

ЭСТЕТИКА ФЁДОРА ТЮТЧЕВА В ЗЕРКАЛЕ ПОЭЗИИ ПАРНАССКОЙ ШКОЛЫ

...Для поэтов слова несут в самих себе и помимо смысла, который они выражают, собственную красоту и ценность, как драгоценные камни, ещё не отшлифованные и не вставленные в браслет, колье или кольцо... Есть слова – алмазы, сапфиры, рубины, изумруды, есть слова, которые светятся, как фосфор, если их потерять. Подобрать слово не малый труд...

Статья Теофиля Готье «Шарль Бодлер» (1868).

В статье концептуально раскрывается своеобразие эстетических взглядов Фёдора Тютчева в контексте поэзии Парнасской школы. Автор в общих чертах намечает новаторские подходы в решении конкретных эстетических задач, выдвинутых теоретиками «чистого искусства» и воплощённых в эстетике поэтической программы Парнаса. Также представлен тематический диалог великого поэта мысли с парнасцами – поэтами, теоретиками, художниками. Показано единство и сингармонизм разрабатываемых ими эстетико-философских позиций.

Ф.И. Тютчев (1803–1873) и поэты Парнаса (Шарль Леконт де Лиль (1818 – 1894), Сюлли-Прюдом (1839 – 1907), Теофиль Готье (1811 – 1872), Марселина Деборд-Вальмор (1786 – 1859), Жозе-Мария де Эредиа (1842 – 1905), Франсуа Коппе (1842 – 1908), Кристан Корбьер (1845 – 1875), *Теодор де Банвиль*¹ (1823 – 1891) и др. представляются странным сочетанием. Но только на первый взгляд, причём с хронологической и объективной точек зрения развития литературного процесса. При этом оно вполне оправдано, если посмотреть на осуществлённую каждым из них в отдельности *маленькую поэтическую революцию*, вынесшую в себе намёк на громкий феномен в дальнейшем. В особенности в области эстетического поэтического диапазона.

Одно всё же является совершенно бесспорным. И Ф.И. Тютчев в одиночку, и поэты Парнасской школы литературным гуртом явились каждый в своей литературе необходимым промежуточным явлением. В то же время своего рода целостным звеном в переходе от *романтизма* (с его «*Большим (Новым) Сенаклем*»²) («Молодая Франция»³ – *Петрюс Борель*,

¹ Поэт, драматург и эссеист Теодор де Банвиль (1823 – 1891), друг Виктора Гюго и Ш.-П. Бодлера, выступал в начале своей литературной деятельности как участник романтического направления, а затем сблизился с парнасцами. Виртуозно владея стихом, он выступал и в роли теоретика: его перу принадлежит «*Маленький трактат о французской поэзии*», в котором особое внимание обращено на формальные стороны стихосложения. Однако творчеству Банвиля не был чужд не только подлинный лиризм, но и известная социальная острота. К наиболее значительным из его поэтических сборников относятся «Кариатиды» (1842), «Сталактиты» (1846), «Изгнанники» (1867) и «Акробатические оды» (1857).

² «СЕНАКЛЬ» (*sénacle* — сообщество, содружество, от лат. *sena* — трапеза) — название различных литературных объединений во Франции от поэтов «Плеяды» 16 в. до символистов, группировавшихся вокруг *Стефана Малларме*. В историю литературы под названием «СЕНАКЛЬ» вошел кружок романтиков 20-х гг. 19 в. Литературные и политические тенденции «СЕНАКЛЯ» менялись вместе с его вожаками. Первым из них в начале 20-х гг. был *Ш. Нодье*, в литературном салоне которого царил дух политического компромисса, характерного для эпохи *Реставрации*, и литературного эклектизма (девиз Нодье — «свобода, управляемая вкусом»). Здесь собирались и романтики, склонные к мирному сосуществованию с классицистами (А. Суме, А. Гиро, А. Ансло), и представители «неистового» романтического жанра с его кошмарами и ужасами (Ш. Нодье, молодой В. Гюго и др.), и «умеренные» романтики (А. де Виньи,

известный своим «красным жилетом» Теофиль Готье) во главе с Шарлем Нодье⁴) к неоромантизму, импрессионизму и символизму, как в русской, так и в европейской литературе. И действительно, это целый литературный симптом, поскольку преимущественно, рассуждая о путях развития русской и европейской литератур, мы одновременно с тем говорим о взаимовлиянии одной литературы на другую и наоборот. В данном случае мы имеем в виду то, что вполне правомерно утверждать о своего рода параллельном развитии философских идей и при этом параллельном же их взаимодействии друг с другом. Ведь высказываемые ими взгляды и мнения (и *поэтом-одиночкой* Фёдором Тютчевым, и *поэтами-парнасцами*) во многом развиты в едином ключе и ставят своей целью раздвинуть горизонты поэтического искусства, содействуя развитию повышенной чувственности поэтической личности⁵, совершенствуя и при этом привнося новые формы выражения в непрестанный художественный поиск. Сравним: «...гармонических орудий / Власть беспредельна над душой, / И любят все живые люди / Язык их тёмный, но родной...» [3; с. 687, «Юлии Фёдоровне Абазе» Ф.И. Тютчева, 1869] и «...Надёжность обретут / Сплетенья / Фантазии и причуд... / Звук лиры / Пребудет на земле...» [1; с.197, «Искусство» Теофиля Готье, 1852, перевод А.С. Эфрон].

Другое дело, что речь идёт о различных путях одного и того же движения. Причём не может не удивлять конструктивная направленность мысли каждого из них – представителей реалистической теории «чистого искусства» (*l'art pour l'art*) в России (А.А. Фет, А.К. Толстой, Н.Ф.

Э. Дешан, П. Баур-Лормиан, Ш. Шенедолле, Ю. Готтингер и др.). Всех их объединяли поиски среднего пути между реакцией и революцией. Их печатным органом был журнал «*La muse française*» («Французская муза», 1823—1824). Реакционная Французская академия раздраженно называла «СЕНАКЛЬ» «новой сектой» и крепостью романтизма. В конце 20-х гг. под влиянием нарастающей общественной активности «СЕНАКЛЬ» демократизировался, подняв бунт и против Реставрации, и против классицизма. Во главе кружка стали В. Гюго и Ш.О. Сент-Бёв. На смену ушедшим консервативным членам в «СЕНАКЛЬ» пришла бунтарски настроенная молодежь (А. де Мюссе, Т. Готье, А. Дюма-отец, П. Мериме, П. Борель и др.), которая, борясь за романтизм, устраивала подлинные сражения вокруг постановок драм Гюго и Дюма, преследуемых властями и Академией. После *Июльской революции 1830 года* пути членов «СЕНАКЛЯ» разошлись, — одни сблизилась с демократическими силами (Гюго), другие, разочаровавшись в результатах этой революции, прониклись пессимизмом (Сент-Бёв, Мюссе). Потеряв идейное единство, «СЕНАКЛЬ» распался [Кардо-Самбери, М.Ф. *Краткая литературная энциклопедия*. Т.6 – 1971 (текст). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/kle/Kle-abc/ke6/ke6-7511.htm?cmd=2&istext=1>. Дата доступа: 01.04.2014].

³ Одноимённый сборник новелл Теофиля Готье «*Молодая Франция*» (1833).

⁴ Жан Шарль Эммануэль Нодье (1780 — 1844) — французский писатель и библиофил эпохи романтизма. Служа библиотекарем в столице Иллирийских провинций Лайбахе, написал *разбойничий роман* «*Жан Сбогар*», который после опубликования в 1818 году принёс автору европейскую известность. Его квартира, наравне с квартирой Гюго, сделалась местом собраний *первого объединения французских романтиков* — «*Сенакля*» (*Cénacle*), в котором преобладали представители дворянской литературы 1820-х годов. Это объединение, распавшееся к началу 1830-х годов, сыграло значительную роль в борьбе новой школы против классицизма. Печатным органом «Сенакля» был журнал *католического и монархического направления* «*Французская муза*» («*La muse française*»).

⁵ **Поэтическая личность** — в нашем понимании такая личность, которая и в поэтическом творчестве, и в жизни, и на социальном поприще отличается присущими поэту отвлечённостью, мечтательностью, глубиной созерцательности, потрясающей способностью к имажинации, повышенной чувствительностью. Отсюда всё воспринимаемое, зримое и осязаемое кажется порождением высшего, ирреального, онирического мира. Эта тенденция проявилась в значительной степени и в творчестве «ночной души русской поэзии», и в творчестве поэтов-парнасцев. И выразилась в стремлении увидеть и открыть основы святая святых Искусства — *Красоту* в природе, в человеке, в любви, в потрясающих произведениях искусства, в самом «*мгновенье, по формуле Уильяма Блейка, видеть вечность... и небо — в чашечке цветка*» (Из «*Прорицаний Невинного*»). — Прим. авт. (Ю.П.).

Щербина⁶ и др.) и поэтов-парнасцев во Франции (предисловие Теофиля Готье к роману «Мадемуазель де Мопен» (1835 – 1836), статья Готье «О прекрасном в искусстве» (1856)). Ответы на свои вопросы они искали в *природе*, в *искусстве*, в *истории*, в стремлении к прекрасному, самому сокровенному и лучшему, что есть в человеке, в противовес той буржуазной действительности, которая так и не приблизилась к предложенному искусством идеалу. «Мы верили тогда, — пишет Т. Готье Ш.О. де Сент-Бёву, вспоминая о времени вступления в романтический *sénaple* (1830-е годы), — мы любили, мы восторгались, мы были опьянены прекрасным, у нас была божественная мания искусства». Также в вышеуказанной статье он смело утверждает: «Искусство для искусства — это творчество, освобожденное от всех стремлений, кроме стремления к совершенству». Кроме того, в этой статье Готье определяет истоки своей теории (это философия Канта), включая её в историко-культурный контекст [2; с. 63 – 66]. А Тютчев исходил «из глубокого и сознательного убеждения в действительной, а не воображаемой только одушевлённости природы» и «ощущаемую им живую красоту понимал и принимал не как свою фантазию, а как истину» (по В.С. Соловьёву).

При этом во внимание принимались все исторические эпохи в их динамическом развитии: от античности (свидетельство тому наименование себя Парнасцами) до «современности» (отчего происходит название альманаха «Современный Парнас» («Le Parnasse contemporain. Recueil de vers nouveaux», 1865 – 1866), издатель Катюль Мендс [1]), согреты дуновением итальянских и древнегреческих прекрасных образцов и бывшие в исторической волне непрерываемым источником вдохновения и поиска утраченного идеала. Например, «Эмали и камеи» (1852) Теофиля Готье, «Античные стихотворения» (1852) Ш.Л. де Лиля, «Трофеи» (1893) Ж.-М. де Эредиа, «Акробатические оды» (1857) Фёдора де Банвиля и пр. Они оставили неизгладимый след и в поэзии Фёдора Тютчева, а также его единомышленников. Но и у парнасцев то же самое – изысканное, элегантно и умелое владение поэтическим словом как своего рода виртуозным мазком, необходимым живописцу (а живопись для них, по Т. Готье, «сестра бога») для наложения на холст подходящей палитры, чтобы родился необходимый образ, который сумеет воплотить мысль в материальные художественную, живописную и музыкальную формы. Вслушаемся: «...Как на небе звёзды рдеют / Усыпительно-безмолвны, / Как блещут в тиши ночной / Золотистые изволны, / Убелённые луной... [3; с. 560, «Тихой ночью, поздним летом...» Ф.И. Тютчева, 1849] и «На звеньях звёзд подвешенный в просторе, / Небесный светоч льёт лазурь лучей... Он напояет дальний небосклон / Очарованьем тишины глубокой...» [4; с. 431, «Небесный светоч» Ш.Л. де Лиля, перевод М.Л. Лозинского]. Отсюда и новые техники воплощения идеального образа, доселе не ведомые поэту (готьеанский метод «транспозиции», фетовские – суггестивность, синестезия и импрессионистичность и др.), как у представителей теории «чистого искусства», так и у парнасцев. Так, для великого русского поэта мысли этим совершенством выступил вселенский мир и созерцаемый мир, для поэтов-парнасцев ко

⁶ Николай Фёдорович Щербина (1821 — 1869) — русский поэт XIX века. Уже с самой ранней юности Щербина пристрастился к изучению греческого языка и литературы и в 13 лет написал поэму «Сафо». В 1838 году в «Сыне Отечества» появилось его первое произведение «К морю». Принуждённый вследствие бедности снискивать пропитание уроками, Щербина не мог окончить систематического курса высшего образования. Щербина стал известен в русской литературе главным образом как автор мастерских антологических стихотворений из древнегреческой жизни, отличающихся чистотой и музыкальностью языка, но отвлечённое содержание, далёкое от запросов и интересов современности, придало его произведениям слишком книжный характер и тем лишило их живой и непосредственной поэзии.

всему прочему, помимо очевидного пристрастия к мифологии, истории и философии, единым всем являлось *Искусство*. Ибо только Искусство – совершенный образец идеального и гармоничного целого. Вся мифологическая, символическая и философская подоплёка оригинальных поэтических концепций становится очевидной в адекватном прочтении тютчевских и парнасских откровений, носящих, по нашему мнению, несказанный медитативный характер. Конечно, нельзя не обратить внимание на то, что Ф.И. Тютчев включает свои идеи, мысли и взгляды в тот или иной дискурс (*Ф.И.К. Шиллера, И.В. фон Гёте, А. де Ламартина, Николауса Ленау, В.-М. Гюго, Г. Гейне* и др.) в виде мотива, подтекста или фрагмента, которые необходимо выявлять при совокупном пересечении их всех в едином целом. Также и у одного из руководителей парнасского движения *Теофиля Готье, этого «волшебника французской словесности»*, и не только у него, сходящиеся мотивы явно слышны и осознаваемы. Причём осознание таковых уже есть достижение необходимой красоты и гармоничного совершенства, которые есть только в единстве и целостности всех мыслей в их кажущемся созвучии.

Таким образом, необходимо констатировать: нечасто бывало, чтобы русская и европейская поэзия не просто соприкоснулись, но и ещё более породнились и общими усилиями совершили неслыханный прежде поворот в эстетических взглядах на Поэзию не только как искусство слова, но и как полноценное синтетическое явление, постижимое как раз при полной сосредоточенности всех потенций поэтического сознания.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Поэзия Франции. Век XIX: Пер. с фр. / Вступ. статья Самария Великовского; Поэтич. ред. Б. Дубин; Коммент. Ю. Гинзбург. – М.: Худож. лит., 1985. – 464 с.
2. *Сашина, Е.В.* «Искусство для искусства» и «Современный Парнас» (К постановке проблемы). Псковский государственный педагогический университет. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: ozofilfuk@rambler.ru. Дата доступа: 01.04.2014.
3. *Тютчев, Ф.И.* Поэзия. Проза. Публицистика / Е.А. Боратынский / Поэзия. Проза. Публицистика / Ф.И. Тютчев. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2008. – 763 [5] с.
4. Французские стихи в переводе русских поэтов XIX – XX вв. [На франц. и русск. языках], «Прогресс» – М., 1969. – 614 с.
5. *Mortelette, Yann.* Histoire du Parnasse. – Librairie Artheme Fayard, 2005. – 572 p.