

Аннотация

В статье рассматривается образ жизненного моря в поэтическом сборнике Г. Сковороды "Сад божественных песен". Автор уделяет внимание только тем текстам, в которых представлена морская символика, либо же образы, которые связаны с водным миром. Предметом внимания есть метафоризированное жизненное море в сборнике Г. Сковороды.

Ключевые слова: Григорий Сковорода, "Сад божественных песен", образ, море, лирический герой, странник.

Summary

The article is devoted a form life sea in the poetic collection of G. Skovoroda's Garden divine songs. Writer give a attention to only a texts, which present the sea symbolism or forms, which be connected whith water world. The article a attention is metaphorical sea of the life in the poetic collection of G. Skovoroda's.

Keywords: G. Skovoroda, "Garden divine songs", form, sea, lyric hero, traveler.

УДК 801.73

Домашенко А.В.,

доктор филологических наук,
Бердянский государственный
педагогический университет

“ПЕВУЧЕСТЬ ЕСТЬ В МОРСКИХ ВОЛНАХ ...” (Ф.И. ТЮТЧЕВ)

О какой “певучести” говорит (или, точнее, “поет”) стихотворение Тютчева? Этот вопрос сразу же ставит нас в тупик, поскольку речь идет о какой-то особой певучести: ведь душа человека тоже способна петь, тем не менее ее пение оказывается вне того стройного хора, в котором звучит гармония природной жизни. Певучесть, стало быть, – это не просто способность человека петь, но такое свойство, которое обусловлено каким-то особенным источником, связь с которым человеком, согласно рассматриваемому стихотворению, утрачена. Упомянутый источник – онтологическая основа лада (“гармонии в стихийных спорах”), важным свойством которого является певучесть, тогда как все, что оказывается вне соотнесенности с ним, пребывает в “разладе” не только со всей природной гармонией, но также, поскольку разлад тотален, и с самим собой.

Мы должны, таким образом, задуматься, чем обусловлена певучесть морских волн, и чем обусловлено то, что поет душа. Отвечая на этот вопрос, мы по сути будем отвечать на вопрос о том, что такое лад в лирике Тютчева и чем обусловлена его утрата человеком?

Певучесть морских волн – это свойство бытия; она *есть*, где ‘есть’ не связка, но способ присутствия: бытие проявляется в певучести морских волн. Можем ли мы утверждать, что бытие – это всегда лад и что певучесть есть первое проявление бытия как лада?

Для ответа на этот вопрос нам нужно возвратиться к “Последнему катаклизму”, написанному, вероятно, в 1829 году, то есть за 36 лет до рассматриваемого стихотворения:

*Когда пробьет последний час природы,
Состав частей разрушится земных:
Все зримое опять покроют воды,
И Божий лик изобразится в них!*

“Последний час природы” – это выход за пределы природного лада в то состояние, которое ему предшествовало и из которого он происходит. Это не лад, а праоснова лада, его онтологический исток: его неразрушимая и неуничтожимая сущность. Это то, из чего все происходит и к чему все возвращается, согласно известному изречению Анаксимандра. Этот остающийся у Анаксимандра темным исток всего существующего, в стихотворении Тютчева просветляется и становится явленным, однако явленным не в смысле предмета для эстетического созерцания, а в смысле той первой реальности, которой оказывается целиком захвачена и любая возможность нашего существования. Последний катаклизм выявляет то, что “не проходит, а бытийствует” [2, 109. Пер. О.А. Коваль], и благодаря чему человек обретает способность бытийствовать. Любой природный лад – в певучести ли волн он проявляется или в чем-то другом – происходит из этой бытийной основы. Ее составляющие две – воды, которые покрывают все зримое, и Божий лик, который изображается в них.

Поскольку остаются из всех природных стихий только воды, можно предположить, что вода здесь – не одна из стихий наряду с огнем, воздухом и землей, но то первоначало, в котором растворяются все стихии, поскольку и сама вода при этом изменяет свою сущность, становясь первовеществом. Можем ли мы утверждать, что из этого первовещества рождаются все стихии, только в момент своего рождения обретая способность петь, поэтому певучесть морских волн не более изначальна, нежели певучесть ветра, проявляющаяся в звуках воздушной арфы? Означенная певучесть изначальна по отношению к природному ладу, поскольку именно благодаря ей стихийные споры претворяются в гармонию стихий. Певучесть стихий оказывается высшим проявлением их взаимообращенности как обязательном условии учреждения лада. Эта взаимообращенность – до-ладное проявление взаимообращенности Бога и вод в “Последнем катаклизме”.

Вопрошающая аналитика присутствия приводит к целокупному истоку присутствия.

По поводу Божьего лика в “Последнем катаклизме” до наших дней длится дискуссия: является ли это Бог Библии (“<...> И Дух Божий носился над водою”. Быт. 1: 2) или же, как утверждает Б.М. Козырев, здесь имеется в виду Солнце, дохристианское греческое божество [см.: 1, 90]? Эта дискуссия в значительной степени основана на недоразумении, поскольку в ней разговор о праоснове лада подменен разговором о том, какой именно лад возникает на этой праоснове –

изначальный греческий или тот, который присущ христианской эпохе. Такую первооснову лада в ее универсальной полноте мы как раз в Библии и находим, при этом мы не должны ограничиться вторым стихом, но обратиться также и к третьему:

2. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною; и Дух Божий носился над водою.

3. И сказал Бог: да будет свет. И стал свет.

Пока была тьма над бездною, ничто в водах изобразиться не могло. Благодаря свету Дух Божий становится ликом, обретая образ в изобразивших его водах. Свет, стало быть, – условие изображения, а не сам образ. О каком лике Солнца в водах может идти речь? Свет, о котором говорит третий стих, – это прасвет, точно так же, как вода здесь – правода; этот прасвет в границах создаваемого природного лада, когда свет будет отделен от ночи и назван днем, станет солнцем. Следовательно, правомернее будет вывод, что для каждой стихии есть свое прастихийное лоно?

Тем не менее очевидным остается, что приведенные стихи из книги Бытия говорят о том же состоянии творения, о котором говорит “Последний катаклизм”. Божьим ликом с самого начала было освящено творение. В певучести стихий эта освященность проявляется по-своему: вот почему она действует целительно.

Морские волны с их певучестью или ветер, поющий в струнах воздушной арфы, – это те гармонические орудия, о которых сказано в стихотворении, обращенном к Ю.Ф. Абазе:

*Так – гармонических орудий
Власть беспредельна над душой,
И любят все живые люди
Язык их темный, но родной.*

Если душа начинает петь не то, что море, стало быть, она вышла из-под беспредельной власти гармонических орудий и именно по этой причине она уже не живая. Поэтому и то, что она поет сама по себе и от себя, к живому не относится, что значит: не порождается языком гармонических орудий, который сопроден живому человеку, наполнен глубоким смыслом, хотя этот смысл и остается темным для человека.

Каков же исток этого пения утратившей родовую связь с целокупным истоком души? Об этом говорит не “Последний катаклизм”, а другое эпиграмматическое стихотворение Тютчева, написанное в том же году (1869), что и процитированное выше, и примерно через четыре года после стихотворения “Певучесть есть в морских волнах <...>”:

*Природа – Сфинкс. И тем она верней
Своим искусом губит человека,
Что, может статься, никакой от века
Загадки нет и не было у ней.*

Это стихотворение говорит об истоке того пения, которое остается вне общего хора. Истоком этого пения является искус.

Подвергнувшись искусству (τέτρα) человек становится искусником – δοκιμαστής (изыскателем, исследователем, оценщиком, одобрителем); совершенствуясь, он постепенно достигает такого мастерства, когда может быть назван искусным – δοκιμὸς (испытанным, опытным, искусным). Полагаясь на свой ум и на свои способности, на этом пути он овладевает искусством (τέχνη), которое, как он считает, откроет ему все загадки природы – законы, которыми определяется искусство Демиурга, сотворившего ее. Познать эти законы – значит, стать таким, как Демиург, и даже превзойти его.

Этот путь, на который в результате искусства вступил человек, – тот самый, которым прародительницу Еву искусил древний змей, соблазнив ее съесть плодов с запретного дерева: “<...> Знает Бог, что в день, в который вы вкусите их, откроются глаза ваши, и вы будете, как боги, знающие добро и зло” (Быт. 3: 5). Обещание отца лжи, конечно, приводит к противоположному результату: Адам и Ева узнали только, что они наги, то есть что они перестали быть, как Боги, каковыми были в раю – в целокупной полноте истока.

В результате искусства человек теряет онтологическую связь с этой полнотой и тем дальше уходит от нее, чем больше доверяет своей самоценной способности понимания – своему уму. На этом пути, идущем от искусства, рождается поэтическое искусство – пение души, противопоставившее себя общему хору и только себя признающее подлинным.

Τέτρα – искусство, но также опыт, который лежит в основе исследования. В свою очередь τετραίω – не только искушать, соблазнять, но также познавать что-либо, овладевая познаваемым. Отсюда овладевающее понимание новоевропейского человека, которое всегда осуществляется в границах субъект-объектной схемы. Это тот самый ум, который должен быть упразднен, если человек хочет возвратиться к наследью родовому – изначальному целокупному смыслу:

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

*И чудится давно минувшим сном
Ему теперь все светлое, живое...
И в чуждом, неразгаданном, ночном
Он узнает наследье родовое.*

Этот ум, который должен быть упразднен, – то самое свойство мыслящего тростника, которое противопоставляет его зыбким камышам, приобщенным, как и морские волны, к мусикийским звукам, то есть к тому, что приходит от Муз. Во времена ποιήσις соработничество Муз и природы в созидании лада было свойственно и человеку. ποιητική τέχνη эту способность утратила, значит, перестала быть наполненной онтологическим смыслом. Вот почему δοκέω, связанное этимологически с δοκιμὸς, – не только полагать, думать, но и казаться; речь, стало быть, идет о таком понимании, которое, как и ποιητική τέχνη, целиком осуществляется в границах кажимости. Этой кажимости соответствует τέχνη – ловкость, хитрость, которая кажимость может выдать за действительность. Такой τέχνη был изначальный искус, искус древнего змея, как и τέχνη, благодаря которой

Аполлону удалось отсрочить смерть Адмета. Для демона Смерти эта τέχνη – коварство, обман. Означенной кажимостью проникнута вся трагическая эпоха.

Она начинается с бунта Ареса против Зевса (см. “Просительницы” Эсхила), но Гераклом она окончательно утверждается, ибо, согласно Адмету, благодаря одному Гераклу “утвердился лад лучшей жизни” [3, 42, 1157]. Гераклом же учреждается и все, что принадлежит этому “лучшему” ладу, например, ποιητική τέχνη. Поскольку пение самого учредителя – “чуждый Музам лай” [3, 29, 760], постольку таковым, с точки зрения ποιήσις, остается и вся ποιητική τέχνη. Помня это, мы не станем удивляться, почему Платон отвергает трагедию – концентрированное выражение самой сущности ποιητική τέχνη.

Человек трагической эпохи, как и любой творец ποιητική τέχνη, по сути своей является гераклидом, явно или подспудно в ропоте и ропотом выражая свою сущность и претендуя на то, чтобы самому на такой призрачной основе, каковой является человеческое “Я”, утвердить лад, который неизбежно остается разладом по отношению к тому природному ладу, к которому человек отныне не допущен. Вот почему нет ничего “от земли до крайних звезд”, что откликнулось бы на этот идущий от искусства “глас”.

Стихотворение Ф.И. Тютчева “Певучесть есть в морских волнах <...>”, как и другие упомянутые в данной статье его стихотворения, являются приговором ποιητική τέχνη, но одновременно – искусству в целом, более глубоким и неопровержимым, нежели тот, который мы находим в “Эстетике” Гегеля или в творчестве поэтов и писателей, которые преодолевали ποιητική τέχνη, устанавливая ей “предел”, изнутри самой ποιητική τέχνη (Рембо, Чехов и др.). Этот приговор вынесен с точки зрения ποιήσις, следовательно, возвращает нас к той онтологической почве, которая поэтическим искусством уже в момент его рождения была утрачена.

Литература

1. Козырев Б. М. Письма о Тютчеве / Б. М. Козырев // Литературное наследство : Федор Иванович Тютчев. – М. : Наука, 1988. – Т. 97. – Кн.1. – С. 70–131.
2. Хайдеггер М. Положение об основании / М. Хайдеггер. – СПб. : Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ ; СПб. : Алетейя, 1999. – 292 с.
3. Euripides. Alcestis / Euripides. – Lipsiae : BSB V. G. Teubner Verlagsgesellschaft, 1980. – 46 p.

Аннотация

Статья посвящена прояснению вопроса об истоках ποιήσις и ποιητική τέχνη. Исток ποιήσις связан с первоначальной взаимообращенностью Бога и мира. ποιητική τέχνη выявляет сущность последующей трагической эпохи. Соперничество человека с Богом порождает характерные для трагической эпохи коллизии.

Ключевые слова: ποιήσις, ποιητική τέχνη, лад, трагична епоха.

Анотація

Стаття присвячена осмисленню питання про витoki ποιήσις і ποιητική τέχνη. Витoki ποιήσις пов'язані з первісним взаємозв'язком Бога і світу. ποιητική τέχνη виявляє сутність наступної трагічної епохи. Суперництво людини з Богом породжує характерні для трагічної епохи колізії.

Ключові слова: ποιήσις, ποιητική τέχνη, лад, трагическая эпоха.

Summary

The article deals with the clarification of the sources of *ποίησις* and *ποιητικὴ τέχνη*. The source of *ποίησις* is connected with the initial harmony of the God and creation. *ποιητικὴ τέχνη* reveals the essence of the later tragic epoch. Man's opposition to the God produces distinctive for the tragic epoch conflicts.

Keywords: *ποίησις*, *ποιητικὴ τέχνη*, harmony, tragic epoch.

УДК 821.161.2–1.09

Белінська І.Д.,

викладач,

Тернопільський національний економічний університет

МОРСЬКА СТИХІЯ В ЛІРИЦІ Ф. ТЮТЧЕВА

Попри величезну кількість розвідок у сфері поезії Тютчева існує нагальна потреба прояснити деякі моменти мікрокосмосу його поезії – і навіть не тому, що певні аспекти не приваблювали уваги дослідників, а в силу заплутаності та суперечливості їхніх оцінок.

Звичайно, сьогодні Тютчев відомий нам насамперед як тонкий пейзажний лірик. Це одразу ж було відмічено ще його сучасниками: І. Тургенев писав, що “відчуття природи у ньому надзвичайно тонке, живе та вірне” [22, 57], а Н. Некрасов головну силу його віршів бачив у “живому, граціозному, пластично вірному зображенні природи” [22, 53].

Проте навіть у такому, здавалося б, вздовж і впоперек вивченому питанні, як ставлення Тютчева до природи, й по сьогодні серед дослідників немає єдиної точки зору. Так, характер спілкування поета з природою одними науковцями уподібнюється діалогу, в якому репліки партнерів можуть як звучати в унісон, так і створювати драматичні неспівпадиння [2, 63]. Інші дослідники як одну з провідних особливостей поета відмічають “ідею тотожності між людиною та природою” [19, 236] або й “цілісне розчинення” у природі [4, 485]. Водночас у науковій літературі можна зустріти думки, що людина у Тютчева не лише не може внести в природу гармонію, але навіть антагоністична тій гармонії, яку природа має незалежно від людини (навіть всупереч їй), і тому людина у Тютчева лише пильно вдивляється у природу, залишаючись глядачем, а не учасником [10, 62–63]; ліричний герой займає “позицію споглядальника природи”, “взаємовідносинам людини з природою притаманна подвійність: злиття та розлад змінюють одне одного” [13, 16–32]; Тютчев руйнує межу між людиною та природою, “включаючи людину в загальну систему явищ природи” [7, 446]. Можливо, подібна антагоністичність оцінок зумовлена непростим сприйняттям романтиками самої ідеї гармонії. П. Толстогузов відмічає обертальність цих опозицій, коли гармонія в будь-який момент може виявитися дисонансом, а поруч з піфагорійською трактовкою гармонії у Тютчева виявляється і “порядок в безладді”, “у стихійних суперечках” [23, 269].

Усе це залишає актуальним питання про вивчення пейзажної лірики поета і створює ґрунт для виникнення нових концепцій. З останніх узагальнюючих