то понятием сна охватывается не ночь, а сутки, — и проблеск может случиться когда угодно: «поутру, на заре», «в толпе людей, в нескромном шуме дня», при созерцании красоты и т. д.

Так что же в арфе? Почему она = мы, душа? Она единична — отделена от мира. В то же время сотворена так, что миру вся навстречу открыта, он через нее проходит: воздух, ветер, свет, а она звон издает — как горло птицы лучики испускает. Да и ее устройство: струны =

продолженные телесно лучи; недаром из жил — нервов — канвы живого существа, т. е. из тех же его прожилок, заметив которые на листе, мы узнали в них луч расходящийся. Так и отзывчивость нашей души мы можем понять как ее лученосность, а увидеть прообраз — в струнах.

А что остальное в арфе? Изогнутая масса — как наше туловище: для крепления и натяжения струн, чтобы страдали — трепетали и свой звук творцу своему несли и его слух игрой услаждали. Просто то, что у нас со всех сторон окружено туловом, здесь распахнуто и явлено. Арфа — это человек в разрезе, муляж нутра — и есть как бы обнаженная, не защищенная покровом душа¹. Естественно поэтому, что поэты не могли найти лучшего зеркала для представления о себе, чем арфа, лира, так что когда «Поэт по лире вдохновенной Рукой рассеянной бряцал», — то это душа душой играла, «волна на волну набегала». И поэт, играющий на лире, — это такой же образ вечности и завершенного мира, как смеющийся мальчик Гераклита, играющий с мячом. Ибо здесь душа в душу смотрится и имеет в этом источник бесконечной жизни, духовный *perpetuum mobile* — полную самодостаточность. Поэт, играющий на лире, — это как бы бог-творец, забавляющийся созданным им миром. Художественное творчество — это, выходит, венец и потому — конец жизни: «Когда бы все так чувствовали силу Гармонии! Но нет: тогда б не мог И мир существовать; никто б не стал Заботиться о нуждах низкой жизни» («Моцарт и Сальери».)

В художественном творчестве, когда оно рассматривается как самодостаточность, есть *нарциссизм*: поэт, тронутый божественным глаголом, тоже бежит на берега пустынных волн и долго глядится там в воды, ловя свое и мира отражение. Нарциссизм, поскольку не испытывает нужды в другом существе, в женщине, в нимфе

¹ Близка к этому и *гитара*: «гитара семиструнная» — тоже прообраз, модель души. Но здесь, сравнительно с арфой, тулово огромное, а струн меньше. Гитара в своих изгибах — тело женщины образует. Недаром и все гитарные песни — про любовь и страдание. Арфа же лишь про божественное играть может. И любовь, что она выражает, всегда — радостная, золотая, солнечная, светлая, детская, ангельская — звенит, переливается.

Гитара — закрытое тело с прорезью-щелью лишь для впуска. Арфа — вся открытость, как на духу, прозрачна и искренна, простодушна. Гитара лукава: недаром цыганы на ней игривы...

Эхо, — своевольно останавливает цепь рождений: продолжения человечеству не следует, и нарциссизм — такой же грех, как и самоубийство. Потому Сальери мог чувствовать, что божий дух, а не личная зависть и своекорыстие ведут им, когда бросал яд в Моцартов фиал: после Моцарта искусству, миру, жизни — нечего делать. И чтобы жизнь длилась и кишели потуги, боренья, вздымалась любовь, состраданье и самопожертвованье, и чтоб опять кто-то вознесся надо всем этим к высшей красоте и звездой встал на небе, — должны совершаться жертвоприношения Иисусами и Моцартами: это и им нужно, чтобы вечное сияние — нимб и ореол не для мира созданных звезд обрести.

Вот почему неистребим конфликт «поэта и черни»: чернь = чернозем, плодоносен, а поэт = ветер, сам бесплодный, но рассеивающий. Оба в хороводе. И да не ропщет поэт¹.

А что есть слова: «арфа» и «лира» — по составу звуков? «А-рфа». В открытом беспредельном пространстве «а» проносится сверху дыханием точка — звезда-душа — «рф» и либо упадает, приземляется (ослабленное второе «а»), либо опять истаевает: западноевропейские арфы — *Harpe*, без второго «а»; да и первое — не чистое пространство, но с придыханием: нет у них такого ощущения открытого надземного мирового пространства (как в России) — чистой жизни воздуха и ветра.

«Р», которое мы уже знаем как звук «я», тела, истории, труда, гордыни, — здесь минимально уплотнено (ср. «р» здесь и в слове «исторглось»), еле задевается и тут же переходит во фрикативный «ф» — дыхание чистое; и оба вместе составляют дуновение, шелест. Слово «арфа» — идеальное для обозначения состава человека и его жизни в мире: прихода из бесконечности, сгущения в точку и рассеяния. Арфа — *orpheline* (франц. — сирота) — сродная звучность для обозначенья того существа, что ничье, просто тварь божья, космосова точка. Но сло-

¹ Контрсоображения редактора: «А если гений, слава богу, дожил свой век — Гёте, Толстой — ошибка «божьего духа»? Грешили ли нарциссизмом Моцарт и Пушкин?.. Но поэты (Моцарт) — не нарциссы, не бесплодны. И это оправдание Сальери (Дантеса, Мартынова и прочих) — дьявольская казуистика?!» — Они основательны: основаны на проведенном мною одностороннем рассуждении — как *ему* контроверза. Но, «как честный человек», не имею права вставлять их в текст своею поправкою, так что да звучит — диалог! — В е д. I. 9. 85.

во «арфа» содержит в себе общую рамку и намек и на стихийный состав космоса:

арфа — арифма, арфа — Erde

Так что это — из космических слов-первоидей¹.

Но вот таинство: как из света может родиться звук? От луча луны «чудный звон затрепетал в струне». Но слово «арфа» словно и есть шелест луча, пробегающего мировое пространство, и его некоторое уплотнение — может, в струну? Ведь звон — это бег чего-то по струне. И звук есть также волна, как и свет, и движение единой в мире волновой жидкости мы воспринимаем то как свет, то как звук. И они у Тютчева всегда выводят друг друга. Только здесь не космос вознесения человека, а упадания луча и воживания.

Когда луч падает на арфу, а воздух набегает на струны, — то космос вдохновляет, настраивает предмет с собой; но, пробужденный, косноязычит: не слово мира, а слово о себе сказать умеет, или о мире — собой, как жонглер богородице фокусами молился, и лишь чисто-сердечие, дух животворящий божественны, а формы-то наши. (Но почему лишь «наши»? А в них разве нет прообразов? Как они к нам попали? Из «нет»?)

И арфа пробужденная: «Какой он жизнью на тебядохнул?» Вот, кажется, узнаем сейчас, услышим слово космоса о себе... Но нет — упадает сразу на проторенную человечью дорожку: «Иль старину тебе он вспомянул...» Земное притяженье воспоминаний, т. е. эгоистической замкнутости «я» в своем кругу, возврат на круги своя и орбиты не дает «ничтожной пыли дышать божественным огнем», и пыль свою же родню — прах веков воображает.

Что же влечет дух-луч-звон, заставляет их создаваться из марева и куда-то бежать: дышать, светиться, звенеть? Как бабочка или стрекоза — раскраска для Эроса: влеком он красивой малостью.

«Как по ночам здесь сладострастных дев Давно минувший вторился напев...» Ведь марево Бытия все это

¹ «Лира» — более водяна, мягка, женственна, человечна и приземлена: она истекает из дали «и», а не из «а» открытого пространства. Точечность, эгоизм и телесность здесь тоже минимальны: «р» слабое, дуновенное — лишь точка, чтоб было на чем луч увидеть.

«видело» когда-то и сохраняет и, лучом вонзаясь в мою память, заставляет меня воскресить все в форме и виде; моими глазами оно само созерцает: мои глаза и память нужны ему, чтоб различить и вычленить что-то из своего крошева. Лишь при условии интенсивной жизни своих творений и расцвета лишь им присущих отправлений, захватов жизни и видений Бытие — мир ощущает себя во всех точках своей бесконечной вселенной, которая иначе — как бесчувственное тело: когда паралич его свел, я ног своих не *чую*, хотя и вижу и *знаю*, что они у меня есть.

Значит, теперь ясно, что наше косноязычие — все равно язык Бытия, и наши представления, формы и виды — и ему для себя узнавания нужны: значит, одной с ним субстанции. Голоса — дивны, и весело от них в мире. Так что когда представляют идеальный мир как лишь «рай», где лучи, золото и хоры бестелесных эфирных существ, — это человек, утомленный разнообразием мира и его разноголосицей, тянется к единому и неизблемому виду, свету и звуку; но Бог, как бы удрученный и соскучившийся в своем единстве и ощутив его как одиночество, претворил себя во множество и разноголосицу.

И вот последний вопрос. Для чего в мифах о творении бог себя удваивает в мире? — Чтобы было откуда к себе возвращаться. Для чего дух-луч-звук дышит, светится, звенит? — Чтобы было чем упадать. Но зачем это? Адаму Еву бог создал (А мир себе сотворил — как жену). Но это лишь эвфемизм, табуированное обозначение великого через малое (фигура синекдохи): то, чего богу «нельзя» упомянуть, он на человеческом языке позволяет себе сказать. В имени Евы жизнь сквозит («Ева» — по-древнееврейски «жизнь»). Хочешь жить — живи (с женщиной), и это бог вынужден делать, хоть и не говорить себе; а для этого — переоблачаться и красоваться. Недаром столь родственно звучны как праначала: «божественное» и «женственное»: *Das ewig Weibliche zieht uns hinan* («вечно женственное нас влечет» — Гёте). То есть, во власти бога было (если включиться в логику творения) сотворить женщину — это да; ведение, что именно женское (Матерь-я!) должно в мир войти, — ему, демиургу, было нашептано, подсказано, дано ощущением того, на что он сам ориентирован и от чего сам зависим. Бог не матёр! Он «всемогущ», «всеведущ», «всеблаг», «вездесущ» — но не матёр.

Однако русский божественный Светер и женское должен себе уподобить, чтобы познать. Сладострастные девы тут же обестелесниваются: от них лишь звук («напев» — и то *втора*, т. е. тень, а не первичный), «шаг» «легких (воздух!) ног», «скользил» (вода). Нет чтобы чувственные воспоминания пришли: касания, запахи, краски (так бы сладострастье предстало по-французски, у Бодлера). И даже самый сладострастный у Тютчева стих: «И сквозь опущенных ресниц Угрюмый, тусклый огонь желанья» — опять-таки через *свет* дан, но зателесненный («тусклый»).

«Я лютеран люблю богослуженье». Почему? Потому, что это «в последний раз». А «Все, что нам гибелью грозит, Для сердца смертного таит Незъяснимы наслаждения» (Пушкин). Это — разлука с верой. А «в разлуке есть высокое значенье». И поэту сила божества, как и сила любви, обнаруживается в пограничных точках: первоявление — и покидание, причем в последней едва ли не мощнее, во всяком случае, святее, чем в первой.

Попробуем реконструировать возможное тютчевское об этом рассуждение. Дешева стала вера в последние века Европы: на каждом перекрестке церковью представляется, в каждом доме в красном углу иконой навязывается. Разменен бог, рассыпан по мелочам, и не видно его величины. И люди перестали уважать и ценить. Идеал — стремление, а бог — вот он, есть, дан, целью быть не может — чего уж к нему и стремиться? Христианская вера стала как верная жена в браке. Когда-то была возлюбленной, первой любовью, и радостно сочетались. Но в семейной жизни любовь растеклась в плоть и кровь, в быт, вещи, ритм и стиль, — и ее не заметно стало как отдельного целого и цели, поскольку всё ею пропитано и одухотворено стало. И вот является неудовлетворенность, раздражение. Дух жаждет необытовленной, непогрязшей возлюбленной — себе пары и ровни. Являются реформация, наука, искусства... Их преимущество перед супругой — в чистой женственности; но всё же их много, а она — одна, и чувствуется необязательность привязанности именно к науке, например, а не к поэзии, — почему не наоборот? И дух заметался среди соблазнов, а тем временем оскорбленная вера, первая любовь и жена, собирается уходить. Но ее уход означает протрясающее опустошение, ибо она изымает себя из всех не замечаемых уже, ибо привычных, пор быта и

жизни, куда растеклась (как в «Игре в прятки» возлюбленная — в свои предметы), раздав себя. Лара (пенат, домовой) покидает дом и — жилье остается без духа живого, без ангела-хранителя. И вот теперь мир, стянутый и собранный ею, как пожитки, опустел, вновь она стоит, вера, грандиозная, собранная, прекрасная, как в первоявлении, — и теперь-то ясно, сколь она дорога и незаменима и что первая любовь уже не повторится. «Что имеем — не храним. Потерявши — плачем», — быт это знает. И на своем исходе вера оплакала себя прекраснейшими плачами — в музыке лютеранских стран (Германия XVII—XIX вв.). А дух вдруг ощущает свою покинутость и малость без организующей идеи, без веры живой, творящей — и стоит он, а из уст вдруг полились вновь чистые и жаркие мольбы — но уже не молитвы; но знает, что уйдет она; и останется он покинут на себя, и возопит устами Ницше: «Умер бог!». «Умер великий Пан!» — воскликнуто будет в стихе Блока. А сейчас, пока «Еще она не перешла порогу», Тютчев, с его душой, уже «болезненно-греховной», вкусившей от соблазнов, которая жаждет веры, но не может, не дается ему она, — взывает: «Молитесь богу, В последний раз вы молитесь теперь». И повтор стиха «Еще она не перешла порогу» выдает такую тоску по вере — но тоску уже отпавшего ангела¹ света («И нет в творении творца»).

Вообще Тютчев — герольд приходов и исходов, церемоний-мейстер начал и концов, и когда раздается эта *tuba mirum* * — значит, послан архангел и близок конец чьего-то света, — и лишь убранные к жертве существа достаивают он обозревать. Его точка наблюдения — порог. Но он никогда не ясен: уход или выход с него произойдет. И русское понятие «последнего раза» — не цель, не конец, не приход куда-то, а скорее напротив: канун выхода, начало пути. И здесь в таком положении вера: она собралась в дорогу, покидает старый обжитой дом Запада и переходит на положение странника — идет сама пострадать, муку принять в открытом необжитом пространстве — и, наверное (по чувству Тютчева), по Руси: «Удрученный ношей крестной, Всю тебя, земля

¹ Лютеранство есть испарение веры до рационализма, почти атеизма — последний облик веры, ее вариант. И, как все последнее, воспринимается русским поэтом как высший цвет, очищенный вид вещи.

* Труба дивная (лат.).

родная, В рабском виде царь небесный Исходил, благословляя».

Так что здесь, в любви к богослужению лютеран (потому что оно — в последний раз), не только ужас покинутости, но и надежда на посещение, и поэт выступает как восприемник, произнося как бы русский символ веры (молитва порога и кануна) и рисуя русский образ храма. Вместилищем бога, по Тютчеву, может быть лишь открытое, пустое пространство, необъятная даль и высь. И лютеранский храм наиболее роден, ибо есть «храмина пустая», «дом пуст и гол»¹ — совершается освобождение духа из телесности, тяжелой, каменной земли католического христианства. Совершается поход веры в простор, ее рассеяние в пустоту мира, в воздух.

Тютчевский символ веры есть молитва порога и кануна: на выходе в крестный путь совершается озарение и прозрение, и сердце полно верою живой. И, алча веры, Тютчев видит возможность уверовать и чистосердечно помолиться именно в этом: что «в последний раз»! Значит, этот акт может быть единственным делом жизни: «просиял... — и погас!» («Как над горячею золой»). И потому, что вера в стихотворении несчастна — в ней «божественная стыдливость страданья» («Осенний вечер»), — и молитва может вознестись, и сердце поэта уверовать может просто из жгучего состраданья к вере.

«Из края в край, из града в град...» Здесь спутаны космосы, так как стихотворение — вариация на тему стихотворения Гейне «Es treibt dich fort von Ort zu Ort»² — иначе легко было бы рассуждать о русском странничестве, ветре как судьбе и приводить в связь с «Двенадцатью» Блока. Так что мудрее будет не ковыряться в предполагаемых национальных различиях, но вдуматься в основной образ: ветер и человеческое «я».

В е т е р е с т ь с н и с х о ж д е н и е (в о з) д у х а д о н а с .

М и р п р а о б р а з о в — н е п о д в и ж е н , и л и д в и ж е н и е

¹ 16.8.87. В е д у щ и й. Тогдашнее рассуждение, прямолинейно двигавшееся по логике тождества, попало пальцем в небо. Изукрашенность православного храма и цветистость богослужения, пленившие князя Владимира в предании о выборе вер, — как раз в дополнении находятся к природному здесь Космосу бесконечного серого простора. Тут люду свитья в теплоту и защищенность теремную потребовалось.

² См. примечание К. В. Пигарева (Лирика, т. 1, с. 359). Перевод дается ниже.

там — хоровод, круговое. Когда же сущности являются нам, они в доступном нам виде истин относительных: как движущиеся и изменяющиеся, или как причины движения и изменения в нашем мире, где кругом — конечность, частичность, преходящность и изменчивость. Незыблемого и вечно пребывающего нам просто не понять. Разве бы знали мы о солнце, если б оно не восходило, о луче, если б он не прорывался из-за туч, о воздухе, если б не дохнул он дуновением? Они были бы столь же для нас непредставимы, как до сих пор чувству неясно движение земли в небе, хотя умом мы это знаем.

Движение является с началом мира. Еще когда «земля была безвидна и пуста», «дух божий носился над водами», т. е. вз-дух стал ветром. (Кстати, и в самом имени «духа» как «воздуха» есть эта идея не в себе, а для нас бытия: вз-дух, вздуть = идея вхождения во что-то и вознесения, от-ношения к нам, ношения нас). Ветер — наш брат. Точнее, если принять близкое Тютчеву древнее эллинское воззрение о том, что между богами и людьми есть мир посредников — демонов (не могут эллины мыслить иначе, как вводя *средний термин* в силлогизм), то наша душа, дыхание — это сфера человека; «дух мировой», воздух — это божество, первостихия; а ветер — «демон», посредник, причастный и к тому и к другому мирам.

Почему же с «творением», со всяким возникновением вошло в мир движение? ¹ Что побуждает вот эту птицу лететь? То, что часть ее, необходимая ей, — отделена от нее. Движение — воссоединение расколотого. Но зачем же надо? Почему нельзя было все около птицы ей нужное и ей присущее уложить — всех червячков и сучики? Но тогда ей незачем были бы крылья, и она вообще не была бы птицей, — а полипом. Значит, уж взялся за гуж: создавать различия в мире, разные существа и вещи, — тогда и их самих отсекай, разделяй: существо и среду, желудок и питание, — а для их узнавания и воссоединения организуй движение. То есть, мы выяснили, что лишь при движении может оформиться разное, каж-

¹ Сейчас будут расшевеливаться затверженные представления. Представь, читатель, что тебе надо бы сотворить мир: как бы ты все в нем распределил-скоординировал? Ведь фантастику ты читаешь: «Трудно быть богом» и проч. А мысленный эксперимент есть шахтерская работа воображения. И тут мы (как и доселе) реконструируем философию Тютчева, о которой вполне законно исследование. — В е д. 1.9.85.

дая тварь может обрести вид свой, т. е. форму и ограничение = усекновение, ибо форма черена (рукоят) из дерева — от усекновения его родства со стволом образуется.

Но лишь при движении разные твари могут сосуществовать и не мешать друг другу. Собственно, что такое *разные твари*? Что такое червяк? — Это выпавшая и отдельно живущая кишка птицы. Что такое воздух? — Это внутреннее помещение, «среда», отделяющая разные члены существа птицы: ее кишку втельную и отдельную = червяка, — так же как между моим глазом, смотрящим на мой ноготь на ноге, пролегает водяномускульная среда кровообращения, нервов и мышц. По воздуху, чтоб воссоединить одну часть своего состава с другой, птица движется крыльями; я воссоединяюсь лучом глаза, током нерва, мыслью. Кто во что горазд¹.

Птица выклюет червяка из-под коры дерева, на котором ее гнездо. Так же и я рукой сниму комара, что впился в мою кожу. Птица, выходит, есть рука дерева (точнее: плечо дерева — сук, рука — ветвь, а птица с клювом на ветви — кисть и ноготь руки дерева), а наша рука — наша птица.

Начав выяснять различия в мире, и когда стало что-то проясняться, я начинаю видеть, как вдруг одно начинает входить в другое: червяк — в кишку птицы, рука — в птицу, человек — в дерево; и где были различия и отдельные существа и предметы, сначала является химероподобное существо: руко-птице-ветвь. Она видится уже смутным и неразличимым образом, ибо слияние, раз начавшись, продолжается дальше, и я уж вижу, что это существо создано для воздуха, движения по нему: значит, сам воздух состоит из таких атомов — и в самом деле, недаром в народной поэзии ветры = птицы, а бури образуются от размахов крыл. И «дух святой» недаром голубем — птицей изображается. А вообще-то это вестник², посланник, соединитель, связь всего. Так, начав прояснять, что же такое *различные* предметы, существа, части тела и мыслительные идеи, — я вместо их «специ-

¹ Мантика, гадания по полету птиц и их внутренностям — оттого и возможны, что полет птицы есть внутреннее сообщение в мире — едином живом существе. Ведь нам же понятно, когда рука указательным перстом направляет наш ум на что-то. То же самое полет птицы есть такой же указующий перст природы.

² Греческое слово *angelos* (ангел) означает «вестник». — 25.X.76.

фики» нашел их сопринадлежность единому существу мира и в нем их единую «сущность».

Значит, наше разнообразие, по философии Тютчева, есть игра единого в прятки с самим собой («саше-саше»). То есть, раз уже мир «решился» «от скуки» на разнообразие, он должен был ввести движение как связь всех образов, как их знание друг о друге и как свое знание о том, что все они ему единому принадлежат. А движение должно было раскрутить мир пространством, «развить» в нем время.

Итак, этот вихрь, что нас несет, есть наше соучастие в мировой жизни. В и х р ь — демон мировой связи (NB — недаром вихрь, а не ветер: ветер — далевое движение воздуха, а вихрь — дале-круговое и несет в себе идею мировых вихрей, туманностей, в которых реализуется круговое движение вселенной как образ пребывания бытия). Судьба, следовательно, что нас гонит, есть заинтересованность мира в моем «я», есть слово о моей нужности миру, его признание мне о своем несовершенстве без меня, — и значит, судьба (наша неотменимая вплетенность в вечную жизнь) должна бы по идее пробуждать в нас радость. И в идее, в мире умозрения это действительно так. Затуманивание светлого образа нашего соучастия в мировой жизни в мрачающий облик судьбы, рока, парок, жалящих эриний — это все от уровней нашего воплощения, заземления.

В тютчевском стихотворении зафиксирован миг вырывания с одного уровня. Борются в душе две памяти: память о родине, любви (в тоске ее и боли сказывается), и память о своем долге вечного движения, которая предстает в неизбежности покориться судьбе, необходимости. Но откуда столь бодрый и радостный ритм движения — как высвобождения из пут? И легко вдыхает грудь вольный воздух — на просторе-то открытого бытия. Этому бодрому ритму противоречат жалкие слова о боли, страдании, любви, разлуке. Но недаром они переданы другому голосу: не «я» их думаю и говорю, но женское. Не свой голос это говорит, не свойство источает эти мысли. И «я» словно здесь лицемерно разводит руками: женски любящему чужому голосу в себе указывает на необходимость, судьбу, вихрь: видишь, мол, ничего не поделаешь — суровая необходимость, злая судьба!..

Но это поклеп и маска, возлагание ответственности. «Судьба» — это для тебя как козел отпущения, на кото-

рого ты можешь взвалить свои тяготения и тяжести, заботы и привязанности — и сам стряхнуть и облегченно вдохнуть, а перед своей привязчивой и вязнущей телесностью изобразить это как приказ не своей, но более сильной воли. Но это аберрация: почему это мы нашу, свою волю связываем с желаниями, нуждами — т. е. как раз тем, что нас вязит и лишает свободы, — а освобождающую и возносящую силу обозначаем как «мировую волю»: «судьбу» — жестокою для нас обычно? Этот радостный вихрь, что нас отрывает и от привязанностей и любви, — это бесшабашная удаль, самозабвение гоголевское о русском: «Его ли душе, стремящейся закружиться, загуляться, сказать иногда: чорт побери все! его ли душе не любить ее» — дорогу, куда нас и совлекает с насиженных нашестов вихрь?

Итак: это наша родная воля — потаенное, стыдливо прячущееся от тела и его желаний, любовью и нужд, моралей и сочувствий — подлинное желание нашего истинного «я» в облике этого вихря несет нас вперед, вперед.

«И рад ли ты, или не рад» — это увертка для жалящих эриний любви (конечно: этот голос любимого существа есть жало эринии, но уже невластно оно над нами, ибо наше «я» увлекается с низшего воплощения на более высокий уровень бытия). И это от эринии я, как Орест, прячусь за волю бога Аполлона, Афины, за судьбу — вихрь как обреченность на движение, — и говорю, что не я отторг умопомрачающую любовь, а меня оторвали от сладостного кубка: «рад ли ты или не рад». Так у Диккенса где-то у двух компаньонов было разделение труда: один (= наше «я») принимал внизу и был ласков и обворожителен, производил на проходящих наилучшее впечатление, на все просьбы готов был отозваться — но! ссылался на другого (здесь — «судьба как вихрь»), безжалостного компаньона: я бы рад, но мистер М. — уввы! — решительно воспротивится...

Стихотворение, значит, есть оправдание, извинение за радость отлета: реверанс воздуха перед землей и водой — за то, что он отбирает свое у них из временного пользования. Но и мрачность, и суровость, страдания и боль, а также необходимость уверток (= прятать свое желание за волю судьбы) — это все маски игры стихий: «чужды им страсти и чужды страдания». Это — «лишь чтобы вечность проводить», они рядятся в мое существование, и в вихрь, и во влажно-огненный голос — «Любви последнее прости».

Но пока все, что я сказал, — это толкование стихотворения от лица Вихря, его надзвездной логикой. А нам ведь надо еще уяснить логику не «откровения», а понимания: в каких идеях понимается, усваивается это все человеком. Здесь уже с общемировой логики¹ Единого надо спуститься на уровень национальных мировосприятий. На помощь нам здесь придет сопоставление стихотворения Тютчева с его первоисточником — стихотворением Гейне «In der Fremde» из цикла «Neue Gedichte»².

Es treibt dich fort von Ort zu Ort
Du weißt nicht mal warum;
Im Winde klingt ein sanftes Wort,
Schaust dich verwundert um.
Die Liebe, die dahinten blieb,
Sie ruft dich sanft zurück:
«O komm zurück, ich hab dich lieb,
Du bist mein einziges Glück».
Doch weiter, weiter sonder Rast,
Du darfst nicht stille stehn.
Was du so sehr geliebet hast,
Sollst du nicht wiedersehn³.

Не будем сравнивать художественные достоинства обоих стихотворений — будем исходить из предпосылки, что оба они совершенны в своем роде. У Гейне, конечно, более ощутимо сбитое ядро, совершенство целого, построенного по логике германской триады, трехчастности.

У Тютчева тоже, естественно (ведь перевод же здесь, или, точнее — собственное развитие на заёмный мотив), здесь трехчастность, хотя для него более типична двухчастность, как мы уже выявили. Но здесь нет такой стройности: пространство стихотворения растянуто и разряжено — словно Германию, ограниченную со всех сторон, растянули в беспредельную Русь. Гейневское ядро расшвыряно в клочья — голоса, между которыми зиянья

¹ «Эта логика связана с греческим космосом» (прим. ред.) — В е д. 1.9.85.

² «На чужбине» — из цикла «Новые стихотворения».

³ В переводе М. Михайлова: «Из края в край твой путь лежит, Идешь ты — рад не рад *; По ветру нежный зов звучит, И ты взглянул назад. Твоя любовь в стране родной — Манит, зовет она: «Вернись домой! Побудь со мной! Ты радость мне одна!» Но путь ведет и в даль и в тьму — И остановки нет. Что так любил — навек к тому запал возвратный след» (Гейне Г. Избранные произведения. М., ГИХЛ, 1934, с. 56).

* У Гейне: «не знаешь почему», а оба русских поэта меняют голос рассудка на ощущение чувства: «рад — не рад».

многоточий, восклицаний, вопросов — все эти сверхсловесные выраженья. У Гейне 2 интонации, 2 голоса: повествующий и голос любви. У Тютчева уже в первой строфе слышны 3—4 голоса:

Из края в край, из града в град
Судьба, как вихрь, людей метет,
И рад ли ты, или не рад,— } повествующий

— уже обращение с диалогом к тебе. Это есть и у Гейне: *Du weisst nicht mal warum.*

Что нужды ей?..

— Это уже словно голос твоего «я» — в диалоге с обратившимся к тебе повествующим.

«Вперед, вперед!»

— Голос самой судьбы, ее повеление.

Но самое главное отличие: замена безличного *Es*, что гонит людей по миру, — на *вихрь*. Правда, и у Гейне есть: *Im Winde* — но это в ответ на вопрос «где»? — «в ветре»: ветер здесь просто место, пространство, а не деятель, животворящий дух в нем.

А именно таков Вихрь у Тютчева. Он — действующее лицо, ветер—ветер разметывает и людей, врывается и в грады. Вся фактура стихотворения — это *голоса в ветре* — та же, что и в «Двенадцати» Блока, и в «Поэте и черни» Пушкина, где поэт, чья песнь свободна, как ветер, врывается в град и окружен чернью: *её грады, её улицы*, и вся коллизия стихотворения: ветер в городе.

Итак, у Тютчева иное воплощение единого праобраза, чем у Гейне. У Тютчева конфликт материализован через русское сочетание стихий: вихрь, ветер врывается в *грады* и *края* (NB звуки человеческих деяний: «р» — звук «я», труда и истории), и дано как усиливающееся раскачиванье маятника:

«Из края — в край»,

«Из града — в град» — уже сильнее.

И наконец раскрученная праща — ринулась: «Судьба, как вихрь, людей метет» — отрыв от порога состоялся, и движение в беспредельность началось. Вихрь так же врывается во грады и расшибает все дела людей, как и «Река времен в своем стремленьи Уносит все дела людей» — у Державина. И она тоже «Топит в пропасти забвенья Народы, царства и царей» — то же, что выражено в словах «край», «град».

Но вслушаемся далее в перезвон голосов в вихре. В первой строфе повествование начиналось, что ли, от бога,

ибо «люди» там не «мы», а «они»: «судьба, как вихрь, людей метет» — т. е. кого-то «их»; потом состоялось нисхождение повествующего голоса = воплощение бога и обращение в диалоге к человеку человеческим голосом: «рад ли ты...»; затем уже судьба — «она» (Что нужды ей?), т. е. дан голос уже человеку; но тут же предоставлено слово и судьбе — вихрю: «Вперед, вперед!» — приказ, а не повествование, довод или увещание.

Во второй строфе уже само повествование ведется от лица людей, которые здесь — «мы»: «Знакомый звук нам ветер принес» (NB опять «ветер принес» — как деятель, а не, как у Гейне, голос раздается im Winde — в ветре). И далее уже звучит голос совокупного человечества как космического странника: «За нами много, много слез, Туман, безвестность впереди!..» — того же, что шествует Двенадцатью в поэме Блока и где постоянно слышна эта же интонация, вещающая о *проходности* русской жизни.

И вот раздается соблазняющий, увлекающий голос сирены, русалки — любви из воды¹ (ибо до сих пор сухость: земля и ветер, град и вихрь): «любовь», «слезы», «блаженство», «сжался», «милое»: «О, оглянися, о, постой, Куда бежать, зачем бежать?..» — слышатся ритмы «снежных масок» Блока. Слова жизни уже доносятся издали — как призрака, что соскальзывает с края земли в «Бессоннице».

У Гейне любовь наивно просто говорит: я тебя люблю, ты мое единственное счастье. У Тютчева она держит целую речь, как искушенный ритор и софист, убеждает, приводит доводы — и тем еще более чуждым сделан этот голос.

«Куда»? «Зачем»? — уточняет место, цель.

«Оглянися», «вернись» — к своей истине, самости в свой Haus (дом) из мирового Raum (пространства) в свое Ich («я»), в свое Innere (внутреннее), где я, любовь, твоя schöne Seele (прекрасная душа). — Это все идеи германской логики, что и у Гегеля, идеи целостности, самости, возвращения в себя после деятельности и самореализации. И здесь призыв: *оглянися!* (т. е. замкни

¹ Недаром все эти образы в народной фантазии сопряжены с водой: нигде любовь не зовет с воздуха или с ветвей в облике птиц, и если в облике птицы — то водоплавающей: «лебедь белая плывет». Воздушны северные феи, и их любовь бестелесна, эфирна.

круг, сведи конец с началом), *постой!* — обрети самостоятельность.

Аргументирует к пользе и трудам: недаром же страдал! Теперь пожни плоды: «О, сжался над своей тоской, Свое блаженство пощади!»

И, наконец, бьет на самое болезненное для русского, Тютчева, место — на память, угрожает разрывом цепи воспоминаний, что единственно остается русскому человеку как незыблемый остров иначе везде разбрасываемого его «я»: «Блаженство стольких, стольких дней Себе на память приведи... Все милое душе твоей Ты покидаешь на пути!..» И вот борьба *памяти* (т. е. целостности «я») и *обреченности на путь* — а значит, и на безвозвратность, неоконченность, нецелостность¹. Ради пути, дороги добровольно (это уже ясно!), а не по воле злой судьбы, русский приносит в жертву «я» и любовь. Ибо в последующей строфе голосу любви отвечает сам человек: «Не время выкликать теней: И так уж этот мрачен час» — здесь уже голос «я» звучит сурово, как слитый с голосом вихря (слова первого стиха вполне звучат как повеленья вихря): его «я» слито с его судьбой, а она — путь. Вот почему и бессилён был аргумент: «Где ж в мире лучшего сыскать?» (= «Увы, он счастья не ищет И не от счастья бежит»).

У Гейне нет этого мотива добровольности движения: человек словно всегда упирается, хочет постоять: *Du darfst nicht stille stehn* («Не дают тебе тихо стоять»), не дают его телу и отдохнуть (*weiter sonder Rast*). И кончается его стих общей меланхолией. У Тютчева же в итоге — ярость призвания на путь и уже восхищение

¹ А чем является для души *единство памяти*, прекрасно выявил Лейбниц: «...Без воспоминания о том, что мы были, бессмертие не имело бы ничего привлекательного. Представим себе, что какой-нибудь человек вдруг сделался бы китайским императором, но при этом бы позабыл, чем он был прежде, как будто он заново родился. Не то же ли было бы это в практическом отношении и с точки зрения тех последствий, которые можно сознавать, как если бы этот человек уничтожился, а на его место в тот же момент был сотворен китайский император? Желать этого наш человек не имел бы никакого основания». (Лейбниц Г. В. Избранные философские сочинения. М., 1908, с. 106.) И точно: человеку лучше умереть своей (присущей ему) смертью, чем вдруг зажить чужой жизнью, что в Бхагавадгите выражается заповедью: лучше дурно исполненная, но своя дхарма, нежели хорошо исполненная, но чужая. — 25. I. 70.

Прим. ред. «Ах, зачем же так далеко!» Есть присловье: «не надо нам вашего хорошего — оставьте нам наше плохое». — Спасибо! В е д. 1.9.85.

вихрем: вместо «судьба, как вихрь», — «могучий вихрь». И уже нет вопросов: «Не спросит он... Вперед, вперед!»

«Я помню время золотое» — космос счастья. В чем оно состоит? Уходит день — значит, канет в вечность и не-возвратно, и должна бы скорбь в нас быть, а мы его с веселостью беспечной провожаем, будто он нас не касается; так же и «жизни быстротечной *Над* нами пролетала тень» — нас не затрагивая. Т. е. вдруг мы выпали из времени; всего оно касается: день — догорал, замок — в руинах, солнце заходило, слетают с яблонь цветы, «Край неба дымно гас в лучах» — светопредставление совершается, кончается вселенная, ее жизнь улетает тенью — и надо всем этим воспаряем мы, радостные и эфирные, кого тлен не касается.

Эта идея нетленности задана с первого стиха: время золотое есть вечность. В самом деле, эпитет «золотое» сопряжен с солнцем¹, сочетает его блеск, свет — и идею постоянства в зыблемости, прообраз чего — в металле. Недаром и здесь непременно появляется солнце: «И солнце медлило». «Солнце медлило» — сочетание, аналогичное «время золотое». «Медлить» — действие, связанное с идеей Времени. «Золотое» — связано с обликами и предметами мира Пространства. «Время золотое» — есть остановленное, прекращенное время, отлитое в блеск, как статуя². Но и просто сам факт наложения на сферу времени пространственного эпитета означает их взаимное оцепенение, уничтожение их различия, исчезновение из мира пространственно-временного континуума и следовательно — движения. То же мировоззрение излучается и сочетанием: «солнце медлило», где время («медлить») налагается на пространство («солнце») и исчезает их различие — то, что есть предмет нашей постоянной тревоги, муки и страха при жизни, а именно: мы знаем себя как вот этот пространственный ком, который в какой-то точке своего движения неизбежно встретится со временем и исчезнет. Тогда, может, и наступит неразличное пространство-вре-

¹ Так в стихотворении «Сей день, я помню, для меня»: «И вдруг, как солнце молодое, Любви признанье золотое Исторглось из груди ея...»

² Применение эпитета «золотое» здесь аналогично цыганским комплиментам: «Золотой ты мой, бральянтовый, яхонтовый» — т. е. блестящий, драгоценный — для них, народа кузнецов, свет солнца, вечной красоты, доступен и внятен в форме *блеска* металлов.

мя, но так как все наше ощущение и мысль созданы так, чтобы воспринимать время и пространство отделенно друг от друга (тогда мы чувствуем, что живем), то неразличенное пространство-время мы считаем небытием, смертью. Однако по некоторым в нашей жизни мгновениям радости, счастья, блаженства, когда «останавливается мгновенье» (Фауст), мы имеем представление об этом неразличенном пространстве-времени как высшем и истинном бытии: тогда в нас жизнь переполненная хлещет через край, захлестывает и хоть умри на месте! (смерть — не страшна), теперь бы умереть! (проносятся такие помыслы в эти мгновения) — значило бы (так это тогда по нашему ощущению) перейти в состояние вечного блаженства.

Космос такого «светопрествавления» = как возникновения вечности — и в нашем стихотворении. Здесь все переворачивается, сравнительно с обыденными представлениями, где смерть касается нас, а «равнодушная природа» будет «красою вечною сиять» и неизменно-стью. Здесь же именно «солнце медлит» — перед своей смертью, видно; «Край неба дымно гас в лучах», т. е. чадил, страдал, задыхался; земля тоже рассыпанная лежит в «обломках груди вековой» — да это же последний катаклизм совершается!

Когда пробьет последний час природы,

(и установится навечно «время золотое», а значит, «времени больше не будет» — тогда «и будут новая земля и новое небо»),

Она здесь как смеющийся мальчик (по идеалам южных — греков) Гераклита, что играет с шаром, — тот образ, в котором философ умозрел вечность. И действительно, она еле касается земного шара, на его краю — вот-вот слетит от него по «касательной» (как в «Бессоннице»: «И наша жизнь стоит пред нами, Как призрак, на краю земли»). Но здесь, точнее, земной шар уходит от нее — по своей тупо-сизифовой вращательной.

Еще приглядимся к ее пространственному положению. На вершине холма, горы = на острие земли — так же как в лейденской банке с заостренного стрежня слетают голубоватые искры — истечения электрического тока, — так и на пупе земли конденсируется ее духовная энергия, ее квинтэссенция — и возникает таким существом, из световоздуха сотканным. Она на вершине горы — как султан на голове земли — белый, облачный,

эфирный, курится как дух, дыхание горы. И недаром здесь звучали «руины» («Руина земка вдаль глядит»), как там, где «Лишь высших гор до половины Туманы покрывают скат, Словно воздушные руины Волшебством созданных палат». Как там мы видели гору вещественную и над ней *идею* горы, праобраз мира, — так это же узнаем и здесь: в ней, эфирной, на руинах.

На сотворение своей «бессмертной души» собрался в стихотворении в полном составе весь универсум: солнце, ветер, горы, воды. Древние боги, седые стихии; сейчас будет гибель богов: мир созрел и исполнил свое предназначение. Но, может, все назначение жизни нашего космоса в бытии Вселенной совокупно с историей человечества — это сотворить и послать во Вселенную энергетическое семя, луч, квант, который положит начало новому типу существования¹. Ведь в бесконечно малом атоме больше силы, чем в горе угля: велика Федора, да дура; семя, ген, невидимо-малый хромосом содержит в себе всю жизнь будущего человека, его мысли, труды и последующих от него поколений. Так что почему бы тонкой, эфирной, свето-воздушной — «ей», возлюбленной, не быть целью, более важной, чем вся земля и история человечества, — и не мочь полностью представлять за них, как одно семя — за многую жизнь?

А на то, что со «светопреставлением» не кончится жизнь, а потечет вечная, или новое порождение начнется, — не намекают ли нам заключительные строфы? Не слышится ли приближение Эроса? «Край неба дымно гас в лучах; День догорал; звучнее пела Река в померкших берегах».

Когда еще был свет — Дунай глухо внизу в тени шумел; но вот уже гаснет свет — и властнее звучит ток мировой крови (река здесь течет сквозь мир как посланец того Океана, что объемлет шар земной) в *померкших берегах* = «...сквозь опущенных ресниц Угрюмый, тусклый огонь желанья».

Состав частей разрушится земных:

¹ Мифы о мировом пожаре (ср. у Вагнера «Гибель богов»), сожжение грешника, самосожжения раскольников, самоуничтожение человечества взрывом атомной бомбы = совокупным плодом природы, а также мощи ума, разума науки, истории человечества, — вот варианты этого постоянно присутствующего в человечестве образа светопреставления — как оргии света и огня, когда и будет набрана лучом такая энергия, чтобы он мог вырваться в свободу от Земли — в новую игру или творчество во Вселенной.

(то, что мы здесь во всем уходящем, прощальном виде-
ли — распад и отделение ¹),

Все зримое опять, покроют воды,
(ср. здесь «День догорал; звучнее пела Река в померк-
ших берегах» — умирает свет вещественный, огневой:
день «догорал»)

И божий лик изобразится в них!

— Здесь это «ты, младая фея», — та душа, то созданье,
чистая субстанция, квинтэссенция, которую выделяет из
себя, кончаясь, мир, оставляет как свой вечный след.
Так же, как в стихотворении «Сей день, я помню, для
меня» (где был представлен космос откровения радости)
было изображено светорождение, первый день творенья,
когда женщина (земля, мать), набухшая стихиями, их
потенциями, лопнула и родила солнце молодое, и оно,
как птица-жар, взвилось в мир, — так и здесь мир вновь
свертывается, своими лучшими соками и истечениями
уходит в свою суть, субстанцию, истину (недаром всё —
женские идеи).

И вот она — как космическое существо, сотканное из
стихий мира, как тот, «Воспитанный его чистейшим
соком, Разлит чистейшим солнечным лучом» («На древе
человечества высоком»).

В самом деле, ее, как феи — новорожденную краса-
вицу, стихии мира, умирая, венчают своими дарами и
красотами. Солнце завещает ей последний луч — остав-
ляя ее как свой завет; «И ветер тихий мимолетом Твоей
одеждою играл И с диких яблонь цвет за цветом На пле-
чи юные *свевал*» (= «светер»).

Ветер — второй после Света бог в русском пантео-
не — ей вдувает тончайших дух и изукрашивает цвета-
ми. Цветы яблонь, тленные, имеют пару в складках «твоей
одежды», вечной, — в ней ветер хочет затаиться, а цвета
яблонь сами ему подвластны, не дают приюта...

¹ Последовательность смысловых и ритмических построений в
первой строфе словно «воушию» внушает нам распад земных частей:
————— «Я помню время золотое» — единое построение;
————— «Я помню сердцу милый край — единое построе-
ние;

————— ————— «День вечерел; мы были двое» — две группы;

— — — — — «Внизу, в тени, шумел Дунай» — четыре.

В германской музыке период (ср. темы Бетховена), напротив, строится
обычно так: краткий мотив, его повторение, затем суммирование их
обоих — и, наконец, фраза: т. е. построение целого из частей.

Земля и творенья истории и труда — теперь руины замка — оставляют в прекрасных формах твоего тела тоже свой лучший дар бытию: «*Ногой младенческой касаясь Обломков груды вековой...*»

Этот «огнь» здесь: «Край неба дымно гас в лучах», «Ты беззаботно вдаль глядела» = «Я загляну в тебя очами Туманными, как эта ночь» (Блок).

В завершающих стихах: «*И сладко жизни быстротечной* Над нами пролетала тень» — уже эйфория, воспарение существ, пронизанных Эросом, ибо здесь и истечение (воды), и сладость (сладость — это в плодах солнечный сок = огненная влага — главный состав Эроса и того облика, что он дает силе жизни — «светоч-источнику»). И легкость («пролетала»), а жизнь — как тень дерев над ними или крыла птицы, что овевает и охлаждает разгоряченное тело.

Итак, стихотворение — это предисловие к страсти, но страсть не высказывается в прямом слове, а дает знать о себе лишь гаммой образов.

Тень здесь «над нами». Но перед этим показано, как мир тенью проходит под нами; так что и этой игрой тени: то она *под*, то *над* — усиливается головокружение, ощущение полета в утратившем весомость мире. А веселость беспечная, с какой провожается день, — так боги, бессмертные души смотрят с высоты на акт стряхиванья тела как маски в веселой игре, «чтоб только вечность проводить» (Пушкин).

И здесь нет «я», а «ты» и «мы». Счастье есть сорадость, льется благодать, а он лишь восприимлет...

О чем ты воешь, ветер ночной? Ночь. Ничего не видно. Света нет ни во вне, ни в душе. И сна нет. Одни думы — и дыхание — неровное, потому что его слышно. Себя слышно. Днем, когда свет, ты отвлечен: глаз, зрение, как Вергилий-чичероне, выводит бедное «я» в мир и чудеса его показывает, и оно, как дитя, любопытствует, радуется — и забыло себя, не слышит и дыхания. Но ночь... Все звуки и шорохи извергаются на тебя, вдруг оглушительный колокольный звон раздастся из груди — как «часов однообразный бой», как «металла голос погребальный». И прет «я»: чует себя заброшенным в невидаль, совсем не там, — и начинает биться, как птица в клетке безысходной.

И этот звук — «то глухо жалобный, то шумно», заполоняет мир; и раз стук своего сердца слышишь как

доносящийся извне колокольный звон, — так и прерывистые вздохи души, биение ее крыл внемлешь как стук и биение в твой дом = храм твоего тела, в твое тело = храм твоей души, — и роют они: дорыться до твоего сердца и вонзить в него кашееву иглу беспощадного и беспросветного сознания.

А может, напротив, это брат родной моей души — ветер, тоже одинокий, к ней, сестре, стремится? Если она заперта в клетке тела и тем одинока, то он, свободный и бесприютный, как Агасфер, мечется по миру. — «путник запоздалый». Две сироты.

Пушкин, слыша это завыванье ветра ночного, ощущает особо сильно теплоту очага, уют закрытого помещения, которое хранит нас, слава богу, от гарпий хаоса — ветров и бурь. Душа Пушкина, счастливая более, чем у Тютчева, горячим телом, слыша зов своего старшего брата — воздуха, зябко поеживается и плотнее зарывается в благостно-охранительный тулуп тела, людской сердечной теплоты, любви и привязанности: «Выпьем, добрая подружка!» Душа радуется своему дому — своему телу и крыше, стенам и ставням, — дому как гавани в мировом океане. Нигде в русской поэзии сильнее не передана радость дома на ветру. Здесь две согласные души забились под покров, а уж третий — ветер ночной, Агасфер, путник запоздалый, — будет лишний. И они приникают к светочу-источнику, к белой светоносной влаге. Пьют напиток русской любви («выпьем с горя», и водка — горькая, и когда новобрачные целуются, кричат «горько!») — «сердцу будет веселей». Но и у Пушкина те же действующие лица: буря — ветер ночной, душа — моя подружка, сердце.

И поистине, ничто так прямо не проникает в сердце — буквально щемит его, зажимает, роется в нем, — как воющий звук: ветра, животных, младенцев. Потому люди готовы отречься от всех идей и принципов воспитания, чтобы избавиться от детского плача: «чем бы дитя ни тешилось — лишь бы не плакало». Ибо в вое этом, в плаче мы чуем, что не вот этот мой клочок плоти звук издает, но он лишь труба, через которую стенает, безумно сетует что-то первородное. Плач детей сообщает нас с рокотом предвечного, домирного хаоса. И мы скорее торопимся заткнуть этот зев, этот кратер — иначе разорвется грудь от муки. И напротив: лечить эту сердечную боль, разрытое сердце — можно лишь гармоническими звуками. Так царь Саул в «Еврейской мелодии» Байрона

молит певца: «Скорей, певец, скорей! Вот арфа золотая», — и он хочет сердцу слез, как капель Зеленина (опять вода — как кружка Пушкина), — «иль разорвется грудь от муки».

Заглушая чем угодно плач детей — конфетой, обещанием, лаской, — люди предают, жертвуют аполлоновским началом: порядком, нормами цивилизации, принципами воспитания, чтобы (как бочки с маслом льют с корабля вязать разбушевавшиеся воды) укротить фурий (связать вяжущий гимн¹ эриний), — только бы ублажить оргиастическое, дионисийское начало, что ревет и требует своего глоткой ребенка, воем ветра. Так что родители здесь тот же самоохранительный жест делают: отгоняют — чур! — образ хаоса (ибо с мыслью о нем, как и с мыслью о смерти, жить нельзя: сама маниакальная мысль и живое ощущение их есть остановка, цепенение сердца, вонзение в него умерщвляющей иглы), что делает и поэт Тютчев в своей мольбе к ветру: «О, бурь заснувших не буди — Под ними хаос шевелится!..»

Но душа Тютчева менее защищена от хаоса, чем души людей в обыденной жизни; которые хотя бы телами (плодя их² и вещи — обстановку) обставляют свой дом и сердце — броню и толщу наживают, чтобы не дошел до них вой ветра ночного, стон ближних и дальних, а через них вопль хаоса — о беспорядке, коренной неправде в установившемся поверх него космосе, в строе мироздания («...нет правды на земле. Но правды нет — и выше»).

И в сравнении с Пушкиным, который все же обращен во внутрь человеческой жизни и, хотя тоже стоит у порога, но более повернут в помещение, и ему родны, милы все большие и малые внутримещенские (общественные, политические, семейные, дружеские) заботы и мечты, — Тютчев словно пригвожден к порогу и маниакально вперед в беспредельное, в сравнении с которым теряют смысл и очертания все определенности и формы (в

¹ Есть такой в «Орестей» Эсхила.

² Хотя у Тютчева было девять детей, но он, видно, как философ плодил их, «как бы в рассеянности» (как рекомендовал Плотин жить мыслителю), все время вперед в слушанье; но «Заглушить рокотание моря Соловьиная песнь не вольна» (Блок). Видно, оттого так судорожно искал Тютчев всю свою жизнь любви: она ему для защиты обнаженного сердца нужна была.

том числе идеи и принципы) помещенского бытия: «О вещая душа моя, О, сердце, полное тревоги. О, как ты бьешься на пороге Как бы двойного бытия!»

Это «О!», которым изобилует и стихотворение «О чем ты воешь, ветер ночной?», — это глубиннейший вздох груди, от самого сердца исходящий — его звук, его сетование и облегчение. Если «А» — это звук, что раздаётся, это открытое пространство и там, у воздуха, — завыванье, то у той части мирового воздуха, что сперта в помещенье тела и живет там под названьем «души», ее пространство, со всех сторон равномерно ограниченное, давит; и когда душа взрывается звуком, он равномерно давит на все стенки во все стороны и образует полость — шар — О — стон. «О» — звук, который вырывается. И это «О» (Oh!) — универсальный звук спертой мировой души, потому он на всех языках выражается одинаково: Oh! — выдыхает немец. Ou! — завывает англосакс. Ох! — рвется душа русской женщины. И все стихотворение «О чем ты воешь, ветер ночной?» — словно на органном пункте «о — у» выдержано. (Подсчитайте и сравните с другими стихами.)

Душа Тютчева — как золова арфа — открытая, все время на ветру, сквозняками бытия пронизываемая. И вся фактура стихотворения — это словно биения крыл: взлетают вопрошения, восклицания — в такте прерывистых дыханий, как порывы набегающего ветра, строй которых не округлый, не квадратный — не нами организованный, неисповедимый... и столь родной и понятный, на который мы «без звука» (= сопротивленья) отзываемся: «Язык для всех равно чужой И внятней каждому, как совесть».

Итак, стихотворенье Тютчева — диалог «я» с ветром; и «я» здесь своими вопрошеньями словно транспонирует в людские слова сказанье ему ветра. В самом деле, и фактура пушкинского «Буря мглою», где и описание ветра — рваными взлетами, потом забилась вопросами: словно вторгая в комнату порывы ветра, и, как он у Тютчева прямо роет сердце, так и мы, продолжая его кротовую работу, роем его тревогами и вопросами: «Что же ты, моя старушка, Приумолкла у окна? Или бури завываньем Ты, мой друг, утомлена, Или дремлешь под жужжаньем Своего веретена?»

И столь же закономерно, как роющие вопрошенья, являются самооградительные отталкиванья: «чур меня!» — восклицанья (повеленья, молебья): «Выпьем с

горя; где же кружка?» — опять, в последний раз, как напомним, проходит вопрос, — но ветер и душа смиряются в конечном утверждении: «Сердцу будет веселей». Эти два стиха — словно *кода* стихотворения: в сжатом виде проводят его основные мотивы.

Итак, разговор с ветром чреват обязательной фактурой: это биения. Здесь особенно видно, что поэт (его душа и все существо, весь его состав) — это переводчик на людской язык вещаний природы. Потому в молитве ветру (а все это стихотворение Тютчева есть по жанру — молитва всесильному русскому богу Ветру, вопрошение о его знаменьях) поэт в ответ на стуки и запросы ветра, как дитя, жалобно говорит, что ему понятен его язык, но еще не может расслышать, о чем, что ему говорится: «Понятным сердцу языком Твердишь о непонятной муке». Вот-вот пойму! Еще одно усилие — но в этом усилии лопается сердце.

«И роешь и взрываешь в нем Порой неистовые звуки!..» Неистовые звуки сердца — это его порыв к ветру: маленькая душонка хочет напрячься и выкрикнуть понятное ему, ветру, слово — как потерпевший кораблекрушение в океане, качаясь на бревне, видит на горизонте проходящий мимо корабль и беспомощно напрягается изо всех сил родить слышимый тому звук. Но единственно в неистовом звуке своего сердца может человек услышать — различить то «что», то «о чем», то слово, что вещает ветер, ибо — по щемлению сердца от воев — мы знаем, что они (ветр и сердце) — в кровном родстве.

И вот оно заговорило — и сказало: *о чем* воет ветер ночной. В самом деле, если в первой строфе вопросы к ветру — это зацепки ветром моего сердца, провокация его на неистовство и истечение звуков, то во второй строфе сердце, как пифия, начинает прорицать и в лепете своей мольбы проговаривает, называет то сакральное, о чем воет ветер: «О, страшных песен сих не пой *Про древний хаос, про родимый!*».

Итак, душа, чтобы мочь продолжать жить в заперти тела здесь, — должна находиться и в забытьи предвечного, в прерыве памяти, ибо память это то, что соединяет ее с первородным и чье острое ощущение и свет делает невыносимым плен. Память причиняет боль, и потому в русской поэзии все время мольбы:

О, ... «Не буди», «Не пробуждай воспоминаний».

Но, с другой стороны, чтобы мочь продохнуть, чтобы не просто жить, но жить в своем качестве именно души,

она должна вспоминать, идти на подвиг и муку воспоминанья, — и нет ничего страшней, чем когда «Беспмятство, как Атлас, давит сушу». Ибо это действительно — сушь и вечная гибель.

В первой строфе умоляет не мучить, а во второй, проклиная муку памяти, — ее благословляет: «Как жадно мир души ночной Внимает повести любимой!»

И жаркие мольбы этих стихов — это то страстное «Не надо!», которое в непреодолимом и роковом влечении лепечет влюбленная: «О, страшных песен сих не пой Про древний хаос, про *родимый*». И вот уже оно, соитие: «Из смертной рвется он груди, Он с беспредельным жаждет слиться!..» Эротические образы здесь представляют не за секс, а за Эрос. Поэт одержим божественной любовью, тем возвышенным энтузиазмом (ср. «героический энтузиазм» — термин Джордано Бруно), который даже Соломон (пророк мировой скорби в книге Екклезиаста) мог изобразить на человеческом языке лишь в виде жгучей страсти «Песни песней» к возлюбленной, которая толкуется как аллегория любви души к богу — зиждителю, к его миру, к истине. Она (любовь, истина) — возлюбленная.

Что такое *в е т е р*? Мир уже создан, пустот нигде нет. А ветер в нем роет: вон снег гонит туда, где и так воздухом и веществом все заполнено и занято. А ветер дунул — и расступилось, как когда городничий в церковь входит. Мир для ветра — как шахта, и наше существо тоже: вон сердце роет и взрывает — и пространство раступается. Значит, ветру пределы не заказаны: это и посланец, вестник беспредельности, и ее активный дух, ее щупальце и ее сотворитель: вторгаясь и взрывая каждый предел и вещь и носясь по миру, ветер доказывает всему, что ничто не окончено, не закрыто, что мир не сотворен и не будет dokonчен, но что непрерывно и вечно творится: суживается — расширяется, стягивается — разрезается, но никогда не равен сам себе.

В ветре мир взволнован. С мира содраны покровы упорядоченности, под налетом космоса обнажается вечно шевелящийся хаос.

Беспрепятственно гуляющий по бесконечным просторам русских равнин, гуляющий в струнах лесов, бьющий прибоем о стены и крыши домов и градов, — ветер непрерывно роет широту и беспредельность, неоконченность — в существе русского человека. Широкая *душа*, русский *размах* — это все идеи из стихии воздуха-ветра, и раз-

мах — у крыл птиц = небесно-воздушных существ. Человек стремится «Туда, где гуляют лишь ветер да я», — не случайно это братское спариванье. Недаром и для ветра и для русского человека одно действие присуще и любимо: «гулять на воле» — разгуляться, загулять, загул, отгул, разгул. И недаром Гоголь, о душе русского человека говоря: «Его ли душе, стремящейся закружиться, разгуляться...» — упоминает действия, которые в равной мере делаются и ветром. И тянет русского в путь-дорогу — это его втягивает, засасывает в воронку ветра. Ведь *путь* — это не что иное как разрывание, расширение мира: человек отправляется в дорогу — как бур, расталкивая устоявшийся строй и земли и воздуха и рождая в мире волну, — т. е. опять ветер. Каждый странник — ветрогон: т. е. рождает и гонит перед собой ветер. Русский человек — молекула, квант, испускающий в мир ветер, — и тем со-творец беспредельности, соучастник ее преступаний в миропорядке. И как в античной Греции эстетика *космоса* — т. е. строя мира, так в России — эстетика *беспредельности*, бесконечного простора и неупорядоченного бытия — как его вечного саморасширения: «Страна наша богата, порядку только нет». Любой кафтан — не по мерке: трещит.

В самом деле, большинство мыслителей Древней Греции как-то очень быстро отворачивались от идеи хаоса, беспредельного — мало исследовали его — и приступали к выяснению того, что есть мир как космос, порядок и строй¹. В знаменитой пифагорейской таблице десяти пар противоположностей беспредельное (бесконечное) выступает в ряду с такими идеями, как нечет, множество, левое, женское, движущееся, кривое, тьма, злое, параллелограмм — это все свойства хаоса, что очевидно из сопоставления с противоположным рядом, где: граница, чет, единство, правое, мужское, покоящееся, прямое, свет, доброе квадрат², — что явно характеризует космос, упорядоченность мира.

И в стихотворении Тютчева хаос сопряжен с беспредельным, непонятным, неистовым, безумным (ср. «нечет», т. е. всякая отрицательная характеристика); ветер пробуждает «неистовые звуки», «страшные песни»,

¹ Философ Анаксимандр (VI до н. э.), что учил о беспредельном (апейрон) как начале всего, — остался боковой линией в эллинской философии.

² Перечисление приводится по Гегелю: Лекции по истории философии. Соч., т. IX. М., 1932, с. 92.

«заснувшие бури» — т. е. множества; ветер роет в сердце — находящемся в левой половине существа; все стихотворение — мольба смятенной души — женского начала в человеке — ветру, мужскому, и жажда слияния; ветер — само движение и в мире его производит: роет, взрывает, будит, да и сам хаос — шевелится; вой, взрыв — это все кривое; ветер — ночной хаос, оживает в беспросветности (ср. пифагорейская «тьма»); муки, жалобы, страдания — сопряжены со злом.

Однако ряд хаоса дан в русском мировосприятии с большей симпатией (что видно хотя бы по натяжке моего последнего отождествления: мук, жалоб — со злом). И главное: хаос — *родимый*, душа жаждет слиться с беспредельным. И то, что у Гоголя сама Русь, т. е. родина, есть беспредельность, бесконечный простор, означает обратно: что беспредельность есть родина русского человека, он ее сын, всем нутром и составом ее ощущает, ему понятен ее язык (хотя непонятно, что она вещает).

Для эллина же Аристотеля — раз непонятно, что она вещает, раз в ней нельзя выделить никакой сущности, качества, свойства, то беспредельное и объявляется просто гипотезой ума, а не реальностью. Рассуждая о разных видах возможности, Аристотель характеризует и беспредельное: «Если же взять беспредельное, пустое (в русском сознании беспредельное, хаос — не есть, наверное, просто пустое и небытие, оно есть простор, истинно живущее и расширяющееся, взволнованное бытие.— Г. Г.) и что еще есть в этом роде, то им бытие в возможности и бытие в действительности приписываются не в этом смысле, в каком оно дается у большинства вещей, например — у того, что видит, того, что идет, и того, что видимо. Вещи, перечисленные сейчас, иногда могут быть истинными *и непосредственно* (то, что видимо, например, иногда таково потому, что оно способно быть видимым); а беспредельное существует в возможности не в том смысле, что оно будет впоследствии обладать самостоятельной действительностью, *но является таковым для познания*. Тот факт, что *последовательное деление не иссякает* (вот на каком опыте познание эллина основывает вывод о том, что беспредельность есть: на существовании бесконечно малого. Подобным же образом позднее и Лейбниц будет размышлять над бесконечным в связи с бесконечно малыми величинами. Опыт русского мироощущения скорее выводит идею беспредельного из того, что нет меры расширению бытия,

нет конца-краю движению по Руси, — т. е. скорее из наличия бесконечно большого, необъятного, возвышенного. — Г. Г.), приводит к тому, что *действительность у беспредельного существует в возможности*, но к самостоятельному существованию этой действительности — нет»¹.

Для античного сознания безусловно — определенное тело, шар, фигура, форма, всякое «что» в мире — и лишь для этого (для вещи) Аристотель признает переход от возможности в действительность. Беспредельное же так и оставляется им как предположение сознания, но не факт бытия. В опыте же русского бытия и мысли безусловно, самоочевидно, что есть беспредельное — тому и спору нет, оно есть само собой разумеющаяся данность. Как таковое и как то, что единственно существует по истине, а все остальное — вздор, нереально, — открывается беспредельное князю Андрею небом Аустерлица. И все акты самосознания русского человека как из само собой разумеющейся аксиомы исходят из безмерности бытия и человека.

Однако, после того как для нас очевидна реальность беспредельного, мысль требует дальше раскрыть: так что же она такое? Но это — ловушка (потому Аристотель остерегался высказывать какую-либо подробность о беспредельном), ибо выявление в беспредельном какого-либо «что» есть отмена его сущности как беспредельного, внесение в него какого-то частного и ограниченного бытия. Но если мы будем в толковании беспредельного двигаться не через внедряющиеся определения, а через (вот ведь: нельзя сказать ни: «связанные с ним идеи», ни «относящиеся к нему представления», ни «сопряженные с ним», ни «параллельные ему», — ибо это все ограничивающие действия) ... — но мы уже отрицательным образом — в этих скобках — намекнули на то, что собирались явить для сознания «по поводу» беспредельного, так что уже можем делать следующий шаг в мысли и сказать: тот факт, что Аристотель говорит о беспредельном в связи с возможным бытием, — дает нам «возможность» еще что-то прояснить в основах русского мироощущения. Русь — как потенция бытия, как страна неисчерпаемых возможностей, она всегда в пути, в становлении, накануне, на пороге — эти идеи столь же интимны для русского сознания, как и ощущение беспре-

¹ Античные философы. Изд-во Киев. ун-та, 1955, с. 183.

дельности бытия. Снова: «*Не знаю, что я буду петь, Но только песня зреет*».

То же и Печорин: ощущает в себе силы необъятные, назначение высокое, но каково оно, что оно? — и, не угадывая своего назначения, исходит силой — *на ветер*. Т. е. русский человек питает собой ветер, и оттого он столь родной и многоглаголющий. Ветер и есть вещественно-стихийный облик этого потенциального бытия: оно есть — вон оно роет, высекает неистовые звуки — понятным сердцу языком (значит, *есть*) твердит о непонятной муке (значит, неизвестно, *что есть*).

Ветер, что в устроенном мире, в любом занятом месте — даже в сердце — *роет* пустоты и просторы, разверзает возможности, есть сеятель возможностей по бытию. А тем, что *уносится* вдаль и тянет за собой, — глаголет о нереальности всякой оконченной действительности, жизни и существа — и тогда они бросают все, срываются с места и идут за ним в дорогу — в манящий мир открытых возможностей, и находят в этом движении высшую реальность, истинную действительность.

Но раз субъектом русской жизни является беспредельное, то какой Логос, какое слово, какой язык оно может дать для всякого, высказывания? Очевидно, если *пределу* соответствует *определение* («это есть то-то» — формула европейской логики), высказыванье через тезис, утверждение, единое, то беспредельному соответствовало бы высказыванье, строящееся на отталкивании, отрицании от всякого «что» и определенности.

Ведь и само слово об этой сути и наименование ее как беспредельности могло состояться именно от принесения в жертву твердой идеи *предела*. Значит, во всяком высказыванье надо что-то высказать — чтобы от него оттолкнуться, как от берега и порога. Т. е. это — *ракетный* принцип мышления и высказыванья (недаром и принцип ее, ракеты, столь родной русскому духу, развит был именно жителем города Калуги — Циолковским). Но мы видели уже достаточно по стихам Тютчева, что стихотворение строится из двух частей, где первая дает твердый, определенный мир предметов, устоявшихся представлений, а вторая возносится на «нет!» — подминая мнимое и являя мир праобразов, идей, сущностей...

Итак, мы рассмотрели некоторую последовательность тютчевских стихотворений, которую, прервав (по соображениям места и времени — еще ведь остались анализы за бортом), мы условно примем за цикл.

Что же у нас прорисовалось в итоге? Какой пантеон? Наметилась определенная иерархия «божеств»-первоидей. На языке четырех стихий она, похоже, будет выглядеть так:

Безусловно первый — с в е т. Вообще-то он есть одна из двух ипостасей *огня* (жар или свет), но у нас совсем не чувствуется его связь с огнем, он вроде сам по себе первосубстанция: скорее огонь есть потемнение «белого света», его острастнение, острастка. У нас мир — «свет» и человек — свет («свет ты мой, батюшка», «спой, светик, не стыдись») и т. д.

Второе место — вода, хотя на него равно претендует и воз-дух — ветер — всемогущий бог русских равнин, властитель идеи дали и пути-дороги, свободы-воли, странничества, легкости души нараспашку. Это у Тютчева, с его германской ориентацией (а там душа — «водяная» — Seele), вода важнее воз-духа, но и у него еще в е т е р возьмет свое — в последующих стихотворениях.

Сочетание: с в е т + в о д а — постоянное во всех стихах. Я его условно обозначил как «*светоч-источник*», хотя мне не нравится удвоенная мужескость этого сочетания, да и вообще вся его сухая звучность; и если найти слово, где *световода* в женском бы роде выступила, оно лучше бы подходило. Такое мне слышится в слове «С в е т л а н а» — одном из уникальных натуральных, т. е. своекоренных, имен в русском языке (большинство остальных — из корней древнееврейского и греческого языков): тут «свет» — корень, а «лана» — звучность мягко женская, влажная, и притом не страстно чувственная (огнеземля), но возвышенно сонорная: «л», «н» — звуки воздуха и неба, верхненёбные звуки сна и тумана, т. е. тут водо-воздух в этой звучности; а удвоенное «а» — гласный открытого чистого пространства меж небом и землей — «бесконечный простор». «Е» же — звук *шири-дали* — тоже великие во русском космосе символы. Так что и по смыслу, и по звучанию этому слову-имени надлежит первенствовать на русском Олимпе. Недаром и русские мыслители и поэты так склонны были к культу Вечной Женственности, Софийности, девы Февронии и т. д. Это сочетание: «световода» так же основное для русского космоса, как для французского — «огневода»

(эрос и социальность), а для германского — «огне-земля» (= деятельность, форма).

Сочетание света с воздухом, который на Руси не вертикально стоячий (как в Италии), а носящийся странник, ветер, — дает второе первобожество, которое я обозначаю как «С в е т е р». Это мужской тип русского человека: легкого, съемного «Туда, где гуляют лишь ветер да я».

Земля — последняя и не самостоятельная стихия во русском космосе: «мать-сыра земля», т. е. «водоземля»; и не камень она (атом-индивид), а рыхло-неплотная в человеке, воз-духовная, пористая. Из нее — духовные герои русской литературы, чья плоть не тяжка, не огне-водно-страстна, а открыта идее-виду-свету навстречу.

Из чувств иерархия будет выглядеть так: зрение (как сопряженное со светом), слух (от звука к свету путь в душевно-драматическом представлении стихотворения у Тютчева), обоняние (связано с воз-духом и еще дистанционное чувство, культурою пространства дышит), вкус (связан с водой, близкодействие слепое), осязание (касание формы, тверди, стихия земли). Для сравнения — германская иерархия чувств: звук (музыка, ночь, надир — и у Тютчева обилие нощности с германским склонением его духа связано), свет (звук и свет — дистанционные, теоретические чувства), обоняние, осязание, вкус. Французская: осязание, вкус, обоняние, зрение, слух, — т. е. чувства близкодействия первее теоретических (что и в картезианской системе мира, в отличие от Ньютоновой, сказалось).

В структуре стихотворения отчетливо просматриваются две части, написанные как бы разными авторами, где один — любитель космоса, формы, а другой — хаоса и разрушения. И межними диалог — «втора», эхо, тень, и осуществляется схема русской логики: «не то, а...».

Свои точки в Пространстве-Времени — это: *Б е р е г*, *П о р о г* и *К а н у н*.

Конечно, нелепо притязать на основе столь малого материала давать целостную классификацию русского «Олимпа»: сюда бы привлечь статистику образов в русской поэзии! Но я попытался развить такой метод толкования тропов, которым можно было образность поэзии прочесть на физическом языке четырех стихий; после приведения к ним и статистике будет легче работать.

Август — октябрь 1966

18.3.84. В е д у щ и й. Вот и эта часть книги — полоса жизни моей и усилий духа — окончена. Точнее, нет тут конца формального: есть заготовки анализов еще многих стихотворений, и можно бы дальше длить, — но просто издохло во мне дыхание на это дело, истошилось в тщании...

Но жутко густ текст: много вложено усилий, и воображения и ума, и воли. Так что и читателю пришлось потрудиться — до пота ума.

Что же это было — и прошло? Это, конечно, — как поэма. О чем? — Обо всем. О бытии и человеке, о смыслах природных явлений и сюжетов человеческой жизни... Подобная тем, какие писали в давние уже века... Архаическая... Космогоническая.

Что же до темы, объявленной в заглавии: «Национальная образность русской поэзии», — то, чувствую: кое-что, и весьма существенное, в ней я усмотрел и раскрыл, однако не только не «исчерпал», но чем более погружаешься в исследование ея, тем более постигаешь ее бездонность. И, конечно, в очень специфическом, а именно: индивидуально-тютчевском варианте явлена мною образность русской поэзии, что наложило печать неизбежной односторонности и на все мои общие утверждения о России и русских архетипах. Несколько сумрачен их тон и тембр оказался. Но тут уж ничего не поделаешь. С кем поведешься — от того и наберешься. И тютчевский аспект-вариант русского Космо-Психо-Логоса, во-первых, есть в действительности, а во-вторых, он имеет свои общие смыслы, и это я пытался раскрыть.

На основе произведенного дознания (да! — дознания: ибо я пытал стихотворения на дыбе, потрошил образы и так и сяк, свеживал, выковыривал — выкорчевывал корни вещей, идей и слов, подспудные связи, пружины, энергии...) можно было б составить и таблицу символов, архетипов, и национальные логические схемы обозначить, и много выводов обобщающих...

Но, во-первых, нет у меня вкуса к этому; а во-вторых, выдернутые из конкретных анализов, они зазвучат голо и недоказательно и навлекут на себя обвинения в схематизме. А вообще-то много бы можно отсюда, из сделанного, извлечь разноплановых обобщений...

А ведь если честно признаться, — не мог я на сей раз перечитывать и править этот текст: достаточно уж проходил я по нему ранее несколько раз. Ты думаешь, читатель, это просто: взял и перечитал и поправил?.. Да это ж — под расстрел себя подставить: тебя начинают расстреливать некогда сказанные тобою, но не освободившие тебя от себя (через издание и выход в свет) слова. Ибо публикация — есть не только приход к читателю и ознакомление мира и люда с тем, что ты надумал и написал, — но и выход, высвобождение психики автора от нарожденных чад, сделанных дел, — и выпрастыванье ее для следующих. А тут, когда тома и тома сочинений и гекатомбы слов за 20 лет в тебе сдавленные толпятся, — уж лучше не бередить джиннов: спят себе, дремлют, заваленные последующими нагромождениями, забыты, задвинуты — и ладно! Можно идти себе (именно: себе уж — и толь-

ко!) дальше — к следующим предметам, уразумениям, и слова попутно плодить захватывающие. Но коль допустить воживить в себе эти дремлющие мысли и выражения, — как фурии, они тебя бессонно жалить начнут и проворачиваться в воспаленном мозгу, — и обезуметь можно... Оттого-то уж и боюсь в печать лезть отвыкши: самоубийство...

Да и что толку-то от повторного вникания? Ум мой уж в другом месте, и боль и радость другие и от другого; и снова погружать — заражать его тогдашней мыслию и словом — зачем?.. Честно говорю: боюсь погружаться и снова вдумываться. Только напорчу тому единству — и в истерическое биение туда-сюда погружу сейчасный свой ум, который занят иным и в иное погружен-сосредоточен. Тогда-то ведь я писал абсолютно, с максимальной выкладкой души и ума. Как и сейчас — так же абсолютно — о другом. И в этом гарантия того, что *этого* же самого я лучше не сделаю, а должен оставить как есть — и не мешать. Зачем Пушкину времен «Медного всадника» перерабатывать «Руслана и Людмилу»? Каждое — в своем роде.

И кто я нынешний тому тогдашнему? На 18 лет старше? Ну и что? Умнее ли я от этого стал? Нет: просто сейчас во мне иной ум, а у тогдашнего — свой. И раз мы друг другу: отец-сын и сын-отец, — то ведь с пиететом и благодарностью надо к родителю относиться, обходительно (именно!) обходиться: обходя, а не круша, перелаывая-перестраивая. А и отцу не след пытаться заново перезачинать-перерождать уже рожденного сына: ничего хорошего — только ублюдок из этого получится...

Но нет: это я не как общее правило и рекомендацию, а только про себя говорю, исповедую свое состояние души и духа, в каком ныне готовлю к печати труд сей мой, каков прибор мой, фиксирую — в плане «жизнемысли» и «привлеченного мышления», о чем сказано в Прологе Ведущего.

Так что прости, читатель, но не могу, тяжело мне себя перечитывать, и лишь скорострельно перелистываю эти свои тогдашние тексты. И еще один мотив сообщу. Ведь всю радость от них я поймел, когда писал; а затем пошли одни муки — от многих попыток проталкивания их в печать. Да и за эти 20 лет немало людей читало в рукописях эти мои и многие другие сочинения — и удачно использовали их в своих публикациях (без ссылок, конечно: не принято же у нас на неопубликованные работы ссылаться! — не их вина, но ритуал и этикет таков...). Так что уж и рискую я стать эпигоном своих эпигонов. И вот еще и застарелая горечь неосуществленности наслаивается — и тем сильнее, чем ярче и лучше было тогда написано. И зачем беречь раны прежней любви?.. (Хотя, по Тютчеву, скорее — надо беречь!)

Ладно. На правах лирической медитации восприми, читатель, эту страничку.

Итак — в путь!

«Вперед, вперед, моя история!

Лицо нас новое зовет!..»

Хотя — еще идет отдача в меня от выстрела в читателя предыдущей исповедью: слышится мне эта писклявая жалоба несколько в интонации lamentаций Фомы Опискина или Кармазинова... Ну что ж? Этим сравнением — и одолеем себя, и посмеемся вместе! Клякса-плакса в тексте это!..

Итак — к делу! В ходе этих «бесед Тютчева с Гачевым» был довольно детально разработан метод четырех стихий («земля», «вода», «воздух», «огонь»), которым удастся проникать чрез Космос — в Логос.

В частности, выявлена и применена некоторая Ф о н е т и к а с т и х и й, сводку которой и предлагаю ниже. Одно из названий этого, предстоящего раздела: «З в у ч н о с т ь К о с м о л о г о с а».

О БАХТИНЕ

19.3.84. В е д у щ и й. А что, если?.. Ну, конечно! И Бахтину так воздам...

Значит, так. Когда в Саранске в 1970 году начал готовиться сборник статей к 75-летию М. М. Бахтина (вышел в 1973 г. с титулом: «Проблемы поэтики и истории литературы» — и там моя статья: «Космос Достоевского») и мне предложили участвовать, я послал первоначально туда эти свои «Подходы к фонетике стихий», предварив их размышлением о Бахтине. Статья эта тогда не пошла, но вот теперь чувствую, что, поскольку книга моя все более обретает и повествовательный план, ныне мне возможно и целесообразно дать этот текст вместе с преамбулой о Бахтине. Ибо, как мысленный разговор с самим Михаилом Михайловичем, как философическое письмо-исповедание мое ему, это писалось мною в особом старании мысли; там также и самоотличение мое, с ним в сравнении, содержится.

Бахтин — не совсем человек. Недаром и по имени своему он Михаил Михайлович — русский благой тотем, медведь, и фамилией «Бах! — тин» = тяжкое и тонкое (воистину здесь «сестры — тяжесть и нежность»). И по телу оказался усечен: от одной конечности он освобожден и приближен к шару, к «мандале» — образу Целого причтен. Передвигается он, медленно переступая, как слон, и вспоминаешь буддийские джатаки, где бодхи-

сатва в одном из воплощений становится благочестивым слонем, к кому идут на поклон и совет цари, или эллинского кентавра Хирона, мудрого наставника Ахилла.

И в трудах своих он расширил доступное человеческой мысли и высказыванию, дав некий трансцензус в беспредельно-духовное (в книге о Достоевском) и в материально-вещественное (в книге о Рабле). Разведены они оказались — и тем, в напряжении противостояния, подвергнуты длительной медитации, вслушиванию и проникновению, — и нам донесены их собственные смыслы, вздохи, голоса. И донес это на нашем языке, дивно его элиминируя: так просвечивая речь, чтоб излучал смыслы сам дух (в первой книге) иль голосило бессловесное вещество (во второй).

На то наши рассечения. Целое едино. Меж разведенными полюсами — разряд молнии, и се — духовенство вещества¹ налицо, где всё во всём, и телесность сочится духом, и вещи кричат метафизическими смыслами, суть тело-идеи, которые читать, свежевать надо.

Чтобы читать и доносить это тождество, потребен и иной язык — не элиминированный, самоубирающийся, как леса, но самодостоверный, в самой материи своей это «духовенство вещества» являющий. Если у Бахтина всякое «что» предстает *чрез* слово, поверх, на взаимоотражении высказываний, чему слово лишь посредник и доносчик, — то здесь ему *быть* трубно и увесисто, *глаголом*, — по тому слову, что «в начале бе Слово». Но оно не только «бе», было, но *есть*, и не в начале (когда еще ничего не было), но и ныне, в середине, средь всего пребывает.

То, к чему Бахтин прислушивается, любя и борясь, — это чужой голос: его понять как «я» и из его «я». И потому ступшевывает свой, чтоб не заглушал. Если германцы тождество пытались внять: «я — он», субъект — объект, то у Бахтина тождество: «ты — я», где другой — не «он», не предмет-объект воздействия и слова, но лицо первое. И себя он ставит в позицию «ты», второго лица — слушающего. А потом, отсюда, и иные духовные ситуации, от перемещений (как в алгебре —

¹ Термин — не без соотнесения с «веществом существования» Андрея Платонова и со статьей С. Бочарова на эту тему см. в кн.: Бочаров С. О художественных мирах. М., 1985.

преобразования) возникающие, проникает. В итоге у него вырисовывается Целое, самооткрывающееся в диалоге, в многоголосии, — т. е. не монологом единого властного голоса, как в откровениях религий, но так, что и человек в этом разговоре собеседник. Конечно, когда Целое вещает (?) — нет, внутри тебя переговаривается, а нам лишь подслушать этот разговор удастся, — и тогда больше мы можем понять, глубже проникнуть в сердце и полость самого Целого, в его внутреннее устройство, чем когда оно, закупоренное и застегнутое, обращено к нам лицом как к объекту вещания.

Но... как перейти опять к уяснению своей линии и дела? Ничего не могу сказать, как честно заявить, что *я так не слышу*. Такой слух — плод интимного духовного общения в ситуации абсолютной доверительности, почти совершенно без покровов, где души просвечивают друг другу, как на рентгене, и докладывают, доносят услышанное. Тогда главная отмычка в глубинные смыслы бытия — это симпатия к «ты»-голосу, к ближнему, чтоб он совершенно растаял в своей особенности и при мне заговорил, как на духу, и чтоб воск характера его истаял на тепле моего участия. Или — утопия вселенского телесного братства в круге-шаре-карнавале, где тоже растопляются всякие особенности и «я», но голосит единое политеистическое, языческое (языкатое) тело мира — в глоссалалии вавилонского столпотворения.

Мне ж, чтоб дослышаться до глубинного ворочанья бессловесного, довидеться до высокого света, надо было заткнуть уши (как на антенне, настраиваясь на волну, абстрагироваться от шумов), обособиться в броне своего существа (вания) и начать вслушиваться в себя: рыться как в шахте — скважине в глубь — вниз, и как в трубу подзорную из колодца вглядываться вверх, чтоб днем звезды увидеть. И заголосила эта труба как *tuba mīgim*, и голос ее слышу как голос бытия, но монологично, как я-голос, но не вещающий (со-общающий, коммуникативный), а как прямо бытийствующий — т. е. не слово о бытии, но как слово-бытие, как тот язык, душа, любовь и свобода природы, о чем и чем глаголил Тютчев.

Но уже устал я от этого каскада громогласия «я»-высказываний, и уж заглушать мне уши впору от нутра своего, от этого внутреннего голоса: уж не *tuba* он *mīgim*, но лязг и скрежет трассы магистральной. Тогда, оттолкнувшись, попробовал я занять внешнюю к нему

позицию, чтоб слышать собственную материю и склад этого языка (вот, увы, ход западной мысли: Архимед — «дайте мне точку опоры...»; немецкая философия: понять нечто — значит сделать его *представлением*, объектом — ход, как раз глубже которого зачерпнул Бахтин: как быть в тождестве, слившимся, и слышать разное — неслиянные сознания, бытия, существования?)... Так что, пожалуй, я и внутри и, усилием, вне этого, о чем собираюсь говорить. Потому не может оно, предлагаемое сообщение, быть лишь объективно научным высказыванием о некоем предмете, — но одновременно лично-вопящим, кроваво-мясным, дневниково-исповедальным нельзя не быть ему. Соответственно и язык: будет это не только «о чем слово», но «что-слово» — т. е. не только высказыванье о предмете, но как бы самовысказыванье предмета.

Целое едино. Отверзнуться: и онтологически различиться, и нам открыться (уже в гносеологии) — оно может через самораскол, в котором оно и всё в нем творится и предстает через Двоицу; и теперь целое есть уже не единое, а тождество двух, духовенство вещества (иль материальность духовного — в ином повороте). Духовенство вещества имеет свое чиноначалие. Это «земля», «вода», «воздух», «огонь».

19.3.84. В е д у щ и й. На этом заканчивается преамбула о Бахтине. Далее уже пойдет то, что включено в нижеследующий текст, который я пытался приладить в печать под более прозрачным названием — тем, что сохраняется здесь. Это можно читать как своего рода трактат по национальной звуковой стилистике в пособие поэтам и исследователям поэзии. Такого рода опыты не раз проделывались в культуре: сопрячь со звуками языка определенные смыслы пытался и Платон в диалоге «Кратил»; и у Верлена и Андрея Белого, и у Хлебникова есть подобное! Да не смущает читателя наукообразная форма: для строгой науки все это звучит весьма фантастично, ибо наработано именно художественной интуицией и мышлением.



ЯЗЫК КАК ГОЛОС НАЦИОНАЛЬНОЙ ПРИРОДЫ — И ЗВУКОПИСЬ В СЛОВЕ

Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, не бездушный лик —
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть *язык*...

Ф. И. Тютчев

Как читатель мог уже давно заметить, в анализах стихотворений я постоянно применял звуко-смысловой метод, т. е. в звуках (а не только в словах) усматривал определенные смыслы и толковал их слоги — эти сложения звуков, телосложение слов — как сочетания первоэлементов природы: четырех стихий. Теперь пора раскрыть свои карты: обосновать и явить этот метод в его внутренней связи и полноте различий.

Звукопись в поэзии — дело известное и давно понимается как смысловыразительное средство. Трудное дело выражается трудными звуками — как еще Радищев отметил «в негладкости стиха»:

«Во свет рабства тьму претвори» из своей оды «Вольность» «изобразительное выражение трудности самого действия...»¹

Но это — смыслонасыщенность уже второго уровня: умственной идее подбирается аналогичная ей звучность. Ну, а сами-то звуки языка — так уж и бессмысленны совсем? И нельзя ли порыться-подыскать их собственную, более низовую осмысленность?

Что есть, собственно, *смысл*? Это — связь с иным. С чем же связь у звуков языка? А с национальной природой, что образует пространство естественной акустики, которая в горах иная, чем в лесах или в степи.

¹ Цит. по кн.: Благой Д. Д. История русской литературы XVIII в. М., 1951, с. 560.

И как тела людей разных рас и народов адекватны местной природе, как этнос — по космосу, — так ли уж алогично предположить, что и звуки, которые образуют плоть-тело языка, в резонансе находятся со складом национальной природы? Язык ведь есть ее *tuba mirum*, «труба дивная», и если поэзия есть «богов орган живой», то не пуще ли еще и язык есть «орган живой» Природы данной, ей в адекват и в аккурат? Так что перевод с языка на язык — это с космоса на космос.

Во рту совершается таинство перетекания Космоса в Логос, материи — в дух: язык еще вещественен (звуки), но уже и спиритуален (смыслы). В фонетике каждого языка имеем портативный Космос в миниатюре: именно — *переносимый*, так что можно и не ездить в чужую страну («ума искать и ездить так далеко!»), чтобы постичь ее менталитет, а надо вслушиваться в язык...

Итак, натурфилософия языка, естествознание Логоса — вот какой опыт будет проделываться на последующих страницах. И он вполне отвечает потребности нашего века во взаимопроникновении гуманитарных и естественных наук, во взаимопросвечивании и познании одного через другое. Но для того нужно пробить изоляцию и привычку рассматривать гуманитарные явления лишь в своей компании и на языке общественных наук, а явления природы — на языке естествознания и математики. Отчасти уж совершается этот пробой в семиотике и структурализме: системный анализ и точные математические методы применяются в исследовании языка, литературы и искусства. Но то подход из Логоса и идеалий, сверху (или изнутри), мы же предлагаем теперь копнуть пониже и зайти из Космоса и Матери (и), явить некую физику поэзии.

Но для исследования такого рода нужна общая платформа и метаязык, на котором бы и физические, и поэтические явления могли встречаться и выражаться и узнавать друг во друге родное. Таким мне видится древний натурфилософский язык четырех стихий: отнесение всех явлений бытия в группы: «земля», «вода», «воздух», «огонь». Это ведь не просто материи, это и — символы; и поэтические образы в каждом произведении можно распределить и классифицировать по этим четырем стихиям, и естествознание свои явления издавна постигало как сочетания этих четырех элементов. Четыре стихии — это своеобразные матки-матрицы

всего в бытии. Они и основные элементы самого вещества бытия, и к тому же слышатся как основные термины метаязыка, которым можно все обозначать, зацеплять из бытия в сознание и сообщаться людям и понимать друг друга на уровне сознания.

Давно уже, и в двадцатом веке особенно, бьются люди над тем, чтобы создать поверх естественных национальных языков, слишком обремененных п(л)отной, тяжелой вещественностью, метаязык, которым бы обозначать всеединое, главное, общее, пребывающее. И вот изобретают язык условно-договорных знаков: А, В, С... Но они даже не символы. От них нет перехода к реалиям, к вещественности, от логоса — к космосу (да нет в них перехода и от нашего гносиса к самому логосу, имеющему бытийственно-коренное существование).

Язык же первоэлементов, чья морфология: «земля», «вода», «воздух», «огонь», а Эрос, т. е. движение, связь (Любовь и Вражда Эмпедокловы, притяжение и отталкивание современно-научные) = синтаксис, — этот метаязык нечего выдумывать: он есть и незыблемо пребывает в смене времен, в прибое племен и языков. Его термины вняты и эллинским натурфилософам, которые называли их «четырьмя стихиями», и индийским упанишадам, где они выступают как «махабхута» = великие элементы (правда, здесь пять: еще «эфир» — «акаша», а в разных системах больше еще). Но и современное научное сознание не будет от них отрециваться. Ведь что такое четыре агрегатные состояния вещества, как не земля (= твердое), вода (= жидкое), воздух (= газообразное), огонь (= плазма)? Значит, материя, всяческая предметность мира укладывается в них, они ее зачерпывают.

Но они расширяемы и в духовную сторону: языки обиходный и поэтический непрерывно производят это зацепление духа баграми метафор и вся художественная образность мира распределима в семейства по гнездам четырех стихий. Но и дальше в зону духовного с ними можно углубиться. Например, аристотелевские *четыре причины* (категории уже чисто духовного порядка) допускают приуроченье к стихиям, и вероятное распределение может выглядеть так: земля = *материальная* причина, огонь = *деятельная* причина. Это кажется безусловным. Вода = *целевая* причина, энтелехия (ибо предполагает течение, откуда и куда); воздуху остается *формальная* причина (духовны, невещественны эйдосы,

идеи, хоть и световы они, огненны...). Таким образом, кроме физики, в них обозначается и метафизика, способность выражать идеальное. В этой универсальности большое преимущество этого метаязыка перед всяким возможным условно-договорным (система R , элемент q и т. д.). В нем всегда опущен корень в безусловное (материальное ли, духовное ли...).

И еще: радостна его демократичность, понятность, даже ребенку, который может опереться на вещественный уровень и понимать на нем, о чем идет речь, позволяя в то же время отвлеченным умам воспарять по стихиям в эмпирии духа и мыслить под ними его реалии. И поскольку никто не отлучен от этого метаязыка, по его каналам может и наше сознание подключаться к любому явлению и тексту и, его читая, как бы сотрудничать в представлении разных вещей и толковании их значений посредством некоторого совоображения.

Четыре первоэлемента имеют своих представителей во всех сферах, вещах, науках, деятельностих — ибо все сложное составляется из них гармонически¹ в некое целое и самостоятельно способное бытовать. В геометрических фигурах: куб = земля, октаэдр = вода, икосаэдр = воздух, тетраэдр = огонь (как это приурочил Платон в «Тимее»). В струнном квартете: первая скрипка — огонь, вторая — воздух, альт — вода, виолончель — земля. В оркестре, при том, что все инструменты отчасти земля: медные (= обогненные, литые, чрез горнило прошедшие и закаленные) — огонь; деревянные духовые — воздух; струнные (из жил-нервов животных) — вода; ударные — земля. В растении: корень = земля, стебель (= русло) = вода, лист = воздух, цветок = огонь, свет. И т. д.

И в языках народов четыре элемента не могут не иметь своего представительства. Рот — микрокосмос, стяженная модель национального пространственно-временного континуума. И когда переходишь в разговоре на другой язык, — словно другую коробку (а не только челюсть) надо себе в рот вдвигать, чтобы верной была артикуляция. Попробуем же наметить некоторые со-

¹ Гармония — от греч. *harmodzo* — сколачивать. Гармония = плотник.

ответствия четырем стихиям в фонетике, выявляя тем. в частности, звучность русского космолога.

Вслушаемся в первые слоги-слова детей: «ма-ма», «па-па»... «М-м» — вода, течение, мягкое, влажное, туманное, усыпляющее. «М-м» — мычание; корова — вечно женственное, материнское. «А-а» — открытость полная рта — космоса. «А» — зов пространства и дыхание (воздух). Итак, слово «мама» — вода — воздух. Таков состав женского начала. Недаром Афродита — пеннорожденная, а пена на кромке меж водой и воздухом образуется.

«Па-па»: «п» — взрыв, вспышка, воздух, прорывающийся сквозь теснину земли и рождающий от трения искру. Значит, в «п» — образ деятельного начала, усилия, силы, напряжения («м» без усилия, нежно произносится, само собой выливается, носовое — т. е. влажно-воздушное, певучее).

«Ба-ба» — вариант «ма-ма», но с добавлением увлажненной земли «б», которое через теснину мягко просачивается, в отличие от сухоогненного «п». И по идее «ба-ба» — синтез «ма-ма» и «па-па». Баба (бабушка) — уже не женщина. Эрос и пол из нее уже истек, она стала мужеподобна, а точнее — внепола, образом мировой целокупности и единства.

Итак, выводим, что все звонкие согласные — это земля, прорываемая водой или влажным воздухом, а не огненно-сухой струей.

«С-не-г» — важнейшее на Руси слово. «Н^в» в отличие от «м»: «м» тянется при расслабленном рте и закрытых губах: звучит вся полость — весь космос. «Н» — язык к верхним зубам: смыканье, усилие, особенность какая-то, частность, форма в мире — значит: земля и форма намечаются. Но земля (язык) — к небу (= нёбу), и струя через нос — влажный воздух, водяной. «Н^в» — мягкость. Создается она через приплющиванье космоса и языка (который плашмя, палашом, а не острием), расширение рта — в ширь — даль. Мягкость связана с горизонтализацией пространства.

Западноевропейские языки не допускают смягчения согласных — даже перед гласными переднего ряда — ср. франц. l'été (лето). Возможная мягкость всех согласных в русском языке в зависимости от положения значит: 1) не самостоятельны звуки, не индивиды они, не тела, но артельны; 2) не могут не поддаться влекущей дали — шири, горизонтали, что здесь есть главное влия-

ние. А *оглушение конечных*: «снег» — сн'ек — означает вялость воды, недеятельность, воздух — ветер забивает. Ср. с этим самость западноевропейской женщины: независимо от положения (поста в обществе и профессии) сама хранит свой звук и сущность (женскую) всегда: В bread остается d и не переходит в t хоть на конце слова. Взаимозаменяемость же звонких и глухих в русском языке в зависимости от положения (= места и социально-языковой функции) выражает как бы «бабье» начало: мужик — баба, баба — мужик, их взаимопереходность.

«Е» = ширь. «И» = даль. «У» = даль — глубина, путь-дорога, уход, отсыл: $\rightarrow \infty$ (однонаправленная бесконечность). «О» = замкнутость, полость. «О—У» = недра, утроба: и *утро* — оттуда; из *утробы* ночи и глубины выходит. «Ы» — вялое «и», мокрое, земное, сырое, при опущенном рте; это «и», отсыревшее от тяги русской матери = сырой земли — очень русский этот звук «ы» («и» — более сухоогненное).

«Красные» — «ьи» — обычное окончание множественного числа; «ые» как «ьи» — чистый отсыл в даль, где и таится множество и бесконечность. Хоть «ьи» — конец (окончание слова), но не как точка, а линия, не как атом, но как волна; это конец, переходящий в бесконечность, истаевание, рассеяние звука равномерно по вселенной. «Ы» — увязшая даль, даль в тумане, жалобный тягучий плач—всхлипыванье: ы-ы-ы... — безнадежное, неразрешимое и потому вялое, как тягомотина. Так дети или женщины от обиды вечной покорно стонут — дух облегчают. То есть, которые мокрые: дети и женщины — влажны (человек в детстве — женск, животен, кругл, как капля; в старости — мужеск, растителен, сух и прям). Мужчина плачет: «хэ-хэ» — всхлипываньями, пробивающимися (ср. «па-па» — взрыв), как кашель, а не сплошным тягучим гласным: о-а-ы-у.

Все *гласные* — это координаты космоса, его положения, основные структуры. «У» — закрытый, вытянутый в трубу; «А» — расслабленный, открытый, космос как он есть, без напряжения человеческих сил («А—а!» — самый *природный* крик), труда, участия челюсти: она просто опала, и воздух идет. «А» преобладает в русском языке — ср. аканье московского говора, который даже шар «О» (сомкнутость, тело, самость, индивид) склонен в безударном (незаявленном о

себе, безгласном) положении растворить и расслабить в «а».

Английское «ou»: soul, go — гласный вытянутый и ограниченный, как тело Англии; акустика тумана. Носовые гласные французского и польского космосов соответствуют роли женщины: дамы и пани — там. Ибо носовые — это влага + воздух = пена (Афродита). Смычные, взрывные, твердые, краткие звуки (Arbeit) германского космологоса = огневоздух, прорывающий землю, сухую. Огонь и деятельность.

Влага — Волга. Вообще «влга» (ср. волглый воздух, мгла) — чистый образ русской воды. Здесь «а» — открытость и расслабленность, полый космос и полое пространство; «а» — самое естественное звучание — жизнь, чистое пространство, воздух. «ВЛГ» — основной комплекс звуков: все — звонкие, т. е. увлажненная земля, река в берегах. «Л» — сонорное, как «м»: тянется, длительность. Находясь между фрикативным вдувающимся, дующим «в» (фрикативный — букв. «трущийся» как струя о землю) и взрывным, как квант, камень и скала, «г» («к» — река), «л» их все размягчает и подчиняет длительной текучести. Близкое к «влг» сочетание и в индогерманском fl (pl): Flüss, плыть, pluit, blood.

А каково представительство стихии земли в фонетике? Земля — terra, Erde (tr-rd) — твердь, трение (в англ. earth — замена взрыва на фрикативный — свистящий, более тягучий, расслабленный, умеренный, морской). Везде здесь земля — сухая, твердое вещество, рокошет, дрожит форма, конечное тело.

Русская «земля» состоит из мягких, тягучих звуков, вяла (ср. Тютчев: «Здесь, где так вяло...»). Вместо tr(rd) — «мл» (млечность, кисель), т. е. водно-аморфные, женские звуки; се — водоземля (Erde — более сухая, обогненная земля). Русская «земля» — сырая твердь, мать-сыра. Все согласные здесь — мягкие: значит, с водо—далью, горизонталью связаны; это увод образа земли от формы, от конечности — в аморфную безответственную бесконечность. Но в то же время приподнимание к небу — нёбу, увод от тяги и веса, облегчение, овоздушнение, духовенство вещества.

Все звуки в этом слове тянуться могут сколько хочешь: «З^b» — увлажненный ветер (зефир). Чистый

ветер выражается в «С» — свист над землей сухой; а «З» — ветер над влажной матерью = сырой землей. «Л^б» — даль, дальняя: в этом звуке вода, сопряженная с далью. Кстати, «даль» — влаго-воздушный, т. е. женский тоже образ. «Л^б». — текучая, уходящая вода по плоскости (шири).

Наконец — ударение на мягкое «а»: «земля́», тогда как в terra, Erde ударение на щели «е»: узкость воздуха, ограниченность жизненного пространства, и к тому еще его стяженность через rd (*труд*, который здесь изыскивается повелением космоса). В русском «земля» упор не на земле как теле, форме определенной (ограниченной) и атоме, но на пространстве, воздухе открытом (без купола — черепа), на пустоте. Но пустота эта оженственна, увлажнена через мягкость «Л^б»¹. И недаром «ля» — членораздельный звук для чистой музыки (la-la). И услышал Гоголь именно песню плывущей над русским бесконечным простором. «Ля» как оженственное пространство есть Эросом пронизанное (любовь, *Liebe*) первичное состояние мира, еще на переходе от хаоса к космосу — к строю чрез лад (склад)². Таким образом «ля», как влажный воздух, — тот дух, что носился над водами в первый день творенья. И поскольку череп неба не установлен, и бытие и жизнь еще не загнаны в подкупольное существование дома мироздания, это — мировое пространство в космических водах (т. е. хаос с потенцией самоорганизации чрез Эрос — любовь, всемирное тяготение), т. е. то, что в индийских Ведах мыслится в образе Варуны (греч. Урана). Это небо до неба как небосвода и тверди, которые как раз и должны удерживать космические воды от пролития и затопления жизни на земле и выпускают ее порциями — квантами ливней, дождей и гроз.

Исследуем внимательнее слово «В о д а». Недаром есть «в», «а», все согласные — звонкие (в,д); слово близко к своему чистому комплексу «влга» (vlg). То же

¹ Недаром в более сухом болгарском космосе исчезло «л» и осталась «земля», как и в более южных землях Индии *bhūmī*. Греческое *Gē* (Гея) — переходо к славяно-русской «земле»: «ге» «зе» и «э» шире *erd*, *ter* и приближается к открытому пространству «а».

² «Лад» — «любимый» в русских песнях. А Лада — предположительная богиня любви в древнеславянском пантеоне. И «лад» (мажор, минор) и «склад» (песни) суть одновременно термины музыки.

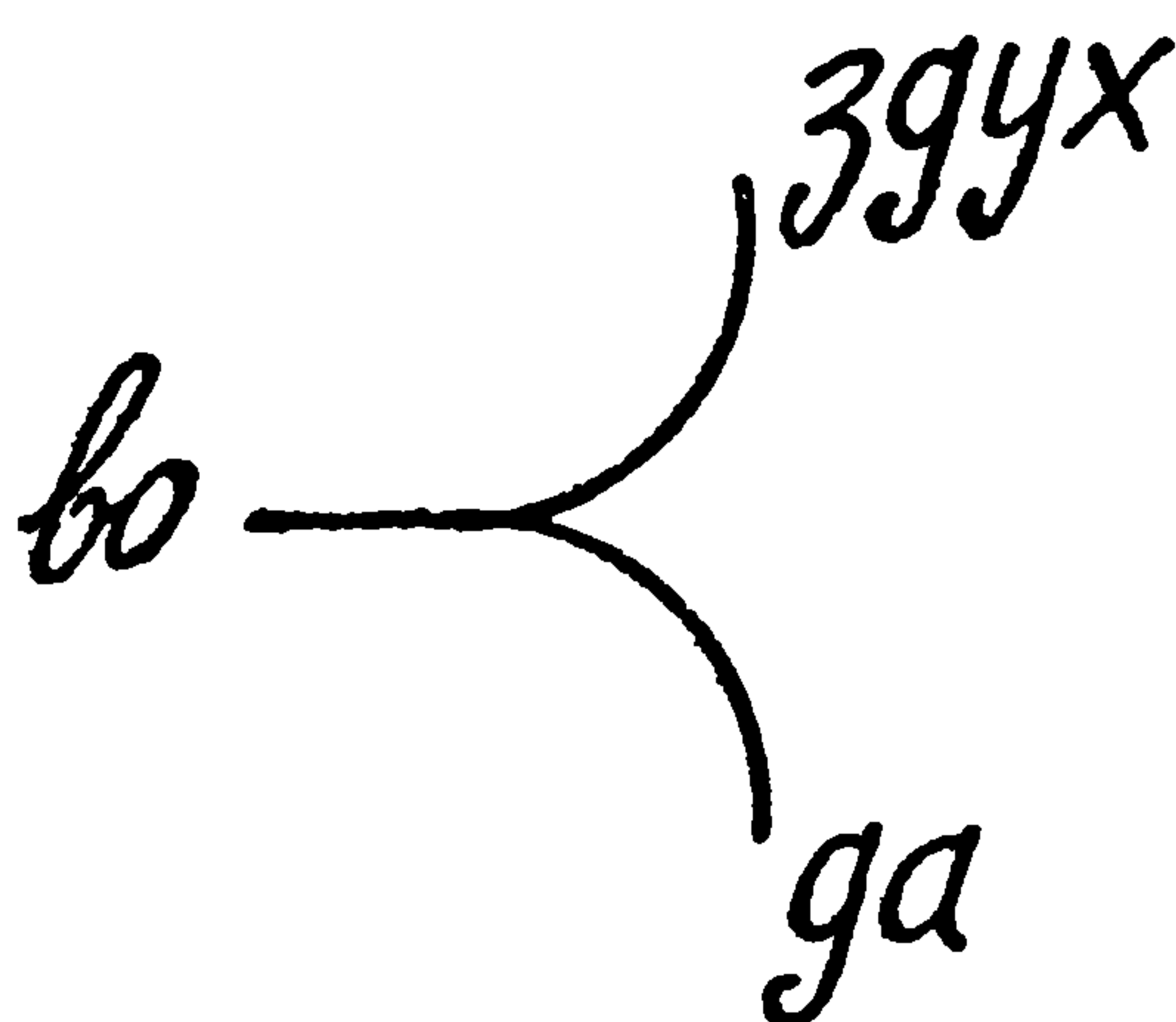
герм. water, Wasser, но мир подсушен здесь: d—t, и на конце отгранивание деятельным г; вода здесь более сухая. Переходно греч. hydor — вода промежуточная между западноевропейским water (с ним сближает деятельно-личностное начало г на конце) и славянским «вода» (с ним сближает большая мягкость, влажность, женственность — d, а не t).

Французское l'eau есть преобразование латинского aqua через убиение открытого пространства «а» в начале (откуда вода истекает) и в конце, куда втекает, — в мировое пространство. А в середине — смычка с жизнью земли и людей: «к» — смычно-низовое, телесное и хотя индивидуальное, но не личное, ибо не лицо в нем (перед), а низ, зад тела и рта-горла: задне-неб(ес)ный звук, это зад неба. «К» (qu) — антипод текучести, есть хватанье, greifen. «В» же (в aqua) — выпускание воды чрез трение о землю: вновь на свободу течения. Слово aqua — как гидростанция: «а» — вольное течение вод до плотины; «к» — преграда, плотина; «в» — продиранье воды сквозь трение турбин и шлюзов; «а» — вновь вольное течение. Французы вобрали открытый простор «а» в полость-шар, в тело «о», замкнув бытие. Причем в «о» стянулись три гласные — координаты — измерения пространства: «е» — ширина, «а» — высота, «и» — глубина — и образовали сход в нулевую точку «о» = 0 (ноль недаром кружочком обозначается как образ — и объема шара целого, и его центра, точки, атома).

Русская «вода»: «ва» — втекание в пространство; «д» — смычка, трение космических вод о землю в ее временном плену; «а» вновь нейтральное течение. «Д» в отличие от европейских t, s, k более мягко, податливо; не сухо-огненна, но сыра здесь земля. Русское близко к aqua: тоже есть wa (ва), открытость «а», вода втекает в воздух, в пустоту. Вода есть первое заполнение пустоты небытия, и заполнение тяжелое («ва» — «да» — опадания после взлетов согласных) в отличие от летучей самодержести «воздуха», «духа»: Geist, esprit, air. В отличие от воздуха, вода более увесиста, связана с низом открытого пространства («а»), его твердью, опадает.

«Воздух». В нем «в-о-д-у» — близость к воде: увлажнен, значит, на Руси. Чтоб получился «воздух» из «вода», — открытое пространство «а», небытие и пустота, отменяется: ничто — на нечто; воздух — замена

и отмена пространства; вместо открытости, высоты и широты «а» является определенность, закрытость «о» и глубина «у». От феи земли ему даруются две новые разновидности трения: «з» и «х». «З» — звук Земли, ее дрожания в мировом пространстве, биения, трения и частотного волноиспускания; «з» — плач земли как новорожденного младенца, но бьющегося не в сухости (как «с» — свист, свет), а в космической материнской влаге мировых туманностей и вод. «Х» — тоже трение, но как придыхание, более тонкая материя, что и проскакивает через каждую грань и форму (а в этом — свойство: вездесущие — духа). «Ух!» — монада вылета



из глубины и взлета по траектории \int , так же, как «Да!» = монада тверди — утверждения, веса, падения, прочеркивающая траекторию сверху вниз \int . То же и германское Ja(h).

Еще более тонкий, чем придыхание «х», звук — «й», звук почти невещественный, летучий, звук эфира. И в России он чаще всего заканчивает слово, выводя его в бесконечность, истаевание, как бы развеществляя каждое слово: «красный», «Сергей», «Василий» (ср. с этим грубо конечные, вещественные, определенные имена «Серж», «Базиль») ¹. Имя мужское имеет ту же структуру однонаправленной бесконечности $\int \rightarrow \infty$ (т. е. имеет четкое начало, порог и откуда отталкиваться и уходить, но не имеет конца), что мы не раз уже отмечали внутри явлений русского космоса и образа

¹ 26.1.70. Женские же имена на Руси — на «а», т. е. заземление открытого пространства и опадание, тогда как «й» (j) = взлет. Кстати, на Западе: Анна — Энн, Катя — Кэт. (Англия — самый запад и самая твердость конца.) Франция уже дает Мари, Жюли — на «и», подобно мужским именам в России: женщина там легче, воздушнее. Германская женщина: Берта, Марта — уже переходна к русской, но еще жестка и суха.

мышления. В западноевропейских языках, напротив, типично фрикативное придыхание, *начинающее* слово: *homme, hold, hydor*; переходное украинское «г» (юго-запад славянского мира). Слово словно сгущается из бесконечности в тело, твердое и определенное к концу своему, по модели $\infty \mapsto$. Здесь происходит акт воплощения рассеянного бытия, тогда как на востоке Европы, в России, — акт рассеяния и возврата в рассеянное бытие.

Х (h) и Й (j) — уже звуки переходные к огню, пламени: в них самая тонкая материя и атомы. По Платону («Тимей»), фигура огня — тетраэдр, пирамида — самая тонкая, везде проскальзывает в порах. Кстати: *множественное число* выводит тело (точку) — в Даль, есть расщепление самости и расплескивание единицы лучами. *Единственное число* = точка, множественное = луч, и недаром оно оканчивается на далевые звуки «и», «ы», воздушно-свистящее s (в западноевропейских языках), на ширь e(n) — с вибрацией воздуха—воды (сонорного звука «n»), на «ай-ой» (ai-oi) в греческом и т. д. I и X — луч и два скрещенных луча из центра; X — модель солнца в лучах¹.

Итак, через конечное в словах «х» «воздух» связан с огнем. Значит, каждая стихия: земля, вода, воздух, огонь — космична, содержит другие в себе, на своих входах и выходах: каждая есть универсум.

Вариант воздуха — «ветер». Он — деятель, творящий ширь (даль — герм. *wind*): в первоначально открытом пустом пространстве «а» свивает «а» в «е». У него суффикс деятеля «тер» (*ter*), он прорывает преграду *terra* и *Erde*. У них земное тяготение, натягивающее открытое пространство вниз и придающее ему форму «а». Ветер же, демиург и апостол горизонтали мира, врывается в силовое поле земного притяжения, изгибает его силовые линии-вертикали и сносит их вбок, стягивая

¹ Немецкое слово *Ich* (= Я) — воздух, огонь, имеет русскую структуру однонаправленной бесконечности $\rightarrow \infty$: имеет определенное начало I и бесконечность бытия в конце. Потому *Ich* могло стать в германской классической философии Архимедовой точкой опоры для выведения мира, множества бытия из единства: через отталкивание — отрицательность-диалектику. Русское же «я», состоящее из ja, где бесконечность в начале, антиподно немецкому *Ich* и никак не может стать началом, а разве что концом философского построения, сводом, а не выводом. Недаром и в алфавите оно переключалось из начала («аз») в конец («я»).

небо и землю, сближая их в щелевом замке «е»: ведь при произношении «е» нёбо и нижняя челюсть (= нижняя створка мирового яйца — рта) = земля ближе друг к другу, нежели при произнесении «а». Ветер создает щелевой, приплюснутый космос, где главное — плоскость, горизонталь. То *ter*, что в слове *terra* привязано к «а», в слове «ветер» привязано к «е». И поскольку *ter* — деятель, здесь он орудье создания шири, ее роет, тогда как в *terra* он в мире шахтер.

Обратим внимание на сходство основных элементов, образующих стихии: ветер — *water* — *terra* (воздух — вода — земля). Значит, то, что у романских народов — земля, у германских — вода, у славянских — воздух?

«Тер» (*ter*) — идея деятеля. Значит, у романских народов деятельность связана с землей¹, у германских — с водой (недаром германские народы: норманны, датчане, норвежцы, англосаксы — первые в мире мореплаватели), у славянских — с воздухом (поляк Коперник понял небо, а русские реактивные ракеты в небо взвились). «В» в словах «вода», «воздух», «ветер» есть вход в так или иначе сложенный универсум.

От «ветер» — переход в «с в е т». В обоих — «вет»: ведать, вещей, ветхий, завет, весь. *Св* — *вс* (*vs*) — все (совокупность) = свет = всё (старослав. СВЕ(Я)). Здесь совершается переход стихий в духовность сухую (тогда как воздух еще водян).

Итак, «ветер» на Руси — и деятель (*тер*), и ведун, всезнающий (*вет*). Ветер — ближайший к человеку узел стихий в русском космосе — производитель русской истории: татарская орда по горизонтали несется; ветер в городе = поэт среди черни (Пушкин); революция в поэме «Двенадцать» — «Ветер-ветер да белый снег» выбеливает город Руси от черни: революция видится поэту как побелка русского космоса².

¹ Недаром *terr-ibilis* — ужасный, букв. «способный (стать) землей».

² И именно когда произошла на центрифуге Истории (= колеса) из серого вещества русской серенькой природы, серого неба и серозёма, на одной стороне выделка чистой белизны: вечной зимы и савана смерти, чистой безжизненной духовности («белые»), — на другом полюсе началась конденсация жизни, образование кровяных телец («красные»).

«Св» — «вс» — всепроходящее (через каждое вещество, землю, форму) дыхание знаменует. «С» — звук духа на переходе в свет (Geist, spiritus — огненны) и даже собственно *огня*: солнце. «С» — звук пламени, свистит: с этим звуком свет летит — самое легкое и тонкое вещество. «С» чередуется с «х» («дух» — «дуси» — мн. число от «дух») и «х» — с «й» (j). Это уже звуки огня—света. Азь — ас — ай — йа — я. Азь — Ich немецкое («з» чередуется с «х») и I — «ай» английское («З» — «Х» — «Й»). Это все звуки искры божией, чем и является в нас дух, душа и личность. «Я» — пылинка света, «квант», фотон.

«О г о н ь» — ignis, Agni. Главное сочетание: gni — гнь (ср. гнев — воспламенение, страсть геенны огненной). Германское Feuer, fire; feu французское (как и в l'eau) и огонь в полость, шаровидность и туловище (oi, ai, oe) из открытого пространства вводит. В отличие от влажно-звонкого (в), открывающего воду (Wasser) и воздух, здесь сухое-глухое f (ф). Это везде слово — взрыв, где вначале трение — удар «ф» о землю, сквозь щель прорыва, затем сразу резко расширяется, взметывается в открытое пространство: «о» («фойер», «фё») или даже «а» («файе») и там, из сочетания первотолчка-импульса-удара-взрыва «ф» и пространства мира «а» — образуется й, ь, j — «я», духовная искра, волна. Это «й» (j) есть и в германском, и в английском; и французское feu звучит тихим истаеванием в конце слова. И в русском языке «ь» — самая тонкая сила: без своего вещества — звука, но смягчает, утончает материю предыдущего звука.

Русское «огонь» и «огнь». Порядок обратный: пространство («о», «а» — в «Агни» индийском), далее взрыв в глотке, в заду рта: «г» (тогда как «ф» — перед рта). «А» — открытое пространство, пустое; «г» — щель в утробу, в недра, в Тартар, в Аид («г» — «к» — звуки фекалий: «гуано», «кал»). Затем звук пере метывается после этих бросков из полюса в полюс — в срединно-верхнюю область носовую, влажную, водную («н»), смягчается там и вылетает уже тонкой волной «й» (ь). Так «огнь» произведен сочетанием, проносом сквозь, соучастием пространства—воздуха («а», «о»), земли («г», «ф»), воды («н»).

Русский «огонь» ближе к «воде», ее мягкости, нежели к твердости формы Erde и terra. В германстве же и Feuer, и Erde близкочувствены чрез личностно-трудо-

вое «р». *Огнеземля* — основа германского космоса, тогда как русского *ваговоздух*. И огонь русский более связан с воздухом (пожары), чем с землей, в отличие от германского рудно-трудового огня недр, ремесла гномов-нибелунгов, горна в кузне.

У Тютчева — «огнь» («Как над горячею золой...»), у Пушкина — «уголь, пылающий огнем» («Пророк»). Таков огонь на русский слух: удар на первую гласную, вспышка о смычную согласную заднеязычную — «г» (резкий переброс с переда рта — в зад) и взметывается вверх всполошенная группа согласных, как прах — в пепел. Подобный же взлет, как языка пламени вверх, и в Feuer, fire. «Вода» же — два открытых звука и опадание сверху вниз, стекание звука и капель.

Онегин, Ставрогин — имена из стихии огня, Люциферы, огнесветные¹ (а не темный лишь в них огонь — жар). Обломов (абломаф) = «а—о—а», вода и «бл» — влага, голубь — баба. Есть в имени его некоторая влажная земля («бл»), тело белое, рассыпчатое, и в конце страдательный взлет воз-духа (аф-ах!). «Маф» = Ма + + ух = пена. Но нуль огня, а без его помощи земля и воздух недействительны, не могут отслоиться от засасывающего тяготения воды, подняться над ней. Имя соответствует образу мужик-баба, тюфяк, бабье в русском.

Итак, вслушавшись в слова, их звучание в связи со значением, убеждаемся, что недаром именно такие наименования, в таких сочетаниях звуков, языки народов откристаллизовали стихиям и вещам в ходе истории, как перелива природы в человечество. Космос рта — наш Олимп, седалище божеств — сутей — идей — форм — фигур. Небо — нёбо, небосвод, крыша, купол. Мир этот продувается (проходен, значит, а не в себе и для себя закупоренно существует; имеет вне себя начало и цель, с ними сообщается и ими жив и организуется) — два отверстия имеет: переднее нам дает жизнь, силы; вход оттуда и воз—духа—дыхания, и пособие пищи; отсюда небо и пространство в нас втекают, как в гавань и залив. Позади же рта дыра в Аид, в утробу, где конец, невидаль, тьма крошечная и геенна огненная нутра (там перевариванье в котле желудка идет, огненные реки кровообращаются, как Перифлегетонт, Ахерон; леденящий стужею Коцит —

¹ И Демон Лермонтова — «из пламя и света».

река лимфы: Стикс — озеро мочевого пузыря и т. д.). Но оттуда, из смерти, — крепость нашей личности и самостояния, держания в бытии. И на выдохе ведь язык, глаголанье наше производится, т. е. из нас его первоначало, из недр. Оттуда дует и сила исходит, энергия на звук подается.

В полости = пустоте космоса рта я з ы к = демиург, бог-творец, языкотворец, личность, самость, «я», персона. Язык — атом, тело, в пространстве взвешенное, как и человек. Язык сочетает в себе огонь (язык пламени) и воду (язык — волна по форме), растение (неподвижно закреплен внизу корнем) и животное (в остальном самодвижен, елозит, катается туда-сюда, высовывается, свободен балаболить). Потому Логос есть жизнь (от Иоанна, I,4), срединный мир жизни собой моделируя. Язык = я; прикасаясь к тому или иному месту космоса как инструмента (нёбо, губы, зубы), издают в нем звук, равно как и дело всякое и вещь есть единое произведение «я» и мира. Звук, что производится только языком (без нёба, губ), лишь под струей духа, — это «р-р-р». «Р» — звук «я». Все остальные звуки — или при открытом рте, или прорывая теснину ту или иную; нигде то, что я через свою активность создаю членораздельный звук, так не явно, как в «р-р...»: язык дрожит, вибрирует, весь — струна, бьется, как пульс сердца и ток времени уходящих мгновений (а состав «я» из этого — из времени, как это исследовал Кант: «я» и Время суть внутреннего чувства образования). Потому прибавление «р» к любому гласному субъективирует звук природы и причащает к человечеству, истории, личности. То звук истории, трудов, гордыни.

Г у б ы в космосе рта — суть мягкое, женское, влажное, влагалище — стихия воды. З у б ы — кость, твердь, горы. Парность губ и зуб = вода дублирована через землю, повторена эхом. Язык — один, *единица*, единый творец и образователь единства в космосе рта. Губы — *двоица*, как и по пифагорейским парам: чет — женское. Двоица — начало всего, раскол, различие, распад Целого (грехопадение, по мифу, через женское начало произошло, чрез оттяжку Целого на себя). Язык — лицо; губы = различие, т. е. расстриженье лица. Образуются полюса, и возникает Эрос — как всемирное тяготение и организатор всего. Зубы — много их, начало *множества* в мире; земля — источник множества особых форм, особей, тел.

По фигурам: полость рта = шар, язык = ось и центр (гора Меру в индийском космосе). Губы = круг, кольцо, замкнутость, как вода — капля, шар, равенство себе, самодовление, покой и ровность женского начала в мире. И когда Эрос — организатор (= естественный отбор природы), все в мире о-кэй.

Зубы же — не сходятся концы с концами, само-недостаточность, разомкнутость полусводов, арок. Зуб — нож — укол — смерть. Они сами — множество, и их функция — крошить — раскрашивать единое, поступающее в рот (пищу, воду, иль дыхание — на звук гот или иной «лóжить»).

Нос и носовая полость = небо над нёбом: влажное, оттуда дожди, грозы и гром (сморканье — трубный звук, а нос — *tuba mirum*). Ведь семь небес-то: небо над небом; потом еще глаза — небо солнца, чело — новая сфера; звезды — волосы (только нам лишь наконецники звезд-лучей видны).

Г л а с н ы е звуки образуются во рту без участия языка, значит, суть безличные *идеи чистого пространства* самого по себе. Гласные — звучание как бы «догрехопаденного» мира, до вхождения человека, а с ним — трения, шумов, скрежета зубовного языков. А, О, У, Ы, И, Е — тот или иной склад пространственного континуума, довременного (чувство времени вносит — «я»). Каждый из них — это в вечности пребывающий, домирный *эон* гностиков. В семитских языках (арабском, древнееврейском) тела слов состоят из согласных, ими в записи обозначаются человеческие смыслы; когда же меха слов надуваются, произносясь, входящими в них гласными, чрез них словно из бытия изливаются метафизические, трансцендентные содержания: оттуда несутся структуры, отношения, склонения.

У Аристиды Квинтилиана в трактате «О Музыке» (кн. II, гл. 13) рассуждение о *мужественных и женственных звуках*: «Вообще говоря, когда рот раскрывается широко и в то же время не столько в стороны, сколько вверх, звучание приобретает более значительный и мужественный характер. При нейтральном же и широком расположении звукообразующих органов произношение будет ослабленным и имеет женственный характер. Таким образом, среди долгих звуков мужскую природу имеет звук «о» (омега), поскольку он произносится при более округленных и поджатых губах, в то время как звук «э» (эта) имеет наиболее женский

характер: при его произнесении дыхание как бы расходится вширь и расслабляется... Из звуков с переменной долготой (дихронных) звучание долгого «а» (альфа) является самым «сильным» (пер. Э. Зильбермана, рукопись).

В «а» вертикаль подчеркнута. И недаром первый человек мужчина назван ADAM, а первая женщина — EVA, где подчеркнута горизонталь (хотя по-древнееврейски и она Хава).

Квинтилиан пишет далее о «различном употреблении этих звуков в диалектах, соответствующем характеру их носителей, а именно в дорийском и ионийском: дорийцы избегают пользоваться женственным «эта» и отдают предпочтение более мужественному «альфа» (там же). И это факт, что в Элладе в войнах дорийцы, спартанцы брали верх над более женственными, близкими к ионийцам, афинянами. И в России недаром централизация и объединение произошло не под е-я-кающими рязанцами, и даже не под окающими волжанами, но под акающими москвичами.

В склонении слово кланяется этим ипостасям космоса — гласным как мироуправителям. Недаром на Руси «гласными» назывались начальники, судьи, глашатаи. И немецкое Vogt — наместник, от латинского vocare, отчего и vocales — гласные. Им. п. «Стол /-/
«Стол-а»: поклон чистому открытому пространству, чьи мы все, кто наш родитель: это падение перед предками; поза — асана — падеж Родительный. «Стол-у»: склонение в глубину, от себя уход, падеж самоотдачи, жертвы — подаяния: Дательный. «Стол-ом»: предмет есть не самость безграничная (как в Именительном), но определен, окружен, сжат, сбит, превращен в орудие, тварь-орудие творения форм, шаров, тел: асана — падеж Творительный. «Стол-е» поклон шири (недаром Ablativus от корня *latus* широкий, сторона), распростертость слова плашмя (положило себя, предложило, отложило) — поза предложения, падеж Предложный. «Стол-ы» («земл-и»): «ы» и «и» — идеи дали, множества, бесконечности, куда уходит слово от единства единицы, и т. д.

Язык с падежным склонением и без него — разница в кардинальной структуре национальных космосов. Значит, русский мир таков, что здесь имя (вещь), человек, индивид — не твердая самостоятельность, а есть в принципе склоняемость, ориентированность из людского на

чистое бытие. И эта с ним спаянность входит прямо в состав вещи и слова, а не есть внешняя связь, как в *аналитических* языках, где слово незыблемо, а привязки, суставы, шарниры меняются (предлоги) и подкладывают его в разные функции и контексты. Слово — человек здесь более в себе, в собственном космосе человечества, труда, истории. Переходный склад космоса в Германии: падежи есть, но мало, и главное изменение обособлено от слова в низкопоклонство приставной части — артикля: он склоняется, а слово относительно самоотно, независимо.

Окончания родов тоже не без значения. Мужеский — прямой, без склонения — окончания, огневой, вертикально вверх устремленный. Женский — *а*, открывание пространства чрез припадание вниз, вес и тяготение. *А* — самый сильный падеж — падение. Все остальные гласные зоны = складки космоса — уже промежуточные. Таковым является *о* — срединность обозначающее и средний род, то есть без-род, не-род оканчивающее. «*О*» — и шар, который есть образ Целого (бытия до раскола на полы — половинки), мировое яйцо и центр. «*О*», очевидно, — до мужского взмывания языка пламени вверх и женского припадания вниз, в «*а*». «*О-е*», окончания среднего рода, и по положению в пространстве суть звуки средней высоты, стяжения рта у центра своего.

При «*аканьи*» рот раскрыт: это вопрос — ожидание, вопросительно-доверчивое, впускающее (русская всевосприимчивость и всепонимание) отношение к миру (недаром переспрос — на этом звуке: «*а?*», «*ась?*»). В немецком языке не то что «*о*» распускается в «*а*», но само «*а*» тяготеет к сворачиванью, замыканию во всяческих дифтонгах (*au, ai*) или к закрыванию дверцей-ширмочкой согласного: *auf, aus, an, ein* — основные здесь предлоги-приставки, тогда как в русском основные — с открытым «*а*»: «*на*», «*по*», «*про*», «*за*» и вообще с открытым гласным: «*при*», «*вы*». В немецком из множества продуктивных приставок лишь одно *zu* представляет собой открытый слог. Все это — замкнутость в себе, свой дом; *Haus* (в отличие от *Raum*, пространства), свое «*я*», захлопнутость двери, самодостаточность там, в *Innege*. Отношение к миру — не открыто-доверчивое, впускающее его самого, сколько оно влезет в меня входить, но отмеренное моим открыванием двери: сколько уж я впускаю. Это отношение к миру

упруго, наступающее, деятельное, при стяженности меня в кулак (der Faust) = Фауст. В понятии ж мира — априорная подозрительность к бытию, в мышлении — критика (чистого разума и метафизики — Кант; природы духом — Гегель): пусть бытие оправдается, докажет себя перед судом рассудка нашего (Verstand = букв. «обстой», штанга). И если в русском языке по(н)ятие, восприятие — акты впускающие, приветливые, то в немецком они хватающие — Begriff, Auffassung, и меньше от приятия — nehmen: Wahr-nehmen, Ver-nunft.

Если же гласный звук начинает слово, то и здесь немецкий язык не дает пространству втечь и выступить самому по себе, но предваряет его Knacklaut'ом — сильным «гортанным звуком, который напоминает короткое глухое покашливание»¹ — т. е. заранее отпор изнутри во вне дается: кашель — выброс нутра, струи воздуха — как выпад шпаги в пространство. Это активное заявление «Я» о том, что и в гласном оно тоже полагает «Не Я», а не дает ему самому по себе заявиться, предваряет его своим сигналом — кратким, т. е. из времени: Временем вводит Пространство.

Долгота и краткость гласных в западноевропейских языках имеет смыслообразующее значение, в отличие от русской аморфной длины звука: длительность не смысла, время в этом космосе не имеет значения. И в музыке: русская песня распевом славится — протягиваньем гласного звука в зависимости от настроения, от души, а не так, как в германском космологосе, где протяженность или краткость от души отделены, а суть формы объективного существования смысла, духа, рассудка, как готовые априорные стандартные длительности — кирпичи одинарные и двойные, как трубы и регистры органа. Но зато и строить в этом метрованном звуковом пространстве способнее — готические соборы-дома симфоний воздвигать: звук тверд, обожжен, огне-земен, а не расползается, как российская мать-сыра земля, так что опереться нельзя (текучи русские мелодии, и музыка не как постройка из кратких мотивов — ср. темы Бетховена, а как непрерывное распевание, мелодический поток: Чайковский, Рахманинов, Шостакович). Русская незначимость длительности

¹ Гадд Н. Г. и Браве Л. Я. Грамматика немецкого языка. М., 1946, с. 9.

звука и склонность растягивать речь — это Время в услужении Пространства: ширь и даль здесь самостоятельны, а время не обладает собственным строем и организацией, растекаемо. В германстве же пространство прибрано и стяжено в энергетический волевой жизненный квант, — во время, в то, что при нас, при «я», в дом — Haus; здесь оно опрятно, измерено, культивировано, а духовное пространство окантовано Кантом. В России же поля, леса немеряны.

С о г л а с н ы е — своевольные, тварное бытие, звуки вещества, материи, земли. Если гласный есть представитель пространства, то согласный — помещения, нашего дома, человечества. Образуются согласные мукой духа, прорывающегося сквозь теснины земли, от страданий души в плоти плену¹. Звонкие = увлажненные, материнские. Глухие = сухие, огненные, мужские.

Глухие взрывные = искры о камень, звуки-кресало, огниво о твердую землю («п», «т», «к»). Сначала смыкание, предел, тюрьма, заключение, замок. Потом вырывание духа на свободу, прорыв, брешь в стене губ, в кремле челюстей зубчатых. Это звуки борьбы, энергии, свободы — против приплющиванья, падения, тяготения. Это звуки огнеземли, труда.

Глухие фрикативные — более гибкие, смирные, покладистые. Да и преграды им такой нет: нет запора, а засов полуоткрыт, и струя воздуха, хотя и с некоторыми уронами, всё ж просачивается: «Ф», «С», «Х». Это звуки дыхания, стихии воздуха, ветра.

Труднее *аффрикатам* («Ц» = «ТС»): приняли на себя крест смычки, посредники между огнем (взрывные, смычные) и воздухом (фрикативные, трущиеся). «Ж», «Ш», «Щ», «Ч» — трение шумное, воздух-земля; мало воздуха, больше земли. «Щ» совсем ползает, сырое, стелется. «Ч» еще подпрыгивает к смычности, ковыляет,

¹ Согласные — из *con-sonantes*, букв. со-звучные, совместно звучащие, призвуки. Они примыкают к данному (в гласном) складу космоса и тем предопределены; однако в них есть световое «с» — личностное, самостоятельное, опора свободы воли. Так что если я согласен — значит, с гласным, но не от него только пригнут, а и от себя к нему склонен. Согласие — *con-cordia* = со-сердие: единство у нас с космосом через равноцентрие наше с ним, на одну мы ось нанизаны. Расхождение же — из раз-личия, т. е. от лиц разных («с» — на лице, в глазу помещается — свет), ипостасей; т. е. — от конечностей разность и разноволье, а в сердце-центре-ядре мы одно.

бесенок, черт. «Чаща» — сырой воздух, оседающий к сыроземле и ее тьме («ночь»). «Борщ» — недаром слово для симпозиума плодов земли, их вече.

Сонорные звуки «Р» и «Л» — с сугубым участием языка = «я», наиболее личностные, недаром даже сло-гообразующими бывают, т. е. на правах гласных складывают космос: Р,Л — в сербском языке, например, а раньше — в старославянском: ВЪЛКЪ, СМРЬТЬ. Сонорные — почти гласные. Причем «Р» — мужская ипостась личностного начала: твердость, огненность, быстрыми вспышками и мелким суетливым биением дрожит; а «Л» — водяность, плавность, мягкость — женское начало.

Интересно продумать, в какой последовательности ребенок, входя в мир, входит в космос языка и осваивается в нем. Освоение со звуком — сигнал и симптом того, что определенное отношение с какой-то стороной бытия завязалось. И путь этот: от «А» до «Р». «А» — самый расслабленный звук, почти не отработанный обществом, естественный (недаром он детям — сигнал для опоражнивания — т. е. опустошения, открывания, выхода в открытое пространство — снизу, да и сверху, когда доктор ложечкой сверху наш сосуд и полость в пространство размыкает). Последними осваиваются «Л» и «Р». Это звуки пола. Подходя к ним, ребенок сначала пользуется некими их заместителями: вместо «л» — «в», скорее как английское билабиальное w («вошадь») — звук губной, что произносится безо всякого ведома «я» — языка, им безучастно, несамостно, а как ветер, воздух в некую природную пещеру, входит и выходит, завывая. Вместо «р» — «й»; («йебёнок»). «Й», как и «в», — дуновение, но «в» — с животом-голосом, с напряжением диафрагмы, жизни животной, воды; а «й» — легкое, не из живота, а из легких, просто некое трение во рту производя и тем об идее возможного согласного (= свободовольного) вообще заявляя.

Ј и w — *semiconsonantes*, *полугласные*. Так, мой ребенок этим звуком замещал не только «р», но и «н»: говорил «йебо» вместо «небо». Когда подошла пора освоиться в своем поле и одновременно в личности своей и пошло дитя на штурм «р», — то сначала вместо него употребляется «л», чем подтверждается, что в начале существования цело, бесполо, и взаимозаменяемы потенциально мужское и женское. Затем начинается раз-

личие, но вместо «Р» звучит некое задненёбное булькающее хрипение: «гх», картавость, как у Денисова в «Войне и мире». Некоторые существа так и остаются ходить по свету с недовыявленным полом. Разный характер «р» у народов: грассированье, раскатистость, картавость, карканье, его яркость, глухость, помещается ли оно в переду рта или ближе к заду и низу, — говорят о различных отношениях между передом и задом, между отцовским и материнским, между свето-воздухом-пространством и землей и водой. Глубокое, задненёбное «р» свидетельствует о большей связанности матерью и веществом; легкое переднее, верхнее, русское «р» — воздушно-световое, растворенное в пространстве. Грассированье язычком в средней полости рта — о самочувствии личности, атомарности говорит.

Носовые «М», «Н» — небо, туман, мгла, Himmel, Nebel. То не звуки уж земли, а песни неба и даже занебесного пространства, и влаги потунебесных космических вод. Это наименее личные из звуков: недаром усыпляющие они, убаюкивающие, на сон клонят, а во сне — истаевает наша личность. Насколько «р» — звук бодрствованья, настолько «м» — звук сна. И недаром женское начало с него начинается: *Мать*¹. При произнесении «М» звучит просто закрытая полость рта как черный ящик, а что внутри — неважно. Влажный воздух, тяжелый протекает над закрытым куполом неба, как Океан обтекает не только шар земли, но и весь мир, вместе с небом (см. у Тютчева: «Как Океан объемлет шар земной, Земная жизнь кругом объята снами»). Океан — и сон, и космические воды².

«Н» — более легкий звук, есть просвет и надежда; полуоткрытость рта, продох и большая сухость (чем в «м»). При «М» дрожит тяжелый низ в космосе рта, осевшие облака и роса, атмосфера облегающая. При «Н» дрожит верх, небо.

А что есть в русском языке *оглушение* и *смягчение* согласных? Оглушение: «сад» — «сат». «Д» — влажная

¹ «Мать при обращении слогов дает «тьма»: (ть) мать, (ма) + тьма, ма(ть)ма. «Материя» (философская категория) означает источно начало материнское и темное.

² Ребеночек в испуге бормочет: «Ой, я спать хочу, я спать хочу!», — что равно призыванию: «Мама!» Уснуть = вновь забраться в мать (смерть?) — ср. Гамлетово: «Умереть, уснуть...» И детское: «Ой, я спать хочу!» равномысленно мольбе одессита: «Ой, мамочка, роди меня обратно!»

огнеземля («дым») усыхает в струе воздуха и глохнет на ветру и в даль уносимая. Все глухие — домен воздуха (слух, ухо) и земли: об нее отдается, трется. Оглушение = выветривание слов и звуков, как пород.

А смягчение? Ведь *j*, «ь» — самые тонкие звуки, должны бы за материю огня представлять. Но, по слуху и по душе, смягчение воспринимается как увлажнение, орошение — женское воздействие. При смягчении рот расширяется слегка и приподнимается: все облегчается, значит, состав вещества утончается, но не резко и не грубо (как если б сразу взметывалась материя земли вверх, образовывались бы пустоты и в эти поры воздух заходил), а постепенно, через ближайшее к земле посредство воды (а не более отдаленное — воздуха), и возникает легкая пламенность. Может, смягчение — огневода? Ну да: смягчение — нежность, ласка звуку, в воды Эроса его погружение¹.

Оригинальной (в сравнении с западноевропейскими языками) звучностью обладают русские действительные причастия: *грозящий*, *ушедший* — сии шипения, по-ползновения, шелестения воздухом о землю, причем смоченную, мать-сыру (о сухую землю трение дает «ф», «с» и т. д.). Большая трудность деятелю в России: только он огнем воспламенится и воспарит — как ветром его загнет, а тяга земли пригнет и окунет, загасить стремясь, и мука здесь огню среди сыроземли, Петру на Неве, среди топей и блат² (ср. «Проблеск» тютчевский). Действительное причастие в западноевропейских языках: *frightening*, *gone* (англ.), *kommend* (нем.), *chantant* (фр.) — все на «Н», «НГ», «НД» — возвышенно-нёбны, небом благословенны действия с землей и орошены милостью: нет шипения. В русском языке аналогичной светло-небесной возвышенной музыкальностью обладают страдательные причастия на *-енн*, *-анн*, «испуганный», «сказанный», «благословенный»... Это вознесение на второе (носовое) небо вверх. Напро-

¹ Так что, если оглушение = выветривание, то смягчение = гидротермальная купель звуковым породам для их метаморфизма — палатализации.

² Засилье шипящих в польском языке, где даже «р» превращается в «ж» (г — гз), есть тотальное отсыревание, промозглость космоса, тушение огня, шипенье искр, ветром в воду загоняемых. Необычайно сильна тяга и власть женского здесь начала сыроземли, и не случайно именно здесь возмущенный дух мог так в негодовании оттолкнуться и взвиться, чтоб объявить это тяготение Земли неистинной и точку опоры поместить в Солнце (гелиоцентрическая система Коперника).

тив, страдательные причастия в западноевропейских языках имеют более жесткую, резкую, глухую, низменную звучность: ornatus, gesagt; страдание здесь некрасиво, терпение не эстетично; прекрасно действие, и они на него благословлены естественным складом космоса — природой. Но природа и ее склад — лишь один и частичный регулятор бытия человечества, историй стран и народов. Так что еще бабушка надвое сказала, где, когда и что более бытийственно почтенно и всецелым благословенно...

Вдумываюсь глубже в тот факт, что звуки языка — на выдохе лишь произносятся могут. На вдохе получиться могут лишь «А» (вбирание, вхождение открытого пространства в нас) и «И» — втекание дали в нашу щель. Но «О», «У» суть звуки глубины, которую мы собой производим, вносим в бытие, даруем; «Е» — перед, лицо, личность; «Ы» — выдох, выход на мир, испускание духа, отверзание, распад «я», его растекание в мировой Океан.

Если бы звуки языка произносить на вдохе, тогда они были бы произведениями бытия в нас, нами, и носили бы его прямой свет, истину и идеи, мысли в себе. Но звуки и слова образуются, имея источником пещеру нашего тела, его очаг — огонь, сердце; очевидный и непосредственный импульс они имеют в нашем «я», суть наш выпад в бытие наугад, в свет — исходя из теней (все использую образ Платоновой *Пещеры* в седьмой книге «Государства». Человек — эта пещера и есть). Язык — не вклад космоса в нас, а наш вклад в космос: ему мы предварительно создаем модель в черном ящике рта и через мотор языка, сей двигатель там внутреннего сгорания («бьется в тесной печурке огонь»), — испускаем волны, тревожа мир¹.

Вот где корень проблемы *гносеологии*: не в нас бытие словом входит, а из нас слово на бытие выходит, и ему теперь нас понимать, а мы-то думаем, что,

¹ Вот почему такое бытийственно-онтологическое значение придается в Ведах и Упанишадах звучанию песнопения: «вач», «рич», «удгитха» — ибо это наш, от людей, вклад в космос, сотворение новой стихии, отличной от присутствующих уже в природе четырех, — и она должна входить в мир и укладываться в нем соразмерно с остальными. И «Брахман» есть и высшая духовная сущность, и молитва, и жрец, ее творящий. Словесная молитва есть метеор, ядро, что взвивается в космос, чтоб, например, по утрам выводить Солнце на небо; и культ создает плазму, в которой могут жить и питаться боги.

говоря, — познаем! Вот почему молчание = золото (эпитет Солнца): когда мы молчим, в нас бытие само вливается беспрепятственно золотыми лучами — и тогда мы истинно познаем, ибо внимаем. Когда ж говорим, мы выталкиваем снаряды слов и расталкиваем грубо их локтями бытие, отталкивая его от себя.

Так вот где источник независимости мыслей от звуков, духа от природы! В самом деле: сколь истинно то, что космос нашего рта, языка, настроен в резонанс с национальным космологосом, и вся физика там гнездится и имеет в разных точках свое представительство (что я и толковал до сих пор), — столь же верно, что мысль безразлична к словесности и звучности и может для своего выражения, в своих целях пользоваться любыми словами, совершенно абстрагируясь и не взирая на космические соответствия и привязи составляющих их звуков. В этом наша, человечества, свобода, независимость от природы.

Сентябрь 1966

26.3.84. В е д у щ и й. Конец 1966 и пол-67-го писался «Русский Эрос». Предложили мне из «Soviet Life» порассуждать для западного читателя на тему: «Почему секс не стал магистральной темой русской литературы?» — но, увлекшись, я статьи не написал, а от узкого «секса» перешел к космическому Эросу и стал его варианты толковать в разных космологосах, так что в итоге вышел из меня еще один мастодонт тысячестраничный, а не статеечка-эссе. Эссе — pissen. А тут — по-большому! ¹

(Ой, трепещу: опять стилистическое преступление! Такие слова можно — ну, в жанре «деревенской прозы», допустим, но в рассуждении о культуре?! Скандал! — Но таким-то сдвигом жанра и стиля и можно их понять: лишь нарушив их гладкость и упокоенность в себе; тогда они (формы и жанры мышления и слова) начинают реагировать, возмущаться — и от себя свою нам истину и суть проговаривать. Это ж опыт я ставлю, научный эксперимент — с помощью языка и стиля! *Чтобы понять нечто, надо его пронять!*)

¹ Этой строки — нет! То есть, она есть, но ее как бы и нет для того, кому, чьему слуху, она претит: ему скажем: «Не любо — не слушай, а врать не мешай!» Тут — *значащее* отсутствие (как минусовое число в математике): *нет*, но со сведением о том, *чего нет*. Даже патент беру на такой прием: изничтожения — с сохранением. В е д. 17.9.85.

Затем, идя вширь, перешвырнулся я на зарубежный материал и начал гнуть его в сторону философии и естествознания — в них до национального допытываться. В этом русле написаны в 1968 г.: «Эллинский Космос и Логос», «Три Ифигении (Еврипида, Расина и Гёте)», «Осень с Кантом (Образность в «Критике чистого разума»)», «Эллин, русский, француз и германец об Индии. (Опыт «спектрального анализа» национальных мирозерцаний)», «Буддизм как естествознание. (Сопоставление восточной и западной символики)». Надеюсь представить читателю эти тексты в последующих книгах.

С 1969-го все более стал я переваливаться в естествознание: строить мост (рыть туннель?) между гуманитарностью и естествознанием и, в частности: национальную образность в мышлении естествоиспытателей выявлять, сравнивая, например, «Метаморфоз растения» Гёте и «Жизнь растения» Тимирязева; писал гуманитарный комментарий к химии и физике, «Дневник удивлений математике»...

Но я еще обитал в ИМЛИ — и для «Теории литературных стилей» застолбил себе Достоевского. В начале июня 1971 г. я написал проспект своей возможной работы. О, как разгорелся я тогда ее писать! Как настроился! Какая увлекательная книга могла бы быть!.. Но я возмутился себе: ах ты, сукин сын, снова в привычную тебе сторону литературы загибаешь! А ну, давай отваливай — и садись писать гуманитарный комментарий к физике.

И так в лето 1971-го задушил я в себе книгу о Достоевском, и осталась лишь статеечка. Но — многообещавшая...

Работа о Достоевском примыкает к исследованию национальной образности русской поэзии, произведенному на творчестве Тютчева, и пользуется выявленными там архетипами и параметрами русского Космо-Психо-Логоса.



КОСМОС ДОСТОЕВСКОГО

У Достоевского исследовали: мысли его и героев; идеологию; его как психолога души человеческой; структуру его романов (полифония и диалогизм — по М. М. Бахтину). Телесность же, материя, предметность его мира как-то оставалась без внимания¹. А разве это все без значения, что у него город, сырь, белые ночи, нет животных, есть кухни, углы, перегородки, пауки, вонь, лестницы, чахотка, эпилепсия, нет матерей, есть отцы, нет рожания, нет Кавказа, нет моря, но есть пруды? Т. е. не только то, что есть, но и *минусовая* материальность, т. е. вещи, которых у него нет и которые есть у других русских писателей и значащи в контексте русской литературы, — все это тоже есть голос и смысл. И эта предметность есть не просто наполнитель структуры, — нет, она идейна, есть тоже полноправный голос в полифонии Целого. Ибо тела, вещи — духовно не бездарны, но сочатся духовными смыслами, суть тело-идеи.

Читать Космос (в эллинском смысле — как строй мира) Достоевского мы будем на древнем натурфилософском языке четырех стихий. Представим: если бы Эмпедокл воззрелся на мир Достоевского, как бы он мог его прочитать?

1. Отлучение от природы. Город — что́ есть?

Почему у Достоевского нет природы и пейзажей, а все сосредоточено в городе, и что бы это могло значить? При-рода нам род-ная. Здесь нет отчуждения. Среди природы у человека рассасывается чувство своей особенности и уникальности в бытии — то, что остро обступает в городе, так как человек там — единственное живое, природой рожденное существо-организм среди искусственного мира механизмов — окружающего, но не род-

¹ Если не считать сочинения В. В. Вересаева «Живая жизнь» — ч. I. О Достоевском и Льве Толстом (М., «Недра», 1928).

ного (ибо он не рожден в -гонии, а сотворен трудом в -ургии) ¹ Достоевскому нужно это отлучение от природы, чтобы, порвав пуповину с братской средой, накоротке замкнуть людей лишь друг на друга, создав тем самым громадное напряжение, вибратор, усилитель для разглядывания малейших внутричеловеческих душевных поползновений ². Город ему нужен принципиально, чтобы очутить человека без иных родственников в бытии, кроме себе подобных: только *род* людской есть родня ему, а не природа, — и поэтому у него монотема: человек и судьба человечества в вакууме безжизнья и на чужбине вещества.

Толстой, напротив, отводит в небо (Аустерлиц князя Андрея) и в землю (травинка в запеве к «Воскресению») межлюдские напряжения. Человечество у него разомкнуто в природу = родную. У него, и у Пушкина, у которого природа тоже входила в диапазон мироучета, бытие всестороннее, но зато и расслабленнее, ибо больше веществ, видов = идей, предметов. У Достоевского — никаких видов, сплошная невидаль (туман, ночь), никаких пространств наружных (пейзажей), — зато мир сил и энергий бродит в отрыве от масс. У него, как в динамике, сила и время — вот категории. Он создает динамику Психеи, Мировой души в ее воплощении в человеческую, посередь Космоса (мира Божьего, которого он не приемлет, — ср. Иван Карамазов) и Логоса (рассудка, «Арифметики»). И при изоляции от пространства настолько же усиливается отнесение себя к току времени. (Потому, кстати, так разукрупняется время действия у него в романах: за одни сутки чуть не вся драма, пол-«Идиота» — за ночь.)

Но отречение от содействия и соучастия пространства в России — стране пространств (ср. Гоголь: «что пророчит сей необъятный простор?») — это воистину уму не постижимое святотатство: именно на свет и снег покусился и затмил их нутренностью, кишками — душами человеческими. И это достоевское богохульство против «русского бога» (что, по слову Пушкина, в «грозе

¹ «-гония» (от греч. *gonē* — рождение) — возникновение естественное, через порождение во Эросе; «-ургия» (от греч. *ourg-erg* — суффикс деятельности) — становление искусственное, творение, труд.

² Кстати, потому физика микромира, развивающаяся в XX веке, стадияльно аналогична подходу и эксперименту Достоевского над человеком.

двенадцатого года» «нам помог») сопоставимо разве лишь с Петровым = каменным¹ насилием над природной Русью, когда он ее обрезал, укоротил и согнал в каменный град на болотах, создав мифологему воды и камня как новый сюжет русской истории (слушай ее в «Медном всаднике» и «Железном потоке»). Потому Достоевскому органически нужен Петербург, как пуп его мира, средоточие Психо-Космо-Логоса по-достоевски. Даже в Черемошню и в уездные городки русские он выходит с фактурой Петербурга, как Николай Чудотворец с градом-храмом на руке: та же там петербургская погода (туманы, дожди, слякотный снег) да тесные улочки, дома, да залы и заборы — аналог городских стен.

Средь природы в человеке — естественность и непринужденность. В городе — свобода и (иль) необходимость. В природе — до- и бес-субъектно-объектное расчленение бытия и человека, докантово, додостоевское² пребывание в натуральном («догматическом») доверии, в единстве и синкретизме бытия и мышления: нет еще критики, и гносеологическая проблема еще не возникла, в отличие от онтологии.

А вот он, Кантов бунт Ипполита в «Идиоте»: *«Для чего мне ваша природа..., ваши восходы и закаты солнца, ваша голубое небо...»* (перечислены главные антагонисты миру Достоевского: небо и солнце. Нет неба у Достоевского: он отвернут к закоулкам города, взгляд его вниз и вкось. Нет и солнца: ни как света, ни как глаза в небе — лишь «косые лучи заходящего...»

Ну да, излюбленные им белые ночи есть бессолнечное марево света, безглазый свет, пелена, бельмо на глазу сокрытого полярного солнца. Это свет без своего субъекта, атеистический свет), *когда весь этот пир, которому нет конца* (и это враждебная идея: бесконечность, ибо она есть рассиропливанье, противник силы, которая набирает себя именно по мере сгущения, оконечнивания (не) бытия в существо, вещь, жизнь единичную. Так что смертность и конечность человека есть предусловие того, что он становится энергичным сгустком сил и ареной их динамики. Бытие вгоняется в человека в угол — основная геометрическая фигура у Достоевского — и там, в своей западне, где ему уже некуда деться, вынуждено признаваться на исповеди, из Психеи выжимаются ее

¹ Petra — камень (греч.).

² Об их аналогичности см.: Голосовкер Я. Э. Достоевский и Кант. М., 1963.

секреты, она забила-затрепыхалась в пульсации — в романе как на экране. И для постановки этого эксперимента сотворяется такая камера обскура, как Петербург Достоевского), *начал с того, что одного меня счел за лишнего?»*¹ Вот ключевая фраза. Но все тут наоборот: не меня природа выкинула, а я ее отринул, самолишонец. Но этой жертвой, в этом акте обрезания пуповины, я добываю свое Декартово «я», на котором далее все будет строиться. Не мир-пир начал с того, что одного меня счел за лишнего, а я (персонаж мира Достоевского, и сам его демиург, Бог-Творец-автор) начал с того, что мир счел за лишнего («мира Божьего не приемлю»).

Итак, учинен отрез от природы, от матери(и), ибо при-рода, как рождение, есть матерья. Город — мужское, отец. Природа — женское, мать. Так что недаром городская цивилизация происходит при патриархате. И по мере становления романа Достоевского ясно проследимо исчезновение образа матери и наращивание образа отца. В «Бедных людях» много еще места занимает матушка Варвары, ее бедствия, отец же неизвестен, а второй отец — Покровский — смешон, и намекается лишь на отца *на́большого Быкова* (а Бык — это тебе не созвездие Девы, под которым наш Блаженный — Макар¹ Девошкин). И к возлюбленной своей сестре Макар обращается словом «маточка» = *мат*(ь + дев)очка, стяжение. В «Преступлении и наказании» есть матери, и роман этот переходный, принадлежит еще к традиционному, монологическому, европейскому. В «Подростке» мать блекла, важен отец. В «Братьях Карамазовых» отец вырастает до полнеба, полмира, а мать сведена на нет — в ветошку Елизаветы Смердящей.

2. Человек — недоовощенный воз-дух

Каков же человек в городе, с точки зрения стихий? Переписка «Бедных людей» — это чириканье городских воробушков, что уселись в окошках каких-то этажей и через двор друг с другом перекликаются, обсуживая людские дела человеческим голосом. Он ее называет «пташка», «птичка», «голубчик», «ангельчик», мечтает свить

¹ Достоевский Ф. М. Собр. соч. в 10-ти т., т. VI. М., 1957, с. 469. — Далее цитаты приводятся по этому изданию. Курсив мой. — Г. Г.

² Масаг — блаженный (греч.).

гнездышко иль собирается упорхнуть, себя же под конец ощущает птенчиком, выпавшим из разбитого гнезда. И хотя религиозно-литературным штампом отдает Макарово Варваре увещание жить, как птички божии, — однако недаром об этом и так заговорил и противопоставил себя образу некоей «хищной птицы». Они не хищные, но тоже те еще птицы!.. В именах их слышится некое меланхолическое «карр», и весь климат вокруг них серо-небный, присущий этим меланхолическим птицам, и все-то им несчастья впереди видятся, да и позади беды, так что лучше и не вспоминать.

Но тут многое в этом самосравнении наших бедных людей с птичками — не с лошадьёю, как у Толстого (Холстомер, Анна — сравнение с Фру-Фру), не с растением (дуб Андрея, репей Мурата, береза-барыня — «Три смерти»). Все толстовские пары людям тяжки, полны землей, увесистой жизни, снизу вырастают. Птица же есть жительница стихии воз-духа. Уже этим заявлено некое *Credo*: исповедую не стихию земли, не воды, не огня (хотя с ними со всеми и будет у воз-духа сложный сюжет), но легкую натуру. Даже отрицательные твари здесь — насекомые, обильные у Достоевского: тараканы, пауки (*тот свет* Свидригайлова), «вошь я или Наполеон?», «старушка-вошь». Все они некрепки на земле, обитатели того же промежуточного пространства меж небом и землей, что и птицы.

Вообще всякий человек здесь в душе своей паука чувствует: и сам сеть-ткань жизни плетет, и ею опутан и угнетен. И движения персонажей — не плавные, гибкие, округлые, как у больших существ земли и воды, но угловатые, судорожные, как огни, зигзагами их траектория, как у насекомых: Раскольников то на месте долго недвижно в углу-гробу, то мечется туда-сюда, угол свой в пространстве рассевая и множа (даже не *петляет* он после преступления: петля для него слишком округла, животного-лисья геометрическая фигура, но именно угольничает, (рас)щепляет — Раскольников!)¹. И энергии все

¹ Геометрические фигуры, упоминаемые писателями вроде случайно и побочно, на самом деле глубоко архетипичны и суть фундаментальные модели. Например, у Толстого Пьер (в восприятии Наташи) — квадратный, а Каратаев (в восприятии Пьера) — круглый. Значит, Пьер и Платон Каратаев глядятся друг в друга, как квадрат в круг. И попытка Пьера рассудком постичь народную правду Платона — да это та же бытийственная проблема, что на языке математики предстает как *квадратура круга*! А это в символике чисел и фигур основные образы для обозначения Целого: круг (Шар, Сферос) и

дискретны: то лежит — то убьет, то скрывается — то вдруг надрыв, заголится на исповеди. Нет, несерьезно, неувесисто, пунктирно земное бытие здесь, а есть некое надругательство воз-духа над наличным бытием нашим, его серьезностями, мерами, заботами и ценностями. Ибо неплотны, некрепки эти души в воплощении. Вот они встречаются из всемирья в вагоне третьего класса, демон Рогожин и ангел Мышкин, оба посланные на время на человечество (как на местничество), — и начинается сюжет узнаваний, выявлений, в ходе которых одна тотальность, сошедшаяся клином Льва Николаевича, спознается с другою, пришедшей из подземелья манихейского черного солнца и загнувшейся углом на Парфене Рогожине. И вообще вся материя бытия здесь — с прорехой, лезет и расползается, как мундир и сапоги Достоевских чиновников, что стыд, смех и грех прикрывают — приоткрывая, и засасывая, и завлекая, и заостряя на этом взор.

С воз-духом связана и необычная чуткость к запахам в квартирных описаниях: чад, угар кухонь, вонь лестничных клеток. Кстати, лестницы, столь важные у Достоевского, — это птичьи насесты и шестки людей, подвешенных в земельных клетках в воздухе. И город тем мистически манит его, что здесь стихия земли поднята, овоздушнена в зазорах комнат-пустот, толща ее не столь безнадежно материальна и увесиста, но уже мужески-обогненна и одухотворена.

Дух-то дух и воздух-то воздух — действительно первая, но уже дальняя родина в космосе Достоевского, а сейчас, пожалуй, ему и воздуху-то чистого не нужно, а дай подышать в углу кухни чадом и гарью жизни земной. Ибо воз-дух этот ориентирован не на верх (небо и солнце), а на низ, им магнитно очарован плен(ен)ный дух, влюбленный воздух. Это как в Библии ангелы, что заглядывались любить жен человеческих — и не могли. Есть в космосе Достоевского сладострастие на человека, *им* быть, полновесным, — и немогота, ибо легковат, духовен ангел-демон, все пузырится из своего веса вверх. Уж он так себя заламывает, корежит, в подполье пониже загоняет, и принимает на себя все черни, вины и грехи, чтоб унизиться и стать как люди, — ан нет, уши, то бишь,

квадрат (Тетрада). Причем прямая — линия мужской, городской цивилизации (правда, справедливость), а кривая — линия природы, женского начала.

крылья торчат: не удастся всамделишно воплотиться, так и прыгает в падучей; как курица — не птица, персонаж Достоевского — не человек. Потому его все распяливает: то в человекобоги назад, ввысь, то в бесы — вниз, но полнотелого человеческого существо (вания) не получается. Фактура человеческой ткани растянута на станке достоевском и просвечивает (ся). И сам человек — клубок (любимая им ипостась шара Целого — как не плотно-непрерывного, но дискретно-сотканного из волн-нитей-жизней). Нужен, алчен грех, ибо лишь через него духу-демону можно оплотниться, снизиться, утяжелить свой флогистон, уносящий пружинно вверх после каждого заземления. Потому так любима здесь изменная природа и всякая грязь и гарь, зло и преступление, — ибо на них не снизу смотрят, но с верха недоступности, откуда близок людской жребий — да не укусишь. Так что все эти Раскольниковы, идя на преступление, не Наполеонами стать хотят, имеют внутренней целью, — но именно человеками, старушкой, вошью; а образ Наполеона и сверхчеловека — это курс, как его берем на дальний предмет, чтоб дойти до нужного нам места по середине. Так у Достоевского: недочеловеки света берут курс на сверхчеловека низа — злодея, чтоб дотянуться до человека и в нем осесть.

У недовожденных воз-духов *жажда жизни* велика. У просто живых, в ком жизнь спокойна, нет жажды жизни, ибо жизнь-вода — при них. А у этих именно жажда на тепло жизни. Огня им не хватает, а огонь добывается трением — вот они и трутся о людей и любят теплоту раздражения, страдания. Они рвутся в стук, треск, толкотню людскую. (Даром, что ли, избрал Макар угол в кухне? Тут он возле жизни греется и малокровие свое подкрашивает.) Им потребен город, ибо город = гор-гарь, огонь. Город = каменный костер: взгляните на фактуру города — весь вздыбился языками каменного пламени: дома, небоскребы, церкви, шпили. И вот чем представлена стихия огня в космосе Достоевского. Как мотыльки тянутся к нему недовожденные воз-духи. Но так как плоти-земли-одежонки на них маловато и в прорехах она, то она быстро прогорает, и начинает гореть уже их субстанция — воздух. А это и есть *чахотка* — основная болезнь духовных героев. Потому и нужна им, с другой стороны, сырь: осень, дожди, слякоть — для орошения и охлаждения, как водяная рубашка двигателю. Летом они совершенно горят, исходят и сходят

с ума, (потуга Ипполита на самоубийство — летом), как рыбы на песке бьются.

Итак, по жажде недоовоплощенных воз-духов к земле, воде и огню и понятно, почему сгустились они на жизнь в том месте планеты, где и сырь велика (невские болота), и земля тверда («В гранит оделася Нева»: «Петербург» есть буквально «крепость камня») ¹, и где трение людей друг о друга в скученности наемных квартир велико и, следовательно, социальный огонь сильно жжет (контрасты богатства и нищеты, высокомерие и унижение, неволя и тяга к свободе).

3. Диалог Петербурга и России на языке стихий

Петербург — в *углу* России, где она клином сошлась (и где на нее тевтонская свинья клин клином натыкалась). Посреде России — Москва. Она — сердце. Петербург — окно в Европу. Окно — глаз избы. Глаз — на голове. Выходит, Петербург есть голова, ум, промозглый мозг; Москва — сердце, душа России. Москва — матушка, а Питер — батюшка. Россия есть на Земле страна рассеянного бытия по преимуществу, бесконечный простор, где *светер* (свет + ветер) гуляет и любит мать-сыру землю. И вдруг ей задана такая крепь, как Петербург — кулак, острие, приемно-излучательная антенна, где волны Европы улавливаются и западное влияние (здесь — седалище «западников» в XIX в.) и где энергетика России собиралась в цивилизацию и снопом излучалась на мир ².

Но Петербург не есть Россия. И остатняя Русь не есть Россия. Россия осуществляется как бесконечный диалог Петербурга и Руси, города и дороги. Прочтите «город» наоборот — выйдет «дорог'а»: они — антиподы. Петербург есть «место» ³, точка, а Русь — путь-дорога: дорога — дорогá народному сознанию, потому и в песнях она. Суть России реализуется именно диалогически, как

¹ Как уже указывалось, Petra (греч.) — камень + Burg (нем.) — крепость.

² Пока не было Петербурга, *Новъ город* ту же функцию на аналогичном месте, в углу России, на воде Ильмень-озера, исполнял (ведь и Петербург есть, по идее своей, Новый город, «юный град»). Не Новгород, так Петербург, но свято место пусто не бывало.

³ «Место» — город, по-чешски и по-польски, откуда и у нас: «мещане» — букв. «горожане», т. е. жители Burg'a — бюргеры, буржуа.

взаимообращенность города и дороги на «ты» друг ко другу (а не единым монословом) в соуважении, но и в яростной полемике, как и пристало протагонистам большого диалога. Россия ощущалась всеми ее писателями как незавершенное бытие, открытое.

В чем же сюжет этого диалога (Петербург — Русь) с точки зрения натурфилософской, если его выразить через стихии? Русь = мать-сыра земля, значит, *водоземля*. Но такова она летом. Зимой же она — «ветер-ветер да белый снег»: ни воды, ни земли нет. Снег — свет. Значит, Русь есть оборотень, диалог двух ипостасей себя самой: женская — летом (живая жизнь, весна) и мужская — зимой (Мороз-воевода¹ народ-светер). И так они живут себе и любят друг друга, попеременно владея в Психо-Космо-Логосе, как день и ночь; и зима здесь — день, муж, царство белизны и света, тогда Уран-небо опрокидывается на землю, звездами-снежинками ее осеменяя; а лето — темень, зелень, жизнь — жена (или, в духовно-эросном варианте, — «*сестра моя жизнь*»). И вдруг в этот завод и склад, в заведенный ритм Руси, брошен камень-валун Петр, — и вокруг него пошла кристаллизация раствора матери-сырой земли. Новый мужик явился, соперник Мороза, Кесарь против Светра-народа. Был народ — старшой, стал народ — меньшей.

Итак, в стихиях: огнекамень на воде против ветра и света — вот что такое Петербург в России. И наводнения Невы — это восстания угнетенной матери-сырой земли, придавленной камнем на болотах чухонских, отчего кровь-вода в ней наверх пошла наводнять поверхность — вкупе с ветром:

Но силой ветра от залива
Перегражденная Нева
Обратно шла гневна, бурлива
И затопляла острова.

Точнее, это схватка ветра с камнем, их рыцарский турнир, а вода тут пассивна, как и подобает прекрасной даме. Вот ветер взял ее в оборот:

И всплыл Петрополь, как тритон,
По пояс в воду погружен.

То же в революцию: когда народ пошел на Питер, — то «ветер-ветер да белый снег» врывается в город камня.

¹ А «зимушка-зима»? — Прим. ред.

А то камень берет воду-жизнь в полон и затыкает ход ветру: негде ему среди стен и закоулков размахнуться, чтоб «раззудись, плечо!», и вода теперь — чернь и вонь болотная, стоячая, толпа самодовольного мещанства, что начинает поучать поэта = светер:

Как ветер, песнь твоя свободна,
Зато, как ветер, и бесплодна

— оба вместе унижены, поэт и ветер, — и чернь предлагает ветру служить мусорщиком на улицах города (очищать пороки толпы).

4. Воплощения стихий в персонажах Достоевского

Уже прорисовываться у нас стали ипостаси России = возможные роли и амплуа для исполнения персонажами Достоевского: они суть оплотнения русских первоэлементов (= стихий) или их сочетаний — в камере обскура Петербурга.

а. **К а м е н ь** — кесарево начало. Это прежде всего сам город Петербург, его дома, стены, заставы, дворы, его ритм и климат. Это — служба, «должность» — храм, куда ходят. Это порядок, социум, Запад, рассудок, логика, «арифметика», «бернарды», «процент». Это закон, завершенность, о-предел-ение. Это вещи, богатые люди, сановники. В «Идиоте» — это генерал Епанчин, Тоцкий. В «Преступлении и наказании» — это Порфирий Петрович. Имя его — от порфиры = короны империи. А отчество — от Петра-камня. Вообще имя Петр или отчество Петрович — у тех персонажей, которые реализуют круг значений кесарева универсума. Лужин в «Преступлении...» — Петр Петрович. В «Бедных людях» друг Макара хмельной Емеля (Емельян Иванович — как Пугачев) советует ему: «А вы бы, батюшка... — вы бы заняли; вот хотя бы у Петра Петровича, он дает *на проценты*» (I, 157). И главный мелкий бес при Люцифере Ставрогине — Верховенский тоже Петр (Степанович: как если бы сын Степана Разина законником стал, предал отца): в социально-рассудочном мире политики его сфера действий.

Но уже по Порфирию Петровичу очевидно, что и Камень здесь отверзт в любопытстве, заинтересован, диалогичен (как и сам Петр был ведь и «потешный», и была в нем открытость и свобода, ухарская ухватка и атаманская удаль — нечто от Стеньки Разина на престо-

ле). При Порфире — тут же и Раскол (как при Боге-демиурге — *diabolos*, букв. «раскольник»). В Родионе Раскольникове — мотив раскольников-старообрядцев при Петре, страстотерпцев, *родимых*, самосжигателей, как и Раскольников ведь не только старушку, — себя убил и шел пострадать. Так что Порфирий Петрович и Раскольников — это вариант русской архетипической пары, что и в «Медном всаднике»: Петр и Ев-гений = благо-родный¹, тоже родимый, *Родион*.

б. С в е т е р в «Идиоте» двоится сразу на Свет-князь Лев Мышкин, весь белокурый и духовный, и Ветер-Рогожин, мужик удалой, разгульный, с бесовщиной и огнями (взгляд его из толпы жжет князя). Он — черная вьюга, вихрь, что закружит, заметет. А князь в конце, склоненный над трупом Настасьи Филипповны, — как белый снег и саван ее покрывает. Идиот в эпилепсии — провидец, как шаман арктический. Он — белый шаман, а Рогожин — черный шаман. Меж двумя мужскими полюсами: Камень и Светер — масса переходного люду, продувные, вроде Лебедева (и законник — и гуляка легкий) иль Гани Иволгина (и секретарь — и мелкий бес, ветерок слабый, завистник Рогожина). И у князя отголоски: Ипполит, подростки — светодуховники все, недоовоплощенные.

Средь Карамазовых Дмитрий — светер, по преимуществу; Иван — огнекамень, Кесарь: недаром из него легенда о Великом Инквизиторе изошла, иль соблазняющий Алешу рассказ о генерале, затравившем мальчика; он разжигает социальную злобу и абстрактную волю и в Смердякове-рабе. Алеша — свет статуарный (не ветер, тогда как Дмитрий — больше ветер, чем свет, но и не столь темный, как Рогожин, а со светом и легкостью): недаром к монастырю тяготеет.

в. Н у, а ж е н щ и н а какова? Она не мать-сыра, какова Русь-матушка, что распростерлась вне Петербурга как страна и природа — спокойная, медлительная, — нет, она такова, как Нева = женская ипостась в космосе Петербурга: короткодыханная, и не мать, а Нева-дева. Недаром имя такое: Неточка Незванова (= *нет, не (з)-ва (ть)* — это малая Невка. *Не-ва* это отрицание, небытие Руси (*Моск-ва* — утверждение, бытие Руси). Петербург — это воля, огнекаменное «Да»! А вечно женское (*das ewig Weibliche* Гёте) здесь говорит — «Не...».

¹ *E v g e n e s* — благородный (*греч.*).

Итак, женщина здесь не природа-роженица, а пара к Камню и Светру, меж ними колеблется, как ундины, разные облики принимая, смотря к чему льнет и примыкает. Настасья Филипповна — молодая ведьма, все шабаши, разгул, надрыв и истерика при ней: внести смятение во всякую упорядоченность Епанчиных, Тоцких, Иволгиных. Она — ветер, вьюга, метель (недаром откуда-то из глубинки русской взялась, из деревни, шаманка). И она — огонь, костер (недаром в ее печи горят ассигнации), ветер с бесовщиной, pendant к Рогожину, — но и князю сестра духовная (ее истерики = его эпилепсия): они узнают свое метафизическое избирательное сродство, но не на этом, а на трансцендентном уровне — братство в высях, по Граалю. Они друг для друга — как, по Юнгу, «анима» для мужчины и «анимус» для женщины, т. е. женская (мужская) ипостась своей души (духа). Аглая = aglaia (греч.) — блеск, пышность, влажность, высокомерие. Дочь генерала Епанчина, мудрая дева Афина. София она — примыкает к Камню-Кесарю. (Но тоже диалогично открыта навстречу другим потенциям: страстна и глаза черные...) При Карамазовых Грушенька — светер, Катерина Ивановна — камень, рацио, дева Афина.

г. О т с ы р е в ш и й к а м е н ь. Важнейший слой персонажей — это чиновник-расстрига, спившийся: Девушкин, Голядкин, Мармеладов, генерал Иволгин, Лебедев, капитан Лебядкин, отчасти Федор Павлович Карамазов, который когда-то тоже служил. Все это — отпрыски камня на болоте, плод его отсыревания при взаимодействии с матерью-сырой землей: gutta cavat lapidem = капля (водки) точит камень Петров. Угораздило же этот валун ухнуть в топь и хлябь, где чудь и жмудь, меря, весь и чухна — им здесь пристало непотревоженно жить, — вот и отмстила почва российская залетному граниту европейскому, валуну скандинавскому, званому, правда, гостю варяжскому (недаром со шведами было у Петра влеченье — род недуга), что в оледенениях на Россию вносились, а тут отсыревали и гнили, и выдавливались из-под них, и поползли пузыри земли, болотные огоньки. Итак, чиновник этот есть разжалованный камень, Кесарь в умалении, камень в отставке: изъеденный, источенный, готовый рассыпаться в прах, если бы не был мокрым, глинистым и липким, увлажненным, благодаря возлияниям — подачам воды снизу. И тут-то камень, глядишь, — близится к ветру: мысли такие вольные, завих-

рения, чертики замелькали, запаясничали. Это — сфера пародии на Петра (как Смердяков — пародия на Ивана Карамазова). Именно Камень допускает и изыскует на себя пародию. Ни светер, ни мать-сыра земля пласта пародии при себе не имеют.

По составу своему этот слой — грязь (= плод союза камня и воды), столь любимая Достоевским разновидность земли: почва обычно — грязь, и по ней нужны сапоги — сии лодки по матери-сырой земле. И фамилии их указывают на водяной состав: преобладают *л, г, б, н, м, д* — звуки сонорные, звонкие, женские, влажные, а мужское *р* и не слышно в их окружении: «Мармеладов». И гласные: *е, я, и* — переднего ряда, легкие, высокие, нет тяжести и увесистости, как в «Карамазов», «Ставрогин», «Свидригайлов». В сравнении с этими те звучат как легкие, недоовощенные, полувоздушные, птичьи. Да и по смыслу рассудочному «лебедь» и «иволга» — птицы. Но птицы сырые, водяные (иволга — в росистом сыром лиственном лесу и кустарничке водится). И живут они на птичьих правах, и в *слогосе* (в слоге + Логосе) щебечут. Все они очень словесны и разглаголисты: и Мармеладов, подвыпив, — идеолог, а капитан Лебядкин уж чуть не Пушкин этой сферы. Но они — и наиболее люди из персонажей Достоевского, наш срединный уровень представляют (и в звучании фамилий это *л, и, д* ≈ люд), человеческий жребий, и за сердце, за душу хватают птичьими своими коготками. И если и бесы они, то — водяные, а не огненные (как Петр Верховенский), и не домовые, хотя в Федоре Павловиче Карамазове есть черты домового: недаром так сопряжен с домом и из дома не выходит, сиднем сидит, совсем антисветер он, анти-Митя, — и такое при нем подробное описание дома и забора, флигеля и переходов — как лабиринта.

д. **Х т о н и ч е с к и е.** И это на хтонический, подземный, мистериальный состав его и суть указывает: он, как Аид, драконом выползший на землю, и сидит над кладом, как положено змиям в мифах многих народов (ср. Фафнер над кладом Нибелунгов). А клад его — это три тысячи с бантиком и надписью «Ангелу моему Грушеньке, если захочет придти» — к Минотавру в лабиринт. Чудище это, земных дев соблазняющее и уволакивающее в преисподнюю. И весь он — земноводный, как жаба или ящер, склизкий, — но теплый: перегнойная теплота в нем, самая почва зарождения жизни. И убиение его сыновьями — это свержение Кроноса сыновьями: Зевсом,

Аидом и Посейдоном в битве с сырыми аморфными массами титанов, детей Геи-земли, и установление обогненного перунами и высушенного царства аполлоново-светлых, рассудочно-логосных богов Олимпа. Сыновья Карамазова все более дифференцированы, особны, индивидуальны — и частичны. Он же синкретичен, нерасчлененная живая слизь и протоплазма, в которой все потенции и ипостаси сыновей зыблются. Так что в «Братьях Карамазовых» осуществляется артельный Эдипов комплекс по-русски — артелью сыновей.

Если Федор Павлович Карамазов — Кронос, хтоничен, то в структуре романа аналогичная ему по трансцендентности уровня светлая ипостась — старец Зосима. Однако и он, быть может, в прошлом Карамазов (= *Черномазый*, т. е. дьявол, Вельзевул), великий грешник (есть на то намеки, да и труп его смердел карамазовской гнильцой) — но тот, о преображении которого небеса ликуют, ибо много жизни и грязи собой в свет и небеса зацепляет, и возносит, мощно просветляя материю, как бодхисаттва. Так что отец Карамазов — это, может, полпути к Зосиме. Что Митя таков — уже три четверти пути к Зосиме — это очень очевидно.

И выходит, что «Житие великого грешника» осуществлено-таки Достоевским в «Братьях Карамазовых», но не монологично (как задумал он серию романов, которые должны бы последовательно изобразить путь одного персонажа, допустим, Алеши) — к этому он, как показал М. М. Бахтин, был неспособен, — но так, что развернуты в одновременности разные ступени и ответвления этого пути, разные эпизоды и ипостаси этого Жития, — и они реализуются хором и полифонией всех персонажей и ситуаций. Так что это месса, страсти по Теодору¹ — и именно в присущей ему диалогической, незавершенной, открытой и вопрошающей манере. К этому же, титаническому, уровню относятся Свидригайлов, Ставрогин, Версилов, но все они более сухи и социальны, более плоски.

Ставрогин больше огонь адский, Люцифер (*лат.* — светоносный), блестящий, анти-Аполлон — и столь красив потому. Но он уже с отрезанной пуповиной хтонической (нет той силы жизни, что в узловатом пне Федоре Павловиче) и ходит как Агасфер, ввязавшись в социально-кесарев уровень, а здесь ему неуместно и

¹ Имя Федор — стяженное Theodoros — божий дар (*греч.*).

худо, не рыба в воде, в отличие от Петра Степановича Верховенского. И Свидригайлов более гладок (недаром в фамилии нечто от шляхетского Ягайлы слышится и все поведение его в романе рыцарственно), бронированный ящер, тучен, чаден и кровян, тяжек, и нет ему подачи влаги-сыри и силы жизни, и потому тянет его в подземелье Аида (паук на том свете), и он, безнадежно-сухой, в окружении наружной петербургской сыри (ливень-потоп в ночь его самоубийства) в этом океане примордиальных космических вод, опускается на дно: стреляется и огнем возвращает себя в Тартар титанов. Хтонические мужские божества сопряжены, как титаны, с русской Геей, матерью-сырой землей. Недаром они не петербуржцы, околосемные, из всемирного пространства; а это для Петербурга — деревня. Они — помещики: Быков, Свидригайлов; Федор Карамазов — закоренелый провинциал. В Петербурге они — залетные, приезжие. И Ставрогин — первый в деревне: в малом городке его арена. В Риме он будет второй — там Кесарь первый... В Ставрогине, несмотря на весь его западный лоск, слышится неумемная никчемная сила русского удальца-атамана (он и есть атаман партии, ее мистический, а не практически-организационный глава), которой бы по Волгам да по Сибириям разметываться, а не на арене парламентско-политических казематов игроком заделаться. И что ему мелкие женщины Лебядкины иль Елизаветы? Он за борт ее бросает в набежавшую волну. И себя туда же.

Этот, хтонический пласт персонажей — полюс Огне-Камню = Олимпу, его социальной, созидательно-организующей цивилизаторской Зевесовой работе. Он — сверхсоциален и трансцендентен. И самая многосмысленная непонятность принадлежит героям этого плана — сфинксы они. А сфинкс — льво-дева: хтоничен, как женщина, и в то же время солнечен (лев). В нем в одной плоти сошлись ясное и черное солнце. И персонажи эти гуляют по роману среди нравственно-метафизических проблем, что мучают еще человек, вроде Раскольникова, Шатова иль даже Кириллова, — как Крокодил Чуковского по улицам Петрограда. Для них нет нравственно-метафизических проблем, ибо они сами — сплошная метафизика и оплотившаяся трансценденция. В них — додуховное состояние Целого, синкретическое, до распада на материю и дух. Хотя они и рассуждают иногда, но так, левой ногой, играючи, для них проблем

нет; это все бирюльки в сравнении с той атлантовой тяжестью бытия, что им выносить приходится. Кронос ведь поболее да поглубже Зевеса и более его ведун, ибо тот только огнесвет ведает, а этот нюхом чует вещество, матерью и многое, что неисповедимо рассудком и зачисляется им по ведомству «иррационального». И от слизи — жизнь, как здоровая грязь в «Что делать?» Чернышевского (хотя гнилая грязь, может, еще более метафизична и жизнеродна).

Так что, пожалуй, Федор и Петр, Крон-Хтон и Камень-Кесарь не могут противостоять друг другу, ибо принадлежат разным уровням, состояниям Целого. Федор сопряжен с эоном титанов, и под ним Хаос шевелится и пульсирует его протоплазма. Им, Петру и Федору, взаимно нет друг до друга дела, они, лишь косясь, друг на друга поглядывают¹. И недаром Федор Достоевский свое имя, т. е. имя Бога-Творца мира своих героев, даровал именно отцу Карамазову, тем самым наиболее приблизив его к самому центру Психо-Космо-Логоса на его достославный лад (церковнославянский префикс *досто-*, как и *препо-*, означает превосходную степень качества, суть приставки для эпитетов божества). А что Ставрогин — того же уровня существо, что и Федор Павлович, который в перспективе Зосима, и в том сюжетном обороте проступает, когда он идет на исповедь к Тихону, т. е. только этот может его понять, у них общий язык, ибо одноуровневые они. Ведь даже Иван Карамазов в разговоре с Зосимой — дитя, сосунок, не на равных. А Ставрогин может на равных, ибо не рассудочно лишь грешит, как Иван — сухонький, чистенький, так что его, для полноты осуществления этой потенции в Космосе Достоевского, понадобилось оросить, осырить Смердяковым, — но согрешил по живому и задел бытие за живое.

В романных мирах слой хтонических как жизнеродность, как первое темное влажное небо первичных космических вод, небо Варуны — Урана, облегает прост-

¹ Камень-Кесарь есть уже обогненная земля, высушенная и уплотнившаяся в железо рассудок, плотный атом, предполагающий вокруг себя разреженное пространство, пустоту, небытие — место для света, ветра, воздуха: камень есть земля, материя, ориентированная на *воз-дух*, тогда как масса, из которой хтонические, титаны, — нерасчлененно сырая, безвидная (безыдейная), непрерывная протяженность (тогда как камень — воздух есть пунктир: бытие — небытие, завелась дискретность как принцип склада Целого).

ранство всех последующих сюжетов, персонажей, светил, воз-духов и их ношений = отношений, конфликтов-аффектов, которые, кесари и светры, — все внутри первых находятся и совершаются. Во всяком случае, это — силовое поле, откуда волны, пульсация сил и поползновений, завод и затея всех сюжетов в романах: от Ставругина — катаклизм «Бесов», от Федора Павловича — миро, которым мазана карамазовщина и по составу, и по динамике: в нем узел всех их страстей, поползновений и соблазнов. От Версилова — Подросток, и весь его мир и план внутри версировского завода располагается, им предопределен. И Свидригайлов предстает перед Раскольниковым как некое допотопное диво, на которое этот, как гуси на гром, приподымает голову, куда ему приходит: «А ведь Свидригайлов — тоже выход...» Еще бы! В такие глубины и пространства, которые сухому девственнику старообрядцу-диакону и не снились.

Так может быть представлен Космос Достоевского¹. Но по завершении этого дела видишь, что при таком подходе провалилась куда-то вся нравственная и духовная проблематика — не улавливается им, наверное, так же,

¹ Можно попытаться изобразить иерархию ролей в некоторой схеме. Если Целое есть Сферес, то уровни в нем могут видеться как концентрические сферы, причем каждая — двоична, в паре противоположностей.



В первой схеме мир — во чреве хтонических, как Иона в ките. А можно и обратно: узреть мир как эманацию из пульсирующего недра, развертывание и распускание. Человеческий уровень выходит промежуточный: его спирают (или растягивают) с одной стороны — хтонически-природные и мать-сыра земля (которая у Достоевского почти отсутствует, нулева), а с другой — духовно-исторические энергии.

как в сфере Кантова теоретического разума, прикосновенного лишь к природе и необходимости, — неисповедима остается свобода воли и этика, личность и «я». И это — загвоздка для сведения концов с концами в дальнейшем обдумывании и проникновении в Целое Психо-Космо-Логоса, из которого здесь отщеплен лишь Космос.

1—6 июня 1971 г.