

ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА

**БЄЛІНСЬКА Ірина Дем'янівна**

**УДК 82.091**

**КОНЦЕПТ ПРИРОДИ В ПОЕЗІЇ ВІЛЬЯМА БЛЕЙКА ТА ФЕДОРА  
ТЮТЧЕВА**

Спеціальність 10.01.05 – порівняльне літературознавство

**Дисертація**

на здобуття наукового ступеня

кандидата філологічних наук

Науковий керівник:

доктор філологічних наук,

професор

**ГЛОТОВ Олександр Леонідович**

Тернопіль – 2011

## ЗМІСТ

Вступ.....	3
<b><u>Розділ 1</u> Пейзаж у Вільяма Блейка та Федора Тютчева в контексті еволюції концепції природи в європейській свідомості як наукова проблема.....</b>	<b>10</b>
1.1. Історичні трансформації погляду на природу в культурі Європи та динаміка розвитку пейзажного образу в європейській художній літературі. ....	10
1.2. Філософська амплітуда пейзажу в ліричній поезії В.Блейка й Ф.Тютчева як об'єкт наукового дослідження. ....	24
<b>Висновки-1.....</b>	<b>49</b>
<b><u>Розділ 2</u> Бог і природа в художньому світі Вільяма Блейка.....</b>	<b>52</b>
2.1. Духовний первінь природи в циклі «Songs of Innocence». ....	52
2.2. «Songs of Experience» як романтизація бунту природи проти Бога. ....	75
<b>Висновки-2 .....</b>	<b>104</b>
<b><u>Розділ 3</u> Пошук гармонії між матерією та духом в поезії Федора Тютчева. ....</b>	<b>106</b>
3.1. Пейзажний образ у раннього Тютчева: «ангельська ліра» як передвістя «останнього часу природи». ....	106
3.2. Природа у поезії зрілого Тютчева: боротьба «руху» і «вічного спокою».....	138
<b>Висновки-3 .....</b>	<b>158</b>
<b>Висновки.....</b>	<b>162</b>
<b>Список використаної літератури. ....</b>	<b>169</b>
<b>Додатки. ....</b>	<b>188</b>

## ВСТУП

*Актуальність теми.* Чим далі відступає від нас у часі епоха романтизму, тим більш масштабним видається і його виникнення, що підсумовувало колосальний досвід європейської культури у сфері самовизначення людини в світі, і його резонансне відлуння в подальшому літературному процесі. Але ми звикли розглядати феномен романтизму виключно «локально», в рамках синхронічного зрізу літературного життя кінця XVIII – першої третини XIX ст. Між тим мало вивченими є і преромантизм із його сміливим відреченням від класицистичних доктрин та пробудженням цікавості до всієї повноти людського в людині, і постромантизм, який утримує в європейському духовному житті другої половини XIX ст., що протікає під знаком панування позитивістсько-реалістичного світогляду, ту висоту суб'єктивного художнього узагальнення і прихильність до широкого культурного контексту, які торують шлях сучасному літературному пошуку.

З цього погляду, вирізняються за масштабністю творчої спадщини такі постаті, як В. Блейк і Ф. Тютчев, що об'єктивно спонукає дослідника до співставлення їхніх художніх світів. І, не в останню чергу, якраз завдяки тому, що тут подібності й паралелі аж ніяк не лежать на поверхні. У літературознавчих компаративних дослідженнях склалася тенденція до пошуку «запозичень» і «впливу» тощо. Однак суто позитивістська методологія XIX століття, орієнтована на пошуки «запозичень» (інакше кажучи – «впливологія»), тут не спрацьовує: ідея «запозичення» не дає реальної можливості насправді глибоко пояснити усі без винятку ситуації подібності художніх вирішень і виразну односпрямованість творчого пошуку різних митців у ситуаціях, коли такого «впливу» практично не існує. **Криза у компаративістиці в середині XX ст. призвела до зміни «векторності в системі літературознавчих дисциплін» в царину порівняльної типології, яка зосереджена на «вивченні аналогій і спільностей літературних явищ»**

[Наливайко , 6], що диктує потребу у нових підходах в дослідженнях. Не можна використати тут такі компаративістичні програми, як, наприклад, принципи *антропологічної школи*, зосередженої на спільності психологічних умов, які породжували в архаїчну епоху різні національні міфології у фольклорній формі: і Блейк, і Тютчев закорінені значно більше в книжній традиції, зокрема – в колі інтерпретацій Біблії. Не стане в пригоді й *міграційна теорія* Олександра Веселовського, як така, що зосереджена на явищі міграції сюжетів – у ліриці сюжету в цьому розумінні просто немає.

Адже коли заходить мова про порівняння художніх світів англійця Блейка, «вільного митця» й принципового нонконформіста, та російського аристократа-царедворця Тютчева, який намагався щиро сповідувати офіційну ідеологічну доктрину царату, більш того, – порівняння письменників, які ніколи не чули один про другого ані слова і не читали ані рядка, написаного колегою, труднощі постають чималі. Середовище об'єктивно визначило радше глибоку різницю між цими двома майстрами, аніж подібність. Функціонування концепту «Природа» в поезії В. Блейка та Ф. Тютчева ускладнюється й тією типологічною відмінністю, що перший – представник «передромантизму» в англійській літературі, а другий – представник «постромантизму» в російській літературі.

Проте між двома даними феноменами, вочевидь існує типологічна подібність, і це, зокрема, кидається в вічі, коли взяти до уваги, що в творчості обох письменників активно й подеколи буквально «паралельно» розробляється в якості основоположного моменту художньої картини світу *концепт природи*, формуються такі надзвичайно вагомі в образній системі твору «суперобрази», як Океан, Небо, Стихія, Буря тощо, сповнені глибокої символічності як найбільш узагальнені складові цього концепту.

Поняття концепту було народжене у середньовічній християнській філософії (П'єр Абеляр, Гільберт Порретанский, Фома Аквінський та ін.) і містило від початку орієнтованість на «присутність Бога-Творця», зрозуміння його присутності в природі («концепт в душі слухача», за Абеляром); це

поняття включало креативність суб'єкта, що сприймає своє оточення активно й аналітично. Сучасне розуміння концепту, зокрема в літературознавстві, базується на усвідомленні творчої й образної природи художньої концепції світу й людини, не-тотожності концепту й суто філософського, інтелектуального *поняття*. Як ми переконаємося далі, обидва змісти дефініції *концепт* – теологічний і естетичний – виявляються дуже потрібними для усвідомлення своєрідності художнього світу Блейка і Тютчева. Адже обидва поети напружено осмислюють християнську концепцію відсутності Бога в матеріальній природі або ж філософсько-пантеїстичну ідею присутності його в ній. Обидва поети стоять якби поза межами романтизму – Блейк є його предтечею; Тютчев, прихильник «чистого мистецтва», – постромантиком, і це надає особливої вагомості порівнянню їхніх художніх систем. Вивчення цієї непересічної ситуації дозволило б, безперечно, глибше збагнути як найбільш загальні закономірності розвитку європейської культури в цілому, так і неповторний склад конкретної національної духовності й творчої особистості. Але такий підхід вимагає якоїсь особливої методології порівняння. Й тут нам може стати опорою *теорія традиційного образу*, розроблена чернівецькою школою порівняльно-історичного літературознавства (найперше праці професорів А. Р. Волкова та О. Є. Нямцу). ). Традиційний образ в інтерпретації цієї школи – не менш суттєвий момент компаративістичного аналізу, ніж *сюжет* чи *мотив*, які в класичному порівняльно-історичному літературознавстві привертають основну увагу. Категорія художнього образу, що генетично сягає візантійської естетики, в західній науковій думці не надто популярна; у нас же, завдяки діяльності психологічної школи О. Потебні, вона має широкі права громадянства. «Чернівецька школа» вдало доповнює компаративістичний підхід до літератури як рух сюжетів і мотивів, ще й рухом художніх образів (сумарний виклад її позицій розгорнуто подано в такому виданні: Лексикон порівняльного та загального літературознавства.– Чернівці: Золоті литаври, 2001).

Проте перш ніж звернутися до цієї цікавої перспективи, слід зрозуміти й той історико-культурний ґрунт, «загальнокультурну традицію» й «ті глибинні опосередковані зв'язки, які виникли в процесі творчого засвоєння пам'яток минулого» [105, 125] та породили даний тип образності й спосіб художнього узагальнення. Вочевидь, варто перш за все проаналізувати *духовно-філософський і літературно-культурний контекст*, у якому склалися людські індивідуальності й розвивалися таланти цих письменників. Зокрема саме еволюція концепції природи в масштабі європейської культури й, відповідно, зміни способу побудови пейзажного образу дають для розуміння художніх вирішень таких оригінальних і, водночас, таких репрезентативних митців, перший з яких належить фактично до преромантизму, а другий – до постромантизму, надзвичайно важливий з історико-літературного та теоретико-літературного погляду матеріал.

Не можна сказати, що це питання ніколи не досліджувалося. Зокрема з дореволюційних часів і до наших днів у Росії глибоко вивчався й вивчається «пантеїзм» Тютчева (хоча, як ми переконуємося далі, сам цей термін не є ані вдалим, ані правомірним); не обійдено увагою дослідників і питання про концепцію природи у Блейка, однак безпосереднє зіставлення художніх світів двох поетів зроблено лише у трьох дослідженнях російського науковця О. Донських, й то не виключно в аспекті концепту природи [54; 55; 56]. Тут містяться дуже важливі для нашої теми зауваження – наприклад, про взаємопроникнення міфу та природи у обох поетів (міфом дослідник називає біблійні мотиви), про те, що обидва літератори відчувають себе живою частиною природи, про сприйняття світу як цілого в якості живої істоти, про світ співвіднесених через Бога «Я», через який нам відкривається релігійно-міфологічний зміст природи [56]. Не менш цінними є міркування про різні види безкінечностей (денну та нічну, актуальну та потенційну), їхню пов'язаність з божественною сутністю світобудови та їхній прояв у пейзажній ліриці Тютчева й поемах Блейка [55].

Але усе ж таки спроб розглянути формування концепту природи у Тютчева та Блейка в широкому контексті зміни європейської релігійно-філософської парадигми та паралельної еволюції літературного пейзажу ще взагалі не зустрічалося.

***Зв'язок проблеми з науковими програмами, планами, темами.***

Робота виконана на кафедрі теорії літератури та порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету як складова частина комплексної теми «Проблеми рецептивної поетики, наратології, і трансляторики в українсько-зарубіжних літературних зв'язках» (№ державної реєстрації 0105U00718). Тема затверджена на засіданні вченої ради ТНПУ (( протокол № 7 від 13.03.2007р.) та на засіданні засіданні бюро наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» ( протокол № 4 від 22 червня 2010 р.).

***Метою дослідження*** є ґрунтовне вивчення концепту природи в художніх світах Блейка і Тютчева, встановлення параметрів авторських концепцій людини і світу, аналіз релігійно-філософських орієнтацій поетів (що дає ґрунт для розуміння трактування в їхній пейзажній ліриці ідеалу і реальності, життя та мистецтва, культури та цивілізації), а також специфіки їхніх ідеостилів.

Поставлена мета визначає ряд наступних ***завдань***:

- вивчення культурного контексту формування концепту природи у Блейка та Тютчева, еволюції концепції природи в європейській філософській думці та відповідної зміни статусу пейзажу в літературно-художній творчості;
- науковий опис та аналіз концепту природи у В.Блейка, виявлення специфіки інтерпретації поетом гностичної доктрини та визначеної нею драматичної символіки блейкового передромантичного пейзажу, еволюції способів художнього вирішення пейзажу у В.Блейка;
- дослідження процесу формування та еволюції відповідного концепту в пейзажній ліриці Тютчева, закономірності застосування до його

світогляду поняття «пантеїзм», еволюцію поета від наївно-гедоністичного оспівування природи до християнського відчуття її «тимчасовості» та вразливості;

- послідовне співставлення пейзажного образу у Блейка і Тютчева з метою виявлення як специфіки авторського бачення природи, так і руху суб'єктивно-романтичної інтерпретації природи, збагачення останньої як з арсеналу традиційної культури в процесі подолання класицизму, так і з політично-злободенного пошуку сучасності; вивчення масштабу впливу національної ментальності та традиції, встановлення типологічно споріднених та індивідуально-відмінних рис поетичної манери двох поетів.

**Об'єкт дисертаційного дослідження** – вірші про природу В. Блейка та Ф. Тютчева, взяті в порівнянні двох різних ідейно-естетичних світоглядів та двох художніх систем.

**Предмет дисертаційного дослідження** – концепція людини і світу, яку обидва майстри художньо реалізували в контексті духовного пошуку європейської культури (найперше в контексті пре- і постромантизму) та, зокрема, еволюції поглядів на природу.

**Теоретико-методологічною основою** дисертації стали дослідження в галузі літературознавства: праці російських, зарубіжних та українських теоретиків літератури та компаративістів (А.Волков, Д.Дюришин, Д. Лихачов, А. Нямцу, О.Потебня та ін.) У роботі послуговуємося наробками дослідників творчості В. Блейка (А.Єлістратова, Т.Васільєва, В.Жирмунський, Г.Токарева, Р. Якобсон та ін.) та Ф. Тютчева (І.Козлик, Ю.Лотман, Ю.Тинянов, К.Пігарєв, та ін.) Використовуються також розвідки філософів та культурологів (А. Горфункель, В.Дільтей, О. Донских та ін.)

**Методи дослідження** – системний підхід з головною опорою на основні принципи типологічного аналізу, на теорію традиційного образу, розроблену школою професора А.Волкова, та на положення про типологічні аналогії Д.Дюришина; окремі прийоми міфологічної, герменевтичної та інтертекстуальної методик.



***Наукова новизна одержаних результатів*** полягає в тому, що в даній дисертації вперше поставлено в центрі уваги і широко розглянуто проблему, яка досі практично не була об'єктом окремого дослідження (за винятком декількох статей), в той час, коли вона виступає важливим індикатором загальнокультурного та літературного процесу в Європі Нового часу.

***Теоретичне і практичне значення одержаних результатів.*** Дане дослідження може стати матеріалом для широких узагальнень дослідників історії романтизму, так само, як і для теоретиків літератури, які працюють над проблемою літературного пейзажу, а також джерелом інформації для дослідників і викладачів англійської та російської літератур, аспірантів та студентів філологічних факультетів.

**ПЕЙЗАЖ У ВІЛЬЯМА БЛЕЙКА ТА ФЕДОРА ТЮТЧЕВА В  
КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ КОНЦЕПЦІЇ ПРИРОДИ В  
ЄВРОПЕЙСЬКІЙ СВІДОМОСТІ ЯК НАУКОВА ПРОБЛЕМА**

**1.1. Історичні трансформації погляду на природу в культурі  
Європи та динаміка розвитку пейзажного образу в європейській  
художній літературі**

Еволюція філософської концепції природи в європейській свідомості є духовним контекстом художнього пошуку В.Блейка та Ф.Тютчева, і тому заслуговує на особливу увагу – тим більше, що вже у ХІХ ст. пейзажна лірика спиралася на потужну літературно-філософську традицію. Отже, щоби усвідомити специфіку втілення концепту природи у поезії Блейка та Тютчева, потрібно простежити, яким духовно-естетичним орієнтирам вони наслідували, а з якими розходились або ж вступали у суперечку, оскільки у літературному пейзажі важливий саме «естетичний вибір, та неповторна взаємодія й узгодження образів, що оптимально відповідають ідейно-естетичним завданням художника» [169, 246]. Таким чином, короткий нарис еволюції концепту природи у світовій поезії дозволить краще осмислити унікальність його втілення у ліриці Блейка та Тютчева.

Перші спроби словесного опису природи сягають ще фольклорної традиції. Саме тут формується те, що сьогодні сприймається читачами як традиційний прийом у зображенні природи – психологічний паралелізм (за визначенням Александра Веселовського), тобто зображення явищ природи паралельно з душевним станом людини. Психологічний паралелізм починає активно використовуватися і в красному письменстві античного суспільства. Скажімо, Гораций каже, що гарний письменник завжди зображує природу у

порівнянні з людиною. В античній словесності формуються, наприклад, такі «пейзажні» жанри, як ідилія, пастораль та буколіки. Саме вони поклали початок зображенню природи як певного втілення гармонії. В епоху античності виокремлюється т. зв. ідеальний пейзаж, який пізніше буде активно використовуватися класицистичною поетикою. Це так само гармонійна і лагідна природа, простір, де віє ніжний вітерець, що доносить приємні запахи; б'є джерело, що може вгамувати спрагу; ростуть квіти, що встилають землю; дерева, що дарують тінь; на деревах співають птахи тощо [170, 130–131]. Такий тип пейзажу, як ми переконаємося далі, переважає, наприклад, у «Піснях Невинності» Блейка.

Неухильне «олюднення природи», яке вперше послідовно розпочалося ще в античності, виживання політеїстичних уявлень про «божественність» тварин, рослин, води, землі, небесних світил тощо призводить врешті-решт до відомого погляду, що людина є мірою всіх речей (Протагор), і цей погляд античної філософії стає підґрунтям майбутньої гуманістичної доктрини.

Утім торжество цієї доктрини було ускладнене експансією в європейську культуру християнства, яке виходило не з принципу антропоцентричного (головна роль у світі відводиться людині), а з принципу теоцентричного (головна роль відводиться Богу). Протягом усього Середньовіччя у свідомості європейців панував християнський теологічний погляд, згідно з яким природа є *творіння*, що виникло з нічого, по відношенню до творіння його Творець – трансцендентний, тобто перебуває поза межами матеріального світу; Він може бути осягнений лише через транс (молитва тощо). Тим само світ природи розглядався як щось більш низьке з погляду християнської аксіології й тимчасове з погляду житейської мудрості. Спроби деяких єретичних груп на Сході й Заході Європи (богоміли, альбігойці тощо) воскресити гностичну концепцію, за якою матеріальне буття є творінням «недосконалого» божества або й просто диявола, залишилися на маргінесі культури, так само, як і язичницькі первені народної культури. Теологи вчили, що природа, як і людина, зіпсована через

прагнення сатани «приборкати» і «переробити» її; християнська теодицея активно заперечує вину Бога за існування зла в світі: воно породжується виключно бунтом творіння проти Творця. Це покликане було пояснити катаклізми на зразок землетрусів і повеней, смерть і хвороби та інші недосконалості матеріального існування.

В інтелектуально-богословській сфері осмислення природи як універсуму є ще неможливим: дуалізм тілесного й спіритуалістичного не давав підстав для подібної концепції. Достатньо згадати, що довга дискусія між номіналістами й реалістами в середньовічних західних університетах була суперечкою про «реальність» або ж «не-реальність» таких понять, як Милосердя, Доброчинність тощо: сперечалися, чи трактувати їх як просто імена, чи «субстанції» – хоча й поза сферою звичної морфології речей.

Звичайно, не можна не брати до уваги існування в середньовічній християнській думці тоненького струмка неоплатонічної філософської традиції, яка розглядала природу як еманацию Божества. Таким було вчення Дж. Скота Еріугени (скотизм), не занадто миле серцям офіційних католицьких теологів. Дуже близьким до розуміння природи як вмістилища Бога є єпископ і вчений-математик Миколай Кузанський, у якого ідея безкінечності Бога трансформувалася в ідею безкінечності Всесвіту. Та лише непримиренний до середньовічного дуалізму духа й тіла Дж. Бруно насмівився оголосити аж в епоху Відродження: «природа є не що інше, як Бог у речах».

Згадаймо Я. Бьоме, який використав лютеранський алгоритм мислення для обґрунтування містичних ідей, що їх лютеранські авторитети аж ніяк не схвалювали. Коментуючи, як веліла ще схоластична традиція, Біблію («Велика таємниця, або Пояснення першої книги Мойсея»; 1623, та ін.), Бьоме повертається, по суті, до духу античної натурфілософії, збагативши її досвідом християнської метафізики й етики. Він, як грецькі натурфілософи, зважається самотужки осмислити й трактувати категорії, які склалися віками й набули практично офіційного статусу. Бог для нього – «безодня»,

яка породила «основу», сповнену протиріч. Залишалося, так би мовити, повернути Творця в лоно Творіння, або ж «Бога в природу».

Хоча картини природи існували у словесному мистецтві Європи з давніх часів, проте вони колись не мали самостійного значення. «Літературна енциклопедія термінів та понять» твердить, що найбільш раннє свідoctво естетичного сприймання природи у Європі – це лист Петрарки, датований 1335 р., в якому він висловлює захоплення горою поблизу Авіньйона [83, 732].

Антропоцентризм епохи Відродження змінює уявлення про світ. «Обожненою виявилася й сама природа, що оточувала й породила людину, і не випадково у творах гуманістів вона якщо і не безпосередньо ототожнюється з Богом, то постійно використовується як синонім до поняття «Бог» [47, 49].

Ідея ця розгорнута у Спінози, який висунув трактування природи як єдиної, безкінечної та вічної субстанції, від якої Бог невід'ємний, а людина може безпосередньо взаємодіяти зі Всесвітом. Зауважимо, що вчення Спінози дійсно відкривало дорогу численним східним вченням, які виникли поза ревіляціоністськими релігіями і якщо й розглядали матерію як плід акту творіння, то вже проте не мислили про її тимчасовість і кінцевість<sup>1</sup>. Адаптація вчення Спінози європейською філософською думкою на практиці полегшила й майбутнє сприйняття ідей східних релігій щодо суті природи у XIX-XX ст.

Філософія Спінози сформувала поняття «Бога в природі», але сам термін «пантеїзм» (від гр. слів *παν* – *усе* і *θεός* – *божество*) виник лише на початку XVIII ст. – у полеміці між філософом Дж. Толандом і теологом Й. Фаєм, і з тих пір широко уживаний в гуманітарних науках. Сучасний філософський словник подає таке його визначення – це «вчення, згідно якого

---

<sup>1</sup> Навіть знищення й відтворення світу відповідно до сну й пробудження Брахми в індуїзмі не означає, що творіння щезає назавжди.

всесвіт в цілому є Богом і, навпаки, не існує якогось окремого Бога поза сукупністю матерії, сил та законів, що знаходять свій вираз в існуючому всесвіті»; одним із різновидів пантеїзму є панпсихізм – «уявлення про всезагальну одухотвореність природи» [120, 472].

Пантеїзм почасти співпадає з християнською доктриною, згідно якої Бог не залишає свого Творіння і, лишаючись в не-матеріальному Царстві Небесному, бере участь в справах нашого світу [див. про це докладніше: 86, 111–120]. А ось філософія деїзму (XVIII ст.) мислить світ вже цілком вільним від Творця. Мабуть, ця строкатість з плином часу стала однією з причин тієї термінологічної плутанини, яка у дослідників часто призводить до змішування цих понять.

Сприяла у дечому філософія Спінози і формуванню протилежного пантеїзмові полюсу – погляду деїзму, який, по суті, розвиваючи до кордонів абсурду християнську теологічну ідею «Бога поза природою», проголосив, що Творець не втручається в життя Творіння, давши йому лише перший поштовх до буття. Деїзм практично витіснив християнство у свідомості освічених людей епохи Просвітництва, які почали вважати цей світ закономірним об'єктом переробки і вдосконалення.

З XVIII ст. людині почала відводитися роль перетворювача природи – Бог, за поглядом деїстів, мовляв, для того її і створив.

Коріння такого підходу, втім, сягає ще глибше. Вже в епоху Відродження, в атмосфері Реформації і широкої, всебічної ревізії церковного вчення, формуються концепції, згідно з якими людина не просто є «царем природи», а мусить природу і саму себе переробляти і вдосконалювати. Поруч із значним розвитком утопічних програм вдосконалення людини (на зразок широко відомого «Міста Сонця» єретичного ченця Кампанелли та подібних йому творів), формується вчення розенкрейцерів (угруповання алхіміків і чаклунів, які вийшли з підпілля у Німеччині на поч. XVII ст.), що згодом стане однією з опор масонської доктрини. За поглядом останніх, «вдосконалювати» слід не лише людину, а й природу, яка потребує

«переробки». Розенкрейцери захопилися єврейською каббалою, яку проєціювали на алхімічні практики; їхні праці були розраховані на високоосвічену університетську аудиторію. Завдяки широкому використанню гебрайської мови та теологічних понять, вчення розенкрейцерів справляло враження якоїсь «поглибленої» християнської теології. Та слід зазначити, що до біблійного вчення, хоча в ньому людину і піднесено над природою, це не має відношення. «Біблія використовує стереотип «царя природи», але полемічно його переосмислює. За Біблією, Бог дійсно створює людину для «володарювання» над усіма земними істотами (Бт. 1:26, 28), але Адам у раю виявляє свою духовну перевагу над тваринами й рослинами лише в тому, що «нарікає імена речам» (Бт. 2:20). Якщо заглибитися в подальший текст Біблії (наприклад, в «приписи Мойсейові» щодо ставлення до землі, рослинного світу й тварин, то ясно, що Біблія трактує цю проблему в аспекті в і д п о в і д а л ь н о с т і людини за «братів наших менших» <...> Навпаки, антропоцентризм, народжений в рамках елліністичної культури й піднесений в європейській культурологічній думці від часів Ренесансу, Біблією засуджується як вираз безбожжя і сваволі. Та в Новий час не лише було відкинуто установки Біблії, але ще й зроблено спробу перекласти на неї відповідальність за ситуацію» [159, 62].

Нарешті, Просвітництво сформувало ще одну ідею, яку дуже любляють наші сьгоднішні ЗМІ, так само, як і прихильники неоязичницького світогляду. Руссо і Вольтер, нехай і не згодні між собою в деталях, одностайно підносили «сина природи» і протиставляли його «незіпсовану» натуру «зіпсованій християнством» сучасній цивілізації. Таке самозречення європейської думки перед дикунською архаїкою могло виникнути лише на тлі колоніальної експансії європейців, що були вражені, зачаровані або й налякані культурами підкорених народів – причому йшлося не обов'язково про потужні високорозвинені чужі духовні системи на зразок, скажімо, індійських, які, мовляв, «вищі» за християнський досвід – це стане улюбленою темою теософів на зразок Блаватської. Йдеться про створення

абстрактною думкою Просвітництва «міфу про щасливого дикуна», який черпає духовні сили зі спілкування з матір'ю-природою. При цьому відкидалося мірило біблійної етики, «закон джунглів», пожирання слабких сильними почали розумітися як «природна норма», жорстока боротьба за існування набула характеру обов'язкової життєвої програми. Це вилетілося у матеріалістичні вчення Спенсера та Дарвіна, а згодом і в марксистське вчення про класову боротьбу, що, при широкій опорі на позитивну науку, сильно змінять хід європейської думки і погляд на природу та людину. Людина починає усвідомлювати себе господарем природи. Така точка зору активно укріплювалася завдяки успіхам природознавства й формуванню передумов науково-технічної революції: пригадаймо, що напередодні ХХ ст. науковці вже вважатимуть, що світ майже цілком пізнано й підкорено – лишається зрозуміти структуру атома.

Положення розенкрейцерів та їхніх наступників – масонів поширяться так, що прийдуть невідомими – як «загальне місце» європейської свідомості, у програми тоталітарних режимів ХХ століття. Так, вони несподівано відлуняться в доктрині комунізму, який прагнув «казку зробити реальністю», в практиці таких «перетворювачів природи», як Мічурін чи Лисенко. Ідея «переробки природи» легко читається в державних програмах СРСР з розвитку народного господарства.

Іншими словами, в європейській свідомості напередодні епохи Блейка та Тютчева погляд на природу змінюється кардинально, що викликає ротацію цінностей та психологічних пріоритетів і веде в перспективі до сьогоднішніх катаклізмів у сфері екологічної рівноваги, які загрожують самому існуванню людства. Й обидва письменники живо відчували філіацію та боротьбу усіх цих ідей та відгукувалися на них у своїй творчості. Звичайно ж, чим більше виділялася людина зі світу природи, створюючи навколо себе «другу природу» – цивілізацію (або інакше – ноосферу, сферу розуму за В.Вернадським), тим більше ставало зрозумілим, що вона лишається невід'ємною частиною планети, її екосистеми, тож боротьба з природою, про



яку так впевнено писали свого часу європейські мислителі як про основоположну константу культури, обертається боротьбою людини з самою собою<sup>2</sup>.

Та ці інтелектуальні зсуви лишалися майже невідомими ані широкій громадськості, ані літераторам і митцям: когорту перших довго складали клірики, що утримували словесність в лоні традиційних середньовічних жанрів; другі навіть в епоху Відродження відчували себе ремісниками, зв'язаними цеховим ладом життя й праці.

Характерно, що образи природи в середньовічному мистецтві та літературі усієї Європи вторинні за художньою функцією, умовні, символічні, позбавлені повнокровності; скупо подані пейзажні реалії так само легко переростають в фантастичний епізод, як колись у старовинному язичницькому міфі «усе переходило в усе». Ось характерний уривок з «Життя князя Олександра Невського» (XII ст.): «БѢ же тогда день суботный, всходящему солнце, сступишася обои, и бысть сеча зла, и трускъ от копей и ломленіє, и звукъ от мечнаго сечения якожь морю мерзшу двигнутися; не бѢ видѣти леду, покрылося бяше кровию. Се же слышав отъ самовидца, рече: видѣхомъ полк Божій на воздусе, пришедши на помощь Александру Ярославиччю» [49, 100]

Хіба що в лицарській культурі Заходу, найперше – в куртуазної поезії, починають з'являтися елементи «самоцінного» пейзажу, який, подібно до пейзажу фольклорного, являє собою певну паралель до людських емоцій, що можна побачити у вірші французького поета Бертрана де Борна :

---

<sup>2</sup> Особливо ж це очевидно після нинішнього краху гучних гасел «наукової переробки природи» і повної дискредитації породженої цими гаслами хижацької державно-господарської практики ХХ ст. у всепланетному масштабі, що поставили людство на межу глобального самогубства.

Люблю травневий світлий час  
І ніжні квіти весняні,  
Люблю, коли чарують нас  
Пташині радісні пісні.  
І тішусь я красою  
Рясних наметів і шатрів,  
Розкиданих серед лугів...

[136, т. I 28]

Прикметно, що пейзаж як самостійний жанр станкового живопису формується в західноєвропейському мистецтві лише в добу Ренесансу, паралельно з виникненням «лірики природи» в поезії, і все це сукупно означає становлення художньо-естетичного інтересу до природи як самоцінного начала. Ось уривок з сонету М.-А. де Сент-Амана (кін. XVI ст.) «Літо в Римі», в якому пейзаж – вже не тло для історії чи міфології:

Яка безмежна тут проймає спека нас!  
Чи не в південний край ми з півночі попали?  
Мов коней запальних у навіженім шалі  
Не може стримать хтось у цей пекельний час.

Немов зійшов сюди якийсь безтямний сказ, –  
Підсоння стало скрізь поморщене й запале.  
Романські ниви враз немов піски заслали,  
Де дихать нічим більш, поки вогонь не згас.

[136, т. I, 191]

Отож, як самодостатня річ, природа починає висуватися на незалежний план лише в епоху Відродження й розкріпачення філософської та теологічної думки в лоні Реформації. «Пейзаж як самостійний жанр виникає і розвивається тоді, коли пробуджується емоційно-ідеологічний інтерес до загальних якостей природи та до певних її видів. А даний інтерес визначений високим рівнем розвитку особистісної свідомості ... В європейській культурі

досягнення цього рівня датують епохою Відродження, коли гуманістичне світосприйняття вище за все цінувало людину, її духовну свободу, гармонію та здатність до безкінечного самотворення. У свою чергу цікавість до внутрішнього світу, його споглядання та осмислення, призвела до емоційної рефлексії» [145, 4].

Починаючи з кінця XVIII ст. і протягом усього XIX ст. в європейських літературах з'являється низка яскравих поетичних індивідуальностей, які прагнуть побудувати власний поетичний космос, дати особисту інтерпретацію світоустрою, знайти неповторні й монументальні образи-узагальнення, які б донесли до читачів усю повноту авторського духовного пошуку. Це не випадково синхронізується в часі й локалізується в європейському культурному просторі. Саме у тодішній Європі кипить і вирує процес тотального оновлення усіх цінностей – релігійних, політичних, наукових, митецьких. Епоха величезних духовних і політичних зрушень, яка розпочинає низку революційних процесів у всьому світі, зняла кайдани з мислення й творчості. Нечувано піднеслася креативна роль індивідуальності та відчуття трагізму її існування – досить пригадати зліт і падіння Наполеона. Утім домінує зростання віри окремої особистості у власні сили, і це спостерігається на будь-якому рівні. Характерна подробиця, яку підмітив один герой І. Тургенєва: усякий професор-філософ тепер прагне створити власну систему, яка б глобально пояснювала все існуюче.

Водночас активізується увага до певних не-класичних аспектів філософської спадщини. Нової ваги набувають в цю пору вчення античних натурфілософів. Адже завдяки їм були усвідомлені «єдність та цілісність природи, взаємозв'язок її явищ, діалектики та розвитку, усвідомлено зв'язок людини з природою» [72, 9].

Особливо цінним це було в контексті нового спрямування літературно-митецького пошуку Європи. У літературі та мистецтві на той час запанував романтизм, який зламав ідейно-естетичні табу класицизму, розкривши двері не лише ініціативі творчої індивідуальності, а усій повноті

загальнолюдського духовного й культурного досвіду. Стало можливим черпати не лише з арсеналу греко-римської античності, а й з рідного фольклору, із табуйованих у класицизмі Біблії та християнської (або ж антихристиянської чи єретичної) літератури, з літературно-мистецької спадщини Сходу чи інших регіонів землі. Водночас романтизм нечувано розширив права суб'єктивної інтерпретації дійсності, по-новому прочитав принцип художньої правди, відкривши шлях свободі авторського висвітлення поетичної теми.

Вже у преромантичній літературі письменник по-новому дивиться на природу, яка перестає бути, як у класицизмі, просто фоном для персонажів і перетворюється на сюжетотворчий елемент завдяки інтенсивному переживанню природи в свідомості людини. Л. Петрухіна виділяє у ранньому романтизмі навіть такий тип пейзажу, як *схематичний* – «для нього властиве перелічування елементів природи, наявність усталених образів, супровід ліричного коментаря <...> транспозиції образів «душа–природа», побудовані за принципом психологічного паралелізму» [113, 127]. Говорячи про російський преромантизм, дослідники виділяють, наприклад, «меланхолійний» пейзаж, котрий являє собою перехідну стадію від поетики сентименталізму до романтизму, який культивував дисгармонійність [110,159–160]. Водночас «меланхолійний» пейзаж російської поезії має, завдяки В. Жуковському, своє коріння у англійській «цвинтарній» поезії з її сумними інтонаціями та меланхолійно-філософським підґрунтям.

Пейзаж в епоху романтизму набув нових рис. Так, романтичний пейзаж завжди «активний, тобто психологічно, емоційно чутливий. Він живе не тільки сам по собі, він, пейзаж, живе життям, почуттями героя» [102, 126]. Виникає поняття «романтичного двоємир'я», що проявляє себе і в сфері людського, і в сфері природного. Ускладнюється концепція людини, і тепер вона не тільки стає частиною негостинного й часто ворожого світу, але й сама являє собою достатньо складний феномен. Проте треба зазначити, що підкреслення двоїстості та зіпсованості людини, відчуття «розірваності

буття», антагоністичність тілесного та духовного, трагедійність усвідомлення чуттєвої краси світу й водночас тлінності людського існування було характерною рисою вже барочного світосприйняття [37, 86], яке органічно успадковане романтизмом.

Звичайно, справжнім центром зору в усякому фольклорі і красному письменстві завжди є врешті-решт, за поглядом О. О. Потебні, образ людини. Пейзаж чи образ-річ завжди лишаються такими, якими їх сприймає той чи інший реципієнт, автор чи його персонаж: внутрішня форма кожного слова інакше спрямовує думку, «одне й те саме нове сприймання, виходячи зі сполучання, в які воно увійде з накопиченим у душі запасом, викличе ті чи інші уявлення в слові» [117, 22]. Адже людина, попри хитрі силогізми «суб'єктивних ідеалістів» на зразок Берклі, не може почувати себе в світі абсолютно ізольованою: моря й гори, тварини й рослини, хмари й рівчаки від початку сприймалися нею як середовище, сповнене таємничих сил і незрозумілого, чужого життя, що перехрещувалося з буттям людини дуже конкретно і часто трагічно. Панічний жах перед смертю й хворобою, хижим звіром, що чатував у лісі, перед непокірними стихіями вогню чи води, перед прихованими енергіями природи, що осмислювалися як демонічні істоти, – все це породжувало перші спроби зрозуміти приховане життя природи – міфологічні образи свідомості й архетипні моделі підсвідомості. «Тут поезія, як і пластичне мистецтво у своїх царинах, є могутнім донауковим засобом пізнання природи, людини і суспільства. Вона вказує цілі науки, завжди знаходиться попереду її і незамінна нею навіки» [117, 143].

І в цьому аспекті взаємодія поезії й філософії являє одну з найбільш цікавих сторінок життя європейського духу. Вірно пише В. Дільтей: «Поетичний пантеїзм Гьоте підготував розвиток пантеїзму філософського. А під яким сильним впливом філософії, з іншого боку, знаходиться уся поезія! Філософія втручається в найінтимнішу справу поезії: вироблення життєпогляду. Вона надає їй свої готові поняття і свої стрункі типи

світоспоглядання. Вони обплітають поезію – путами небезпечними, але без яких усе ж таки обійтися не можна» [52, 110].

Німецька поезія і німецька філософія відіграли неабияку роль у світовій ліриці XIX ст., хоча про ступінь їхнього впливу, звісно, можна дискутувати. Так, за традиційним поглядом, на російських романтиків (а також Тютчева) дуже впливав Шеллінг. Проте нам вірнішою видається точка зору А. Шапуріної: «В рамках натурфілософської лірики Любомудрів та Тютчева так зване «шеллінгіанство» виступало як романтичне розуміння світу, і безпосереднім «вчителем» представників «німецької школи» був російський поет Жуковський, а не німецький мислитель Шеллінг» [163, 7].

Епоха романтизму приносить з собою не тільки нову хвилю уваги до тісного взаємозв'язку між емоційним станом людини та явищами природи, але й новий тип пейзажу. Це т. зв. «бурхливий», або «грізний» пейзаж (терміни М. Епштейна). Тут усе «рветься за свою межу, пройняте буйною, руйнівною силою», яка проявляє себе через імлу, темряву, поривчастий та вируючий вітер, киплячі та ревучі хвилі, груди скель та дрімучий ліс, шум, ревіння, гуркіт тощо [170, 144]. І «Пісні Досвіду» Блейка, і поезія Тютчева в цілому наближаються саме до даного типу.

Рубіж XVIII ст. – XIX ст. і, тим більше, середина XIX ст. характеризується активною, наступальною роллю позитивної науки, що дедалі інтенсивніше тіснить інші сфери духу (особливо релігію, яку оголошено архаїчним марновірством). Однак з цього процесу не викреслити й постійних спроб зрозуміти метафізичні й етичні основи буття людини в природі, її статус в просторі релігійних цінностей, що особливо напружено звучить, коли зважити, що часи Блейка й Тютчева були періодом глобального сумніву в традиційній християнській релігії і, натомість, нової хвилі цікавості до спадщини язичницьких культур, піднесення окультних концепцій, реставрації під гаслами вільного від християнства «гуманізму» найбільш людоненависницьких химер архаїчних цивілізацій. Зокрема не завжди лишалися байдужими до викликів такого роду і письменники, про

яких ми тут говоримо, особливо ж Блейк, якому притаманні були антихристиянські настрої – не даремно ж Дж. Батай приділив йому особливу увагу в своїй книзі «Література і зло», вважаючи, що тут, як і в казусах Бодлера, Сада, Пруста, Кафки, Жене, «ми передчуваємо небезпечно, але по-людськи важливе прагнення злочинної свободи» [14, 12]. Тютчев же, що коливався між офіційним православ'ям та захопленням окультними доктринами на зразок спіритизму, закарбував ситуацію у відомих словах:

Не плоть, а дух растлился в наши дни,  
И человек отчаянно тоскует...  
Он к свету рвется из ночной тени  
И, свет обретши, ропщет и бунтует.

[146, т I, 136]

В умовах, коли життя духу вже не сприймалося у відриві від буття матерії, коли матеріалізм дедалі активніше заявляв про своє право розглядати людину й навіть її психіку як виключно «тілесний» об'єкт, погляди мислителів і поетів дедалі частіше зверталися до природи в цілому, як універсуму:

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.

[146, т I, 81]

Щемливий спіритуалізм цих рядків свідчить про глибоку філософську рефлексію автора, живу пам'ять про глибинні рівні європейської культури.

Літературознавство, в свою чергу, починає зосереджуватися на проблемі концептів природи й пейзажного образу дедалі ширше, особливо ж з початку ХХ ст. Так, на погляд М. Бахтіна, донесений до читачів Д. Лихачовим, «у природі існує спілкування, діалог», у той час як монолог є атрибутом зла, тобто філософської абстракції. Розвиваючи цю думку,

дослідник стверджує, що природі як такій притаманна свобода [92, 166,]. Це добре кореспондує з ідеєю відомого мислителя В. Адорно, який вказував на неправомірність вилучення з естетики поняття «природно-прекрасного» і віднесення категорії прекрасного до суто митецької креативної сфери: «Природно-прекрасне щезло з естетики в результаті розширення домінації поняття свободи і людської гідності, яке було вперше введено Кантом, але послідовно пересажене в естетику тільки Шиллером і Гегелем; згідно цього поняття, у світі заслуговує на увагу лише те, що є породженням автономного суб'єкта. Але для суб'єкта істина такої свободи є водночас неістинною – несвободою для «іншого» [2, 93].

Отже, щоби зрозуміти усю масштабність і резонанс духовних фрустрацій та креативного пошуку європейців, які кардинально міняють погляд на природу і місце людини в ній, слід детально простежити, як це відбилося у творчості Блейка і Тютчева, у неповторних особливостях їхнього концепту природи, що мусить стати нашим наступним завданням.

## **1.2. Філософська амплітуда пейзажу в ліричній поезії**

### **В.Блейка й Ф.Тютчева як об'єкт наукового дослідження**

Дуже характерно, що природа виступає як активний фактор образної системи художньо-поетичного твору виключно в ранній, ліричній поезії Блейка, де вона, навіть підлягаючи активній суб'єктивній інтерпретації, зберігає усе ж таки статус певної «речі у собі»<sup>3</sup>. Це видані 1794 р. разом

---

<sup>3</sup> Після 1794 р. Блейк взагалі практично відходить від ліричної поезії, захопившись філософсько-епічною символікою та сатирою в дусі Мільтона: «The Marriage of Heaven and Hell» («Шлюб Неба і Пекла» – спроба створення власної релігійної дуалістичної концепції), «Proverbs of Hell» («Прислів'я Пекла», сповнені парадоксів), «The First Book of Urizen» («Перша книга Юрайзена» – поетичний варіант міфу про створення світу й людини),



«Songs of Innocence» («Пісні невинності») та «Songs of Experience» («Пісні досвіду»). Природа в ліриці Блейка не є чимось таким, що вкладається в межі «здорового глузду», не є вона й тією «об'єктивною реальністю», що її вивчають сучасні науковці, описуючи за допомогою математичного апарату. Рання лірика Блейка межує з дитячою безпосередністю, але водночас безумовна її метафізична насиченість, заглибленість в екзистенціальні проблеми буття. Як тонко зауважує О. Шпенглер, «... в основі усякого знання про природу, нехай навіть найточнішого, лежить релігійна віра», і продовжує: *«не існує природознавства без релігії, яка йому передувала»* [166, 683], і в феномені Блейка це виступає особливо опукло й виразно.

Блейк жив і творив у георгіанській Англії, протягом другої половини XVIII – першої чверті XIX століть, на тлі поступового утвердження матеріалістичної свідомості і зростання авторитету позитивної науки [детально про вплив науки на поезію у XVIII ст. див.: 178 ], але його погляди йшли врозріз із загальноприйнятою в ті часи точкою зору на знання та науку. А. Мортон вірно зазначає, що позиція Блейка була неоднозначною: з одного боку, він засуджує просвітителів за «механічний матеріалізм», а з іншого – бачить в ньому потенційну визвольну силу [101, 152–153]. Блейк висловлював досить специфічні думки, скажімо, про Бекона, Ньютона та Локка, яких він називав «трьома найвеличнішими вчителями атеїзму або доктрини Сатани», а К. Рейн додає до цього, що атеїзм Блейк сприймав як культ природи [180, 12]. А. Єлістратова, підкреслюючи особливу роль «Пісень невинності» та «Пісень досвіду» у ліриці Блейка, стверджує, що стихійна діалектика, яка проявила себе в цих двох циклах, «була свого роду спробою поповнити недостатність просвітницького уявлення про світ»: «В

---

«Jerusalem» («Єрусалим» – поема про кінцеве розкаяння людини в гріхах та її возз'єднання з Богом) тощо. Тут природа остаточно розчиняється у мережі інтелектуально-символічних конструкцій.

той час, коли просвітителі вважали, що людська природа всюди однакова і що Розум диктує людському роду єдині для усіх часів та народів закони, Блейк прагне у цих ліричних циклах вловити та відтворити сповнену протиріччю течію і об'єктивного життя, і поетичної свідомості, яка його сприймає» [60, 18].

Блейк явив собою абсолютно незалежну і неповторну творчу особистість, духовні корені якої, як неодноразово висвітлювалося в науковій літературі [45, 11–13; 64, 12–13; 132, 148; 180, 74–100; 181, XIX–XXI; 183 тощо], містяться, в протилежність пануючим тоді тенденціям розвитку культури, в протестантських містичних системах Я. Бьоме та Сведенборга. Утім, ідеї останнього Блейк не утримався від спокуси змалювати саркастично в «The Marriage of Heaven and Hell». Саме цей традиційний і нетрадиційний містицизм є основним нервом блейківського образу природи (детальніше про особливості блейкового містицизму див.: 174, 291–292). Поета цікавило не міметичне начало мистецтва і не пізнання законів матеріального світу, а зрозуміння внутрішніх силових ліній буття, причому крізь протестантські теологічні уявлення тут виразно проглядає міцний ґрунт традиційного католицького містицизму, та, навіть, візіонізму монастирського гатунку. І якщо вже говорити про розуміння Блейком ідеї присутності в природі Божества, то воно, при всій своїй оригінальності, визначене саме цією потужною середньовічною традицією, яку фундували візіонери на зразок св. Терези (останню Блейк з певним пієтизмом змалював у своєму пізньому видінні Небесного Єрусалима – як шляхетну душу, що охороняє вхід до Вина Життя). І цей погляд – начебто «крізь» чуттєво-матеріальне породив специфічну поетику й неповторну структуру художньої образності англійського поета.

Тобто, формально світська і суб'єктивна лірична поезія Блейка фактично будувалася на підґрунті сакральної християнської культури і не може бути зрозуміла і витлумачена належним чином без врахування арсеналу цінностей цієї культури. Е. Лінкольн навіть саму ідею антагоністичності

циклів «Пісень» Блейка бачить як запозичення з Біблії. Він зазначає, що дані цикли привертають увагу насамперед своїм дуалізмом, який корениться у християнській традиції (у Біблії, мовляв, багато контрастних ідей та образів – скажімо, божество асоціюється водночас зі страхом та радістю тощо): «У «Піснях» Блейк порівнює контрасти не як елементи гармонійної та єдиної системи віри, але як вираз двох протилежних точок зору, що дуалістично роз'яснюють одна одну» [187, 9].

І дійсно, деякі образи поезії та живопису Блейка, особливо ж пізньої пори, виразно навіяні традиційними культурними символами християнства. Так, В. Сердечная висуває гіпотезу про можливу попарну співвіднесеність поем Блейка з книгами пророків, хоча водночас звертає увагу і на алхімічний контекст як джерело асоціацій поета [126, 17–18]. Пригадаймо його пізній малюнок із зображенням Творця світу Юрайзена, з циркулем в руках, що схилився над якимось проектом. А ось опис постаті Бога-Творця, яким він постає в церковному мистецтві західного Середньовіччя: «Образ Господа Бога, божественного геометра, або архітектора, що створює Всесвіт з циркулем в руках, можливо, був навіяний такими рядками зі Святого Письма; «Але Ти усе розмістив за мірою, числом і вагою» [153, 121]. Не слід, проте, скидати з рахунку і більш безпосередній вплив: адже у сучасних Блейкові масонів Бог теж мислився як Великий Архітектор Всесвіту, і циркуль, що символізував божественну міру, став одним з найпоширеніших масонських символів. До цього долучалася невгасаюча у століттях і з новою силою піднесена в епоху Блейка енергія гностичної інтерпретації матеріального світу як творіння злого божества або ж такого собі бога-невдахи, у якого нічого не вийшло – гностицизм є одвічним супутником християнства і підґрунтям більшості ересей та богоборчих програм. Усі ці концепції було Блейком тією чи іншою мірою враховано, і гармонійної картини світу від нього, звичайно, годі чекати. Він так само палко віддавався як ствердженню Добра, так і апології Зла, і зрозуміло, що жодна свідомість не могла б такої амплітуди витримати. Не випадково за поетом міцно закріпилася репутація

схибленого. Цей приклад потрібний нам, аби зрозуміти, як складно й суперечливо трансформувалися у XVIII-XIX ст. традиційні культурні емблеми і яку міру свободи тлумачення вони припускали.

Блейк в цілому не був, звичайно, простим переспівувачем традиційної символіки, а виступив як її активний інтерпретатор, який намагався сполучити те, що ніяк не сполучається. Зауважимо принагідно, що Блейк, звісно, не був піонером в галузі подібних оксюморонних з'єднань та нових потрактувань традиційних концептів – світова культура вже до нього неодноразово мала подібний досвід, який А. Гуревич відносить до епохи Середньовіччя, а О. Якимович – до епохи Відродження [див. докладніше: 50, 23; 171, 23]. У майбутньому Блейк звернеться до прямої міфотворчості, виражаючи енергію духовного сумніву та креативного пошуку сучасного йому європейського суспільства.

При цьому вже ранній Блейк поставив перед собою непросте завдання: у «Піснях невинності» (1789) та «Піснях досвіду» (1794) фіксується, за його власним визначенням, «два протилежних стани душі людської». Якщо в першому циклі домінує, так би мовити, *vox caelesta* – християнський аспект бачення, а природа майже цілком розчиняється у хвилі духовного злету, то у другому циклі потужно звучить *vox inferna* – диявольський сумнів у змістовності Добра, що супроводжується зануренням у пекельні безодні пристрасті й жаги. Характерно, що Блейк завжди переплітав обидві збірки в одну книгу з загальним титульним листом, на якому був малюнок з язиками вогню, що ніби запалюють літери підпису: «Пісні Невинності та Досвіду, що показують нам два протилежних стани людської душі» [103, 19]. Можна сказати, що це було наочним проявом його власної філософської системи, побудованої на антиноміях та контрастах. Г. Токарева висловлює слушну думку про актуальність дослідження мономіфу Блейка, розуміючи під мономіфом «певний архетипний сюжет (або навіть мотив), породжений колективним несвідомим» і зазначає, що творчість поета можна співвідносити з «універсальним ініціаційним сюжетом, пов'язаним з

подоланням рубезжу» і взагалі «будь-яким перетворенням, пов'язаним зі стражданням та оновленням» [140, 246]. У згаданих циклах цей мономіф проявляє себе як шлях дитини до дорослого життя, або ширше – як шлях від Добра до Зла.

Взагалі ці два цикли займають неабияке місце у творчості поета, бо пов'язані з багатьма його іншими творами: «Островом на Місяці» [див. детальніше: 33, 97, 104, 107-108], що був першою спробою розробки теми душевної чистоти та гармонії; поемою «Мільтон» [див. докладніше: 30, 150]; «пророчими книгами», в які з «Пісень досвіду» перейшов мотив перетворення кохання з радості у прокляття [32,179], навіть з епіграмами [див.: 34, 103-104].

Питання про те, чи ж бачив Блейк у світі природи присутність Бога, які висував *pro* і *contra*, можна вирішити лише при врахуванні й поглибленому аналізі тієї книжної за своєю генезою символіко-алегоричної християнської емблематики, яка була для поета не даниною традиції, не інерцією «класичної» спадщини, а конденсацією духовного змісту й експресивною сигніфікацією ідейного змісту поетичного твору. Саме ця емблематика, а не «натурний» опис луку, квітки чи куща, є і найбільш цікавим у Блейка художнім вирішенням, і своєрідним виходом у віртуальну реальність духовного зльоту і медитації.

У цілому ж дослідження творчості В. Блейка, який був одним з найбільших поетів Нового часу, що по-новому прочитав книгу Природи, звичайно, вимагають пильної уваги, але в ракурсі нашої теми тут усе ж таки більше прогалин і дуже приблизних висновків, а ніж реальних спостережень. До того деякі моменти виразно потребують серйозних корекцій.

Не занадто, на жаль, значні і за числом, і за обсягом, «ближчі» до нас в часі й просторі монографії радянських дослідників, присвячені творчості В. Блейка, безнадійно застаріли в силу своєї ідеологічної тенденційності. В основному тут панує дух звинувачення «лицемірного буржуазного суспільства» та «брехливої релігійної моралі», а Блейк замальовується

якимсь радикалом-революціонером, що з цими речами боровся з майже партійною прямою [60, 7-8, 17; 103, 20–21, 36]. Деякі науковці намагалися якось примирити радянські ідеологічні установки з реальністю блейкового тексту, в якому, наприклад, один з центральних і наскрізних образів – райський сад. Ігнорувалися дуже важливі речі – наприклад, вплив на поета гностичної доктрини; зате підкреслювалися, без належного аналізу й глибини, «богоборчі» мотиви його творчості. Й це призводило до того, що у поезії Блейка бачили врешті-решт лише «реальну трагедію англійських народних низів» і «втілення заповітної мрії про встановлення справедливого, «божеського» життя на землі, свого роду нового земного раю, яка передавалася в Англії з покоління в покоління ще з часів середньовічних селянських повстань» [59, с. 190].

У одній із характерних робіт нечисленних радянських дослідників В. Блейка середини ХХ ст. – Т. Васильєвої здійснюється ідейно-художній аналіз «Пісень Невинності» та «Пісень Досвіду». Зрозуміло, що дослідницю приваблює найбільше «соціальний фактор»; це ідеологізована розвідка з характерними інвективами щодо «гендлярської» Англії, лицемірства та фанатизму її «попів»; дослідження проникнуте відвертим бажанням віднести Блейка до «демократичного передромантизму», хоча без будь-яких достатніх на те підстав. Щоправда, авторка принаймні все ж таки не наважилася приписати Блейку відверто атеїстичні переконання, хоча постійно акцентувала, що поет критикував «офіційну релігійність» і мав «єретичне», вільнодумне ставлення до релігійних догматів [29]. Утім про заплутаність у потрактуванні філософсько-релігійних поглядів Блейка і нерозуміння його аксіології свідчить хоча б пасаж Т. Васильєвої про те, що «невинність» – етичне поняття, яке дуже часто використовується поетом – не є «містичною сусальною «янгольською невинністю» і немає нічого спільного з відомою максимою Христа про дітей, які можуть увійти в Його Царство: на думку дослідниці, «у вуста Невинності вкладає Блейк свою пантеїстичну філософську програму пізнання світу у єдності протиріч, у зв'язках частини

та цілого». Декларується також і не підкріплена ніяким аналізом думка про те, що янголи у віршах Блейка найчастіше за все – «вороги людей – лицемірять та діють з диявольською хитрістю, а дияволи іноді повторюють власні думки поета, проповідують гуманні істини» – вочевидь, що «дияволи» дослідниці до душі, але ж у Блейка, при всьому його безперечному демонізмі, «янголам» також дано право голосу [29, 104, 107]. Природа, один з семантичних центрів художнього космосу Блейка, тут ніяк не береться до уваги, хоча побіжно стверджується наявність у поета «пантеїстичних» поглядів.

Звісно, якщо отак невимушено відкидати біблійну основу ліричної образності Блейка, то залишається хіба що апелювати до «загальнолюдського», що й робить з винятковою послідовністю О. Зверев, дослідження якого активно педалює лейтмотив: Блейк засуджує стримування плотських бажань [63]. Та «голос природи» у Блейка звучить усе ж таки не так елементарно. Хоча не можна не погодитися з іншим міркуванням цього дослідника щодо специфіки зображення природи у Блейка: «У романтиків природа, у Блейка – книга символів. Він не дорожить ані мальовничістю пейзажу, ані його достовірністю, як не дорожить і психологізмом. Все оточуюче сприймається ним у світлі духовних конфліктів» [64, 30].

На щастя, дослідження найбільш серйозних вчених тієї пори не уникали заглиблення в «реального Блейка». В. Жирмунський відзначав вплив на Блейка як Біблії, так і теорій Сведенборга, Бьоме, Платона, а також складну рецепцію поетом англійської філософії епохи Просвітництва [61, 10–11].

В останні роки на пострадянському просторі з'явилися хоча й знову ж таки нечисленні, але достатньо вагомні розвідки, почасти корисні й для нашого дослідження.

Так, А. Глебовська прагне дістатися до витоків блейкової образності, апелюючи, скажімо, до відомого висловлювання Христа про дітей та Царство Небесне як підґрунтя концепції дитини у «Піснях Невинності» й піднімаючи

тим само завісу над спіритуалізмом природи у Блейка [45, 11–12]. Г. Токарева не лише зазначає, що творчість Блейка «буквально виростає з біблійних текстів», але й аналізує гностичні та неоплатонічні витoki світогляду поета [140, 247], а в іншій розвідці вказує, що «специфічна антропософія Блейка корінням сягає середньовічних християнських ересей» [141, 88], і це знову-таки дає ключ до розуміння блейкової концепції природи. Одна з її робіт має безпосереднє відношення до нашої теми – «Образи саду та лісу у міфосистемі У. Блейка» – і тут не тільки подано глибокі й доказові міркування щодо міфологічних, фольклорних та літературних коренів даних образів та їхній вплив на поета, але й розгалужено проаналізовано специфіку втілення Блейком образу райського саду, який у нього завжди безпосередньо пов'язаний з сюжетом про гріхопадіння [144].

Навіть суто структурний аналіз дещо дає дослідникові концепції природи у Блейка. Цікавою є дисертаційна робота І. Толочина, в якій не лише формально класифікуються повтори у творчості Блейка, але й звертається увага на їхню функцію в полі зіткнення Добра й Зла у світі поета (більшість текстів «Пісень Невинності» організовано симетрично, а «Пісень Досвіду», пов'язаних зі світом зла й несправедливості, – асиметрично) [146, 9]. Але подібні тонкі спостереження залишаються, на жаль, епізодичними.

Глибина, складність і суперечливість поглядів Блейка до цього часу були об'єктом уваги вчених переважно, як кажуть, «далекого зарубіжжя», і висновки зарубіжних дослідників можуть зіграти важливу роль в усвідомленні поетової концепції природи.

Тут підкреслювалася, зокрема, небезпека трактування поета у певному політичному річищі: «Ми повинні бути обережними у судженнях щодо поглядів Блейка. Їх легко викривити, зводячи його працю до ординарного мирського чи політичного рівня, проте це означало би позбавити сенсу ту його частину, яка якраз має найбільшу цінність» [175, 126]. У наведеній цитаті дослідник має на увазі релігійно-моральний аспект творчості англійця



як основний. Саме йому надає головної уваги автор цитованої монографії, попри звичний для нього психоаналітичний кут зору на лірику Блейка [див., напр.: 175, 56–58]; зазначено навіть «східну споглядальність» поета [175, 104]. Якщо радянські й пострадянські вчені лише приступають до вивчення неоплатонізму Блейка, то на Заході ще в середині минулого століття з'являються великі монографічні дослідження на дану тему. Так, Дж. Харпер у книзі «Неоплатонізм Вільяма Блейка» детально аналізує вплив на поета Томаса Тейлора, перекладача та коментатора Платона й неоплатоніків, знаходить численні паралелі між символами та ідеями Тейлора і Блейка, і прямо називає Блейка не лише неоплатоніком, але навіть тейлоріанцем – проте після 1803-1804 рр. поет розчаровується у цій теорії; відмічається у книзі й боротьба у душі поета язичництва з християнством [177]. Ідею про В.Блейка-неоплатоніка, що проявляється в різних творах поета, особливо в його трактатах, розвиває і російська дослідниця І.Казакова, вказуючи, що «у Блейка естетична цінність природи виникає лише тому, що людина здатна на її естетичне сприйняття» [71, 80].

Утім, порівняльний аналіз «зорового ряду» Блейка-графіка і образності його літературних вирішень, зроблений англійськими дослідниками, не залишає сумнівів у тій величезній ролі, яку зіграло в його творчості християнство [див., напр.: 176, 45–46]. Проте не можна не зауважити, що й християнство Блейка (і як частина світогляду поета, і як прояви християнських мотивів в його творчості) було дуже специфічним, на що наголошувалось багатьма дослідниками [Див. напр.: 80]. По суті, він створює власний варіант християнської релігії. І хоча навряд чи можна погодитися з таким категоричним твердженням, що Блейк «абсолютно та повно відкидає офіційні релігії та християнського Бога», але міркування про те, що, як Бог за своєю подобою, як говориться в Біблії, створив людину, так і Блейк створює Бога за людською подобою, видається правомірним [186, 40].

Угорська дослідниця А. Петер досить переконливо доводить вплив на світогляд Блейка призабутої нині філософії Гаманна, нараховуючи сім

пунктів, що зближують їхні світогляди. Про близькість у сприйманні природи Гаманном та Блейком, на думку дослідниці, свідчить наступне: вони розглядають її «як мову Бога, як набір знаків, за посередництвом яких Бог відкриває себе людині», але у природі ці знаки роз'єднані, і завдання поета – з'єднати їх, і тому «божественна мова» природи по-справжньому може прозвучати лише «в містичному символізмі поезії, котра одна здатна донести Логос до свідомості людини» [179, 47].

На наш погляд, можна погодитися з думкою В. Ренвіка про те, що світогляд Блейка являв собою синтез дуже різнорідних елементів, і що для нього не було великої різниці, звідки черпати образи та символи, оскільки вони ним суттєво перероблялися, після чого являли собою вже щось нове [182, 125]. Подібні думки висловлювалися і в радянському літературознавстві: «язичницькі та християнські вірування, східні міфи, саги скандинавських країн та індійські легенди, фантастичні «одкровення» містиків XVII-XVIII ст., топонімічні легенди, створіння англійської та кельтської народної фантазії – ельфи, феї – зустрілися та змішалися у «міфології» Блейка» [31, 54].

На Заході об'єктом уваги поставали й конкретні питання, пов'язані з поглядом поета на природу та сучасну йому науку. Так, у монографії М. Ніколсон вказано, що Блейк, гостро критикуючи Ньютона та його теорії, тим не менше, саме завдяки теорії світла Ньютона зміг створити неперевершені космічні пейзажі своїх віршів та деякі образи пророчих поем, і саме полеміка з ньютонівським розумінням досвіду стала поштовхом до створення «Пісень досвіду» [178, 165, 176].

Сьогодні у зарубіжному літературознавстві спостерігаються й дуже неординарні підходи до творчості Блейка – наприклад, П. Швенгер намагається застосувати постмодерністські ідеї до аналізу питання того, як романтик «бачить» форму свого твору, а поштовхом і «мірилом» виступає загадковий малюнок Блейка, що являє собою раму в рамі, отож, рама є водночас пустотою та формоутворюючим чинником [184]. Популярними

стають дослідження, які торкаються заборонених раніше тем –так, Е. Сенаха розглядає творчість Блейка й інших поетів вікторіанської епохи крізь призму гендера й амбівалентної пари страждання-задоволення. Апелюючи такими термінами, як аутоеротизм, індивідуалізм, деструкція, дослідниця на основі аналізу лірики поета (показовим в цьому відношення для неї є вірш «The Sick Rose») намагається довести, що людина, яка є відрізаною від оточуючого світу, приречена на страждання [185]. Отже, Блейк продовжує викликати цікавість і виявляється актуальним навіть для постмодерністської естетики. Але такий важливий в його поетичному світі концепт, як природа, чомусь зазвичай проходить поза увагою науковців.

Водночас іноді в науковій літературі спостерігається сумнівна тенденція приписувати Блейку філософію гедонізму, густо замішану на еротичі, й тим само фактично проводити паралелі між Блейком і лібертинами XVIII сторіччя. Так, Ж. Батай пише, що «його творчість закликає до чуттєвого щастя, до переповнення збуджених тіл», хоча й усвідомлює, що «чуттєвість Блейка не вкладається в межі банального потрактування» і додає характерне застереження, що ця «чуттєвість близька Дії, тобто Злу» та супроводжується відчуттям жаху [14, 68, 69].

Не можна не зазначити, що в останні роки спостерігається значне пожвавлення цікавості до глибинних філософських коренів поезії Блейка, в тому числі й на пострадянському просторі. Дослідників усе частіше приваблює поетична міфологія Блейка, про яку сьогодні можна сміливо говорити [84; 129]. Зокрема тут захищено докторську дисертацію, присвячену міфу в художній системі Блейка [143] та кілька кандидатських робіт, об'єктом уваги в яких виступає образність поета та прийоми її художнього моделювання [51; 98; 127; 130 тощо]. Заслуговує на увагу й книга «Блейк», за авторством відомого британського літературного критика Пітера Акройда, у якій скурпульозно відслідковано увесь життєвий та творчий шлях поета, хоча і з чітким наголосом на Блейка-художника, проте автор наголошує, що «зараз його (Блейка) з повним правом можна назвати

останнім великим релігійним поетом Англії» [5, 12]. Але, хоча усі спрямування даних досліджень неухильно ведуть до питання про розуміння Блейком Природи і характеру вирішення ним питання про присутність у Природі Бога, концепт природи як такий усе ж залишається поза увагою як вчених «далекого зарубіжжя», так і радянських і пострадянських.

Питання же про художню специфіку концепту природи у Тютчева в науковій думці розроблено дещо більш «енергійно», але й тут чимало невирішених проблем і навіть спірних питань.

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. Тургенєв писав, що «відчуття природи у ньому надзвичайно тонке, живе та вірне» [131, 57], а Н. Некрасов головну силу його віршів бачив у «живому, граціозному, пластично вірному зображенні природи» [131, 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 [7, 63]. Інші дослідники як одну з провідних особливостей поета відмічають «ідею тотожності між людиною та природою» [114, 236] або й «цілісне розчинення» у природі [20, 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 [44, 62-63]; ліричний герой займає «позицію споглядальника природи»,

«взаємовідносинам людини з природою притаманна подвійність: злиття та розлад змінюють одне одного» [72, 16, 32]; Тютчев руйнує межу між людиною та природою, «включаючи людину в загальну систему явищ природи» [23, 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 піфагорійським трактуванням гармонії у Тютчева виявляється і «порядок в безладді», «у стихійних суперечках» [147, 269].

Усе це залишає актуальним питання про вивчення пейзажної лірики поета і створює ґрунт для виникнення нових концепцій. З останніх узагальнюючих досліджень на дану тему можна назвати дисертацію Н. Абузової, яка, поруч із традиційними типами пейзажів, наприклад, виокремлює у творчості Тютчева такі специфічні види, як гіпотетичний та міфологічний пейзажі [1]. Ще одна важлива для нас робота – дисертація І. Ширшової, один з розділів якої – «Софіологія природи в ліриці Тютчева» – розвиває ідеї про софійність світогляду поета, що корениться насамперед у давньогрецьких філософських концепціях і в Біблії; тут проаналізовано і прояви софійності у пейзажній ліриці поета [165, 25–63].

Згадана різномірність оцінок навіть у сфері лірики природи викликана самою суперечливістю творчості поета – він об'єднує несумісні речі. І. Конєвскої характеризував світогляд Тютчева як подвійну систему, і тому «таємне буття чується на різні лади» [81, 215]. Ця думка підтримується багатьма сучасними дослідниками. Вірно зазначає М. Скатов: «У поезії Тютчева йде безперервна суперечка точок зору, що не зупиняються перед жодними перешкодами: ствердження та спростування духовності природи, ствердження та спростування особистості, ствердження та спростування бога» [128, 117]. Л. Озеров, говорячи про «міфи Тютчева», відзначає наявність тут двійників-антиподів – День та Ніч, Сон та Смерть, Вогонь та Дим тощо [106, 75]. Д. Благой відзначає різкі протиріччя, притаманні як

особистості, так і світогляду Тютчева [23, 426]. Л. Біншток твердить навіть про «багатосуб'єктність» лірики Тютчева, наявність у ній різних «суб'єктних форм» авторської свідомості (власне автор; «суб'єкт свідомості «ми», тобто загальна сучасна свідомість; оповідач; ліричний герой), які можуть вступати у суперечки або й конфлікти [22, 125–127].

Усі також згодні, що природа у художньому світі Тютчева завжди тісно пов'язана з філософською складовою його поетичного світогляду. Ю. Тинянов характеризує природу у Тютчева як «дидактичну» та «алегоричну», що «завжди примушує за образами природи шукати інший ряд» [150, 207].

«Пейзаж Тютчева – вертикальний, тема, що стоїть за ним – співвідношення неба і землі», – відзначив М. Гаспаров [41, с. 16]. Він – поет простору, який його цікавить «не стільки за горизонталлю, скільки за вертикаллю. Тютчев насолоджується красою й величчю природних «вистав», але його душа постійно рветься за межі земного буття, до неба, космосу», – вторить відомому дослідникові А. Азбукіна [3, 54]. І, хоча той же М. Гаспаров тут-таки вказав, що філософських інтерпретацій даної ситуації існує чимало, безперечним є одне: у цих містких спостереженнях закарбувалася основна ситуація художнього пошуку поета – людина між Буттям та Небуттям, які, за виразом Ю. Лотмана виступають центральною опозицією тютчевської картини світу [95, 111]. Цю опозицію можна також окреслити як опозицію Неба та Землі, які в поетичному світі Тютчева символізують класичну дихотомію «духовного» і «матеріального», що в європейській свідомості базується на платонізмі й біблійно-християнській концепції.

Адже в часи, коли жив Тютчев, у Росії, так само, як і на Заході, потроху, але чим далі, тим більш впевнено, утверджувалася інша концепція, визначена матеріалістичним монізмом і науково-позитивістським світоглядом: природа не храм, а майстерня, і людина в ній – працівник (слова Базарова, відомого героя Тургенева). Специфіка світогляду Тютчева, який був глибоко незалежним від цих західних впливів, полягала в тому, що він

ніколи не втрачав спіритуального куту зору на буття. Втім про характер його спіритуалізму, дійсно, можна сперечатися.

Так, І. Альмі називає три основних первені міфотворчості Тютчева: античність (і як використання античної міфології, і як перетворення концепцій давньої «фізики» – вчень про матерію буття: вогонь, волога тощо), календарний фольклор та проголошена теоретиками німецького романтизму (Шеллінг, брати Шлегелі) теза про необхідність створення нової міфології, що стане ґрунтом мистецтва майбутнього [7, 51]. На противагу цій точці зору В. Погорельцев визначає такі підґрунтя його поетичного світогляду, як християнський, пантеїстичний та атеїстичний [115, 139–140].

Взагалі дискусії про філософську та аксіологічну позицію Тютчева досить непрості. І якщо, здається, у жодного із дослідників не викликає заперечень характеристика творчості Тютчева як достатньо рідкісного «синтезу наукового (філософського) та художнього начал», «досконалий зразок злиття філософії та поезії» [96, 34], то філософське підґрунтя і, тим більше, конкретне образне наповнення філософом у його віршах часто визначається по-різному.

Не піддається сумніву визначення серед духовних попередників Тютчева Шеллінга – твердження про близькість російському поетові ідей цього німецького філософа стало загальним місцем літературознавства [див., напр.: 13; 42; 96; 106; 114; 119; 167 тощо]. Дійсно, дуалізм та діалектичність, одухотворення та розумність природи, єдність органічного й неорганічного світів – усе це ми зустрічаємо як у Шеллінга, так і у Тютчева. Проте нам видається проблематичним все ж таки однозначно вписувати Шеллінга (і, тим більше, його поціновувачів) до пантеїстів. Так, Шеллінг розмірковує над таємними узами, що зв'язують людський дух з природою і тією силою, яка могла утворити подібну «доцільну природу»; але він однозначно відкидає пояснення, що її творець – божественний розум, оскільки таке припущення означало би, за його думкою, що ми займаємося не філософією, а «благочестивими міркуваннями» [164, 127].

Взагалі лірика природи настільки тісно пов'язана у Тютчева з філософською складовою, що С. Франк говорить: його поезія перетворюється на «конкретну, художню релігійну філософію» [156, 289], а сучасний дослідник А. Корабльов застосовує винайдене Джойсом слово «хаосмос» до поезій Тютчева, характеризуючи термін як подвійність буття, нерозривну об'єднаність у ньому космосу та хаосу [82].

Втім, ані філософічність поезії, ані вплив шеллінгіанства не були індивідуальною особливістю Тютчева – філософічність взагалі була притаманна ліриці 30-х років ХІХ ст., а будь-яка культурна людина 30-х років відчула на собі могутній вплив німецької філософії [77, 344-345].

Водночас, окрім Шеллінга, філософським підґрунтям лірики поета називають також твори Платона й Плотіна [69, 191], Гегеля та Шопенгауера [119, 449], натурфілософські погляди Фалеса, Окена та Стеффенсона і навіть масонські уявлення про світ [72, 41–43, 46–47].

Якщо ж говорити про ціннісні та світоглядні установки поета, то тут можна зустріти не лише різні, але й взаємовиключні точки зору. Наведемо для прикладу такі полярні полюси: 1) трактування поета як людини, що «вболівала серцем та тужила за себе й за нас внаслідок утраченого зв'язку з Небом», яка «повністю усвідомлювала, що немає для людини іншої опори, крім Євангеліє» [99, 714, 717]; 2) «Суттєва особливість світогляду Тютчева – обожнення природи, п а н т е ї з м» – твердження І. Ковтунової [74, 67].

Отож, проблема, як бачимо, існує: обидва тут цитовані джерела, які репрезентують діаметрально протилежні позиції, являють собою у співставленні не стільки досягнення наукової думки в сфері тютчевознавства, скільки її заплутаність.

По суті, ці дві позиції діаметрально протилежні: або Тютчев благоговійно, крізь призму християнського вчення, розглядає Природу як Творіння Боже, «нижчий світ», який не має статусу іманентного буття, або ж для нього матеріальне буття в Природі – єдино можливе, і вона, самоцінна і



самодостатня Природа, є єдиним предметом замилювання та обожнення<sup>4</sup>. Це два абсолютно різні, діаметрально протилежні типи духовності. Утім, це не заважає Л. Озерову говорити про те, що «душа Тютчева шукала віри», і поетові здавалося – без віри (християнської віри) все зруйнується, і «подвійне буття» проходить у боротьбі віри з безвір'ям, але водночас «релігія романтиків – пантеїзм – стала спорідненою Тютчеву» [106, 57–58, 51]. Його позицію поділяє російська дослідниця А. Шапуріна: «Логічно вірним виглядає припущення, що для Тютчева не було протиріччя між так званим «пантеїстичним» світосприйняттям та християнством» [163, 8] і білоруська – Т. Багаєва, що в еволюції філософії природи Тютчева бачить три віхи – античність, пантеїзм та християнство [11, 5]. А ось Б. Тарасов висловлює протилежну точку зору: «Тютчев виявляє, що в межах самодостатнього натуралізму, пантеїстичного світогляду, одухотворення природи неможливо перетворення «темного кореню» буття та знаходження вищого смислу життя, який би не був втраченим зі смертю. І поет примушений констатувати, що немає нічого більш протилежного, ніж Пантеїзм та Християнство, яке являє собою єдино реальний вихід як із ілюзорного обожнення природи, так і з радикального зла» [137].

«Примирити» ці протилежності намагається І. Балашова, яка відзначає, що відмічена дослідниками зосередженість раннього Тютчева на темах античної міфології та його увага до біблійних тем у пізній творчості не містять у собі протиріччя, додаючи: «наслідуючи образи античності, Тютчев

---

<sup>4</sup> Причому у формулі Ковтунової йдеться не про філософський пантеїзм як такий, а чомусь саме про «обожнення природи». Дослідниця не помічає, що вона, завдяки такому слововживанню, начебто перетворює поета на архаїчного язичника. Втім, за цією наївною формулою приховано радше фактичну модернізацію позиції Тютчева, яку дослідниця розглядає як аналогію світогляду свого пострадянського сучасника, матеріаліста в радянському розумінні слова, який природу «обожнює» хіба що риторично.

був творцем просякннутих християнськими настроями творів мистецтва романтичної епохи» [12, 145-146].

Оригінальний кут зору на проблеми віри у Тютчева запропоновано О. Лаврецьким, який, підкреслюючи безсумнівну релігійність поета, називає проте його релігію «релігією відчаю»: «Тютчев – невіруючий Фома російської поезії. Невір'я апостола Фоми не виключало його ж релігійності; не виключало воно й релігійності Тютчева» [87, 361, 373, 375].

Водночас сьогодні стало модним шукати релігійні корені творчості поета [див., напр.: 27, 36, 85 та інші], у тому числі – і в пейзажній ліриці [135]. Іноді християнська символіка розглядається на тлі панорами «вищого вітально-езотеричного символізму» та концепцій Шопенгауера і Гайдеггера [див., напр., герменевтичне тлумачення віршу «Сни» В. Океанським –107, 106–119]. Є. Афанасьєва пише про біблійні мотиви та «молитовну архітектоніку» багатьох творів Тютчева, а «символіка пейзажної горизонталі» його вірша може розгортатися «на тлі духовної молитовної вертикалі, що об'єднує світ земний та небесний» [10, 182–184]. Б. Тарасов також відмічає, що для Тютчева нормальний гармонійний розвиток особистості та її життєздатність не могли існувати без віри в Бога, звертає увагу на елементи молитви у віршах поета і стверджує, що навіть історія з точки зору поета керується Божественним Промислом [137]. Утім, І. Аксаков, зять поета та його перший біограф, дає його поглядам не таку однозначну оцінку. Зазначаючи, що за «філософсько-історичним світоглядом» Тютчев був християнином, він продовжує: «Я постійно вказую на протиріччя його переконань з його життям і кажу, що його життя було мало і дуже мало осяяно живою вірою» [152, с. 51]. Більш того, свого часу Д. Мережковський назвав релігією Тютчева буддизм, який є «релігією бездіяльності, релігією споглядання» – на відміну від християнства, «релігії дії» [100, 455].

До вищезазначеного додамо ще й те, що, по суті, на кожен характеристику поезії Тютчева (як і його філософських поглядів) можна

знайти протилежну точку зору. Так, якщо І. Філевський характеризує Тютчева як «незаперечно релігійну людину, яка щиро вірить», а майже кожна сторінка його віршів насичена «глибоким релігійним духом» [155, 1], то Б. Іванюк пише про традиційний у творчості поета мотив богозалишеності людини, яку може подолати лише «пантеїстичне розсіяння» [67, 90]. В. Погорельцев стверджує, що пантеїзм був чи не наймогутнішим філософським підґрунтям лірики Тютчева [115, 140], а В. Зеньковський говорить: «що пантеїзму зовсім немає у Тютчева – це безсумнівно» [65, 742].

Якщо повернутися до проблеми пантеїзму Тютчева, то, попри традиційність уживання цього слова у наукових розвідках, при ближчому розгляді він зовсім не виглядає таким вже переконливим твердженням. Приписування Тютчеву вже згаданого пантеїзму стало беззаперечним фактом [Див., напр.: 21, 171; 35, 9; 73, 38; 91, 35; 115, 140 тощо], хоча зазвичай не зовсім зрозуміло, що мають на увазі під «пантеїзмом» самі дослідники. По суті, єдина спроба сумніву у пантеїстичності світогляду Тютчева виражена у монографії Т. Кошемчук [85, 177–286].

Плутанина з терміном «пантеїзм» почалася, схоже, у символістів. В. Брюсов пояснював, що у Тютчева «справжнє буття має лише природа в її цілому. Людина – лише «марення природи», й «цим широким пантеїзмом пояснюється чи не вся його поезія» [26, 195]. Не можна не згадати й критичну статтю В. Соловйова, в якій він розмірковує над «глибоким та свідомим переконанням» Тютчева в дійсній одухотвореності природи, переконанням, яке змушувало його «не лише відчувати, але й мислити, як поет» [133, 359, 363]. Здається, саме стаття цього філософа, яка вперше вийшла у 1895 р., з її твердженнями про «живе ставлення до природи» у Тютчева дала поштовх оголошенню поета пантеїстом. З тих пір пантеїстичність поглядів Тютчева майже ніким із дослідників не заперечувалася, і при цьому часто вони посилалися на згадану роботу Соловйова, хоча якраз останній ніде не вживає слова «пантеїст».

Радянське літературознавство успадкувало цей неточний і розпливчастий термін В. Брюсова. Цілком невимушено уживає поняття пантеїзму В. Касаткіна, підкреслюючи романтичний характер художньої свідомості Тютчева: «У дусі свого пантеїзму він прагне художньо осмислити не лише реальні прояви, але й, як йому здається, одухотворене життя природи» [72, 22]. Далі слідує міркування про вражаючу подобу природи до людини, зображення її як живого організму, зближення з античними божествами, «ідею єдності світового буття, спорідненості людського та природного життя» та ідеал, що склався у поета на основі пантеїзму – «світ матері-землі, реальний, світлий, гармонійний, вічно молодий, радісний, сповнений руху, життя та одухотворення» [72; 23-25]. В іншій праці дослідниця зазначає, що у пантеїзмі Тютчева «чільне місце посідає образ Матері-природи, що містить в собі як матеріальне буття, так і свідоме життя» [73, 38]. С. Маймін стверджує, що вірші Тютчева, розглянуті як ціле, містять у собі відносно завершену концепцію світу – пантеїстичну. Після цього мова йде про «духовність природи» та її «олюднювання», «нерозривне злиття душевного та природного» й висловлюється твердження, що «пантеїстична лірика – лірика глибоко людського та психологічного змісту», а в «пантеїстичному почутті у Тютчева поетично та духовно вирішуються вічні й трагічніші питання людського буття: питання життя та смерті», і тут «особисте, індивідуально-тимчасове щезає у пориванні людської душі до загального та всесвітнього», й навіть проголошується, що «у пантеїстичній ліриці завжди є можливість уроку», а поезії Тютчева притаманні риси дидактизму [97; 146, 147, 161]. Ю. Соломенко вже прямо стверджує: «У своїх поглядах на природу Тютчев був пантеїстом: він одухотворює природу» [134, 103].

Із усього зазначеного напрошується висновок, що пантеїзм у розумінні дослідників – це або одухотворення природи, або злиття людини з чимось вищим. Але тоді можна твердити як про пантеїстів про усіх поетів, що охоче й широко використовували прийоми уособлення та персоніфікації. Проте

філософське поняття пантеїзму має конкретний зміст: ідея «розчинення» Бога у матеріальному Всесвіті (що Біблією заперечується: там Бог – трансцендентний світові). Отже, вряд чи правомірно твердити про пантеїзм Тютчева, або, принаймні, такий погляд потребує корекції – скоріше ми маємо справу лише з одним різновидом пантеїзму – панпсихізмом.

Чи не єдиний виняток вірного тлумачення терміну *пантеїзм* при розгляді поезії Тютчева – стаття С. Франка. Він, називаючи Тютчева пантеїстом, зазначає, що пантеїзм у чистому вигляді, мабуть, не зустрічається взагалі і каже, що Тютчев мислить в річищі античного пантеїстично-дуалістичного світогляду, і можна називати його пантеїстом, оскільки єдине божественне життя в його віршах охоплює собою усе існуюче, але це не «чистий» пантеїзм [156, 292–294].

Подібна точка зору притаманна й І. Євлампієву, який, втім, не стільки аналізує творчість поета, скільки розглядає ідеї глобального зв'язку речей у російській філософії та їхнє втілення у роботах Соловйова і Франка про Тютчева [58].

Іноді пантеїзм виступає у дослідників лише певним етапом у становленні концепції природи у Тютчева. В. Гіппіус, наприклад, проголошує справжню еволюцію Тютчева від пантеїзму до атеїзму. Відзначаючи, що у вірші «Тени сизые смесились» Тютчев наблизився до «шеллінгівського пантеїзму», дослідник сміливо зазначає: «Але, якщо Шеллінг рухався від пантеїзму до релігії особистого бога, Тютчев, як і Шопенгауер, як і шопенгауеріанець Тургенєв, рухаються у протилежний бік – до атеїзму» [42, 217]. Особливо цікавою виглядає ілюстрація дослідником своїх міркувань над рядками поета, серед яких – *«И нет в творении Творца!»* Але ж це, по суті, є якраз відвертим запереченням пантеїзму як такого. На противагу судженню В. Гіппіуса, В. Касаткіна представляє еволюцію Тютчева діаметрально протилежною – підкресливши, що у пантеїзмі XIX ст. вбачали небезпечну близькість до матеріалістичної філософії, дослідниця стверджує, що «Тютчев не еволюціонував у бік матеріалізму. Він захищав

самостійність та значимість матеріального світу природи, проте у захисті природи не доходив до критики основних принципів ідеалізму, але залишався у його межах» [72, 24]. Ю. Соломенко, визначаючи Тютчева пантеїстом, пише, що іноді поет «сумнівався у вірності пантеїстичного світогляду», і не знав, «чому віддати перевагу – пантеїзму чи деїзму» [134, 104].

Мало хто з дослідників усе ж таки наважується заглибитися в джерела, якими живилася тютчевська поезія, хоча, скажімо, дослідниками неодноразово відмічалися філософські паралелі між світоглядними системами Тютчева та Паскаля [25]. Більш глибоко дана тема розвинута у дослідженні Б. Тарасова «Тютчев і Паскаль», автор якого слушно зауважує, що поет завжди критично відгукувався про самонадійність людського розуму і відзначав реальну дискомфортність процесу Богоосягнення, який не слід розглядати як якусь ідилію [138, 26, 43]; це може стати певним ключем для нашого власного дослідження.

Певного роду неоцінені значення мають добротні мовознавчі дослідження тютчевської поезії, зроблені за минулі роки, – як, наприклад, робота А. Д. Григор'євої «Слово в поезії Тютчева»: вже сам аналіз лексики поета, зокрема церковнослов'янізмів та їхньої художньої функції дає серйозний ґрунт для зрозуміння позиції поета [48, 38].

Отже, як ми бачимо, одностайності в оцінці світогляду Тютчева серед дослідників його творчості немає. І тому особливо актуальним виглядає завдання прослідкувати творчу еволюцію поета й глибше ознайомитися з його ставленням до ідеї «Бога в природі».

Звичайно, основним матеріалом для судження може бути перш за все поетична спадщина Тютчева. Проте попередньо не завадить звернутися і до деяких свідоцтв нехудожнього характеру. Так, у листах поета, його філософсько-публіцистичних есеях тощо, можна знайти як начебто й виразні свідоцтва його щирої християнської релігійності, так і саркастичне кепкування на адресу церковного обскурантизму або й відверто

антиклерикальні мотиви. Проте справа не в чистоті православної віри Тютчева – він, як відомо, і «лютеран любив богослужіння», – а в глибині його християнських переконань взагалі. Зрозуміло, що православ'я було офіційною державною релігією Росії ХІХ ст., і Тютчев, як офіційна особа високого рангу, мусив «всерйоз» сприймати формулу Уварова «Православ'я, самодержав'я і народність», але його філософська освіченість, заглибленість у проблеми «самостояння» сучасної людини (Пушкін), глибока особиста духовна незалежність і, врешті-решт, рідкісна поетична свобода не могли не провокувати вільнодумних ідей.

Справа, втім, у тому, що саме було в очах Тютчева вільнодумством, зокрема – чи міг справді бути його світоглядом філософський пантеїзм.

Тезу про Тютчева-язичника, гадаємо, не варто брати всерйоз: як ми переконуємося трохи далі, антично-міфологічні ремінісценції та імена язичницьких богів не є тут чимось більшим, ніж традиційною алегоричною емблематикою.

Явно не перебував Тютчев і під впливом популярної у ХVІІІ ст. деїстичної доктрини, згідно з якою Творець більше не втручається у справи створеного ним світу, і той існує й розвивається вже цілком іманентно; місця для Бога в природі з цього погляду аж ніяк немає: вона набула повної, так би мовити, автономності, але для філософа-деїста вона вже зовсім не об'єкт поклоніння – вона *майстерня*. Не відомо й про якийсь вплив на поета широко відомої доктрини Спінози, який порвав з біблійним поглядом. Згідно з останнім, Бог – *поза* природою, але він не залишає напризволяще Творіння рук своїх; гори, океани, дерева, зірки й хмари несуть у собі відблиск таємничої присутності трансцендентного Творця; Дух і Матерія знаходяться в дуалістичному балансі. За Спінозою, дуалізму духу й тіла не існує: є лише *Deus sive Natura – Бог = Природа*, причому дух таки існує, але живе лише у вищих істотах природи, зокрема, безперечно, в людині. Власне, це й називається у філософії «пантеїзмом». Та у Тютчева ані радісного, наївного обожнення геть усього, що існує в природі, ані пошуку якоїсь духовної

самостійності в камені чи рослині, усе ж таки немає. І ствердження атеїстичної доктрини відсутності Бога взагалі – теж немає. А ось щодо адекватності чи ж не-адекватності Бога Природі в картині світу Тютчева дійсно варто поміркувати. Для початку простежимо, чи ж завжди погляди Тютчева на цю проблему були однакові, ніколи не мінялися.

І останнє: оскільки Блейк та Тютчев репрезентують начебто граничні моменти романтичної парадигми (преромантизм та постромантизм), доцільно взяти до уваги положення Д.Дюришина, який говорить про диференційну форму контактів – при домінації **«прагнення підкреслити різницю, відмежуватися від елемента, який сприйнято»** [57, 149]. Адже Тютчев радше заперечує гностичну концепцію Блейка, заглиблюючись в ортодоксально-православну спиритуальність, аніж підхоплює дух богоборства. Водночас, оскільки художній образ є, за О. Потебнею, внутрішньою формою літературно-художнього твору, і, тим само, *концепт природи* втілено у формі *пейзажу*, то ми спиратимемося у своєму компаративістичному дослідженні й на теорію традиційного образу, розроблену школою проф. А. Волкова, позиції якої сумарно викладено в «Лексиконі порівняльного та загального літературознавства» [89]. Це допоможе утриматися від спокуси відлетіти думкою у сфери суто філософічні, а також зберегти повагу до творчої індивідуальності митця.



## ВИСНОВКИ-1

Таким чином, художні системи Блейка та Тютчева, в яких Природа є потужною і активною формантою образної системи, виникли не як ізольовані акти суб'єктивного ідейно-художнього пошуку: вони формувалися в напруженому духовному контексті еволюції філософсько-літературної концепції природи в європейській свідомості. Адже історичні трансформації погляду на природу в культурі Європи сконденсували в собі деякі алгоритми, визначальні для формування художнього концепту природи в цілому і способів ліричної інтерпретації природи зокрема. З кінця XVIII ст. європейські літератори будують власний поетичний космос, шукаючи монументальні образи-узагальнення, які б донесли до читачів усю повноту авторського духовного пошуку. І не випадково це спостерігається саме в європейському культурному просторі: у тодішній Європі кипить процес тотального оновлення цінностей – релігійних, політичних, наукових, митецьких; вирують величезні духовні й політичні зрушення, нечувано підноситься креативна роль індивідуальності та відчуття трагізму її існування. Запановує романтизм, який розкриває потенції творчої індивідуальності й дає можливість реалізації усієї повноти загальнолюдського духовного й митецького досвіду. Зокрема зростає прагнення мобілізувати весь культурний досвід людства.

А оскільки центром уваги в художній творчості є образ людини (О. Потебня), то історія духовного переживання людиною природи, починаючи від епохи фольклору, перетворюється у романтиків (як і преромантиків та постромантиків) – поруч з безпосереднім сприйняттям оточуючого ландшафту – на серйозне джерело поетичної наснаги. Культурна традиція стає начебто необхідним регулятором художньої оптики поетів. «Олюднення природи» в античності та подальше винищення політеїстичних уявлень, християнська теологічна доктрина, згідно з якою природа є творінням Бога, що виникло з нічого, пантеїзм епохи Відродження та бароко, який, навпаки,

волів бачити Бога в природі, – усе це активно переосмислювалося митцями першої третини ХІХ століття і ставало матеріалом для формування власного концепту природи. Особливо важливою є спадщина епохи Ренесансу: адже пейзаж як самостійний жанр формується в західноєвропейському мистецтві лише тоді. Антропоцентризм епохи, яка породила гуманізм, набуває статусу загальнофілософського підґрунтя літературно-мистецького пошуку, що підтримується й зростаючим авторитетом науки. Водночас активно розвивається погляд на природу як на «майстерню», започаткований дійстичним світоглядом ХVІІІ ст. і підтриманий культурою протестантизму: успіхи науки і техніки створюють ілюзію володарювання людини в світі. Й це викликає ротацію цінностей та психологічних пріоритетів, що веде в перспективі до сьогоднішніх катаклізмів у сфері екологічної рівноваги, які загрожують самому існуванню людства. Адже чим більше виділялася людина зі світу природи, створюючи навколо себе «другу природу» – цивілізацію, тим більше ставало зрозумілим, що боротьба з природою обертається боротьбою людини з самою собою.

Обидва поети – Блейк і Тютчев – живо відчували філіацію та боротьбу усіх цих ідей та відгукувалися на них у своїй творчості. Особливо напружено переживали вони колізію кризи християнського погляду на Природу, прагнучи зрозуміти й образно виразити своє розуміння метафізичних і етичних аспектів статусу людини в природі. При цьому і Блейк, якому притаманні були антихристиянські настрої, і Тютчев, що коливався між офіційним православ'ям та спокусами окультних доктрин (на зразок спіритизму), зверталися до природи як певного універсуму, шукаючи в її «потаємній мові» відповідей на екзистенціальні питання, що хвилювали європейця Нового часу, репрезентуючи у своїх художніх концептах природи масштабність і резонанс як духовних фрустрацій, так і креативного пошуку європейського суспільства в цій сфері в цілому.

Наукова ж література, присвячена «пантеїзму» в творчості Блейка і Тютчева, як ми бачимо, ґрунтується, хай аж як це прикро, на розмитих і

суб'єктивних тлумаченнях і самого терміна «пантеїзм», і творчої спадщини двох великих поетів.

І в англomовному літературознавстві, і, особливо ж, у радянському, мало уваги приділено заглибленню Блейка в гностичну доктрину і його болісну, прискіпливу полеміку з Біблією, в ході якої він коливався від оспівування Природи як вдячного і світлого Творіння до пафосного ствердження бунту Природи проти Творця, апології сатани й захоплення чарами Зла. Дослідники в кращому випадку знаходять якісь вузькі аспекти проблеми (Наприклад, «Блейк та Ньютон»), або ж просто констатують наявність складної теолого-філософської проблематики, не спостерігаючи, що вона забарвлює своїм трагічним колоритом наскрізний у Блейка образ Раю, квітучого саду, в якому людина покликана бути щасливою, але зі злої волі Творця втрачає свій парадиз і постає проти Бога, заперечуючи його батьківство. Особливо ж вульгаризовано й спрощено проблему в радянських дослідженнях, де «знято» високий трагічний пафос богоборства Блейка і всю увагу перенесено на другорядні соціальні акценти або ж елементарний «бунт плоті проти церковної моралі».

На непорозумінні базується концепція «пантеїзму Тютчева», яку сформульовано в імпресіоністсько-символістському ключі вільного слововживання. Характерно, що багато вчених посилається на В. Соловйова як бніби-то авторитетного основоположника ідеї про «пантеїзм Тютчева», хоча нічого подібного філософ не писав. Поняття «тютчевського пантеїзму» в радянському літературознавстві стало означати фактично «матеріалістично-атеїстичну» концепцію, від якої поет був вкрай далекий. І хоча російськими дослідниками лірики природи Тютчева зроблено чимало вірних і тонких спостережень над поетичною образністю такого роду, визнати, що концепт природи як такий у спадщині Тютчева цілком досліджено, буде величезним перебільшенням.

## БОГ І ПРИРОДА В ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ В.БЛЕЙКА.

### 2.1. Духовний первінь натури в циклі «Songs of Innocence»

У вірші «Introduction», яким відкривається цикл, перед читачем постає «світ, сповнений радості, надій, лагідності, довір'я та взаємної любові, ніби створений для «щасливих пісень» [29, 101]:

Piping down the valleys wild  
Piping songs of pleasant glee  
On a cloud I saw a child.  
And he laughing said to me.

Pipe a song about a Lamb:  
So I piped with merry cheer,  
Piper pipe that song again –  
So I piped, he wept to hear.

Drop thy pipe thy happy pipe;  
Sing thy songs of happy cheer,  
So I sung the same again  
While he wept with joy to hear.

Piper sit thee down and write  
In a book that all may read –  
So he vanish'd from my sight,  
And I pluck'd a hollow reed.

And I made a rural pen,  
And I stain'd the water clear,  
And I wrote my happy songs,  
Every child may joy to hear

[24, 24]

У цьому вірші центральним, визначальним моментом пейзажу є, безперечно, «on a cloud I saw a child»; «хлопець на хмарі», що привидівся авторові. Підкреслимо: не сама хмара, а видіння, яке нею навіяне. Спостерігати постаті, які начебто формуються в хмарах, – це дуже архаїчне, наївне світобачення. Але саме так утворювалися певні архетипи культури – скажімо, образ дракона, що поглинає сонце. Утім, дитина в хмарах не подібна до постатей, вільно утворених в язичницькій поетичній свідомості. Вона вимагає від автора «співати про Агнця» («Pipe a song about a Lamb»), тобто про Христа, і тим виконує функцію радше християнського янголяти, яке закликає людину до молитви<sup>5</sup>. Це видіння щезає так само швидко, як і з'являється («he vanish'd from my sight»), але воно владно запановує в уяві. Не пейзаж та його чуттєві принади, а приховане в природі «божественне» начало приваблює поета. Відповідно й такі характерні елементи пейзажу, як «вода» чи «очерет», стають усього лише матеріалом для, так би мовити, технологічного процесу: з них виготовлено калам і чорнило, аби записати пісню. «Цивілізація» виразно перемагає «природу»:

And I made a rural pen,  
And I stain'd the water clear,  
And I wrote my happy songs,  
Every child may joy to hear.

[23, 24]

---

<sup>5</sup> А. Зверев вірно відзначає, що перед нами «біблійна пастораль» – ідилічний пейзаж, який наводить на думку про Вічність, але можна сперечатися щодо того, що в хмарі поетові постає неодмінно «Господь, предстающий в образе младенца» [63].

Світ «Пісень Невинності» – радісний та щасливий. Назва збірки нагадує про сентименталістські ідеали, згідно яким людину розглядали як добру, щиру, відкриту світові істоту. «В англійській мові другої половини XVIII ст. набуває поширення нове слово – «childlike», тобто подібній до дитини, незіпсований. Це вищий моральний критерій, прийнятий у сентименталістів, критерій «дитячості». Блейк спочатку сприяв утвердженню цього ідеалу, а потім відступив від нього як від нездійсненого, такого, що не відповідає реальному стану людини у світі» [70, 52]. Зазначимо принагідно, що «природність» дитини, образ дитини як ідеальний моральний орієнтир були важливою якістю і для романтиків – не в останню чергу ще й тому, що «на образі дитини сходяться і важливі для романтиків естетичні смисли: ідея вічного повернення до дитинства людства – міфу; пробудження несвідомого творчого начала через фантазію та гру; розкріпачення живої уяви» [135, 33].

Перша збірка Блейка змальовує саме радісний та гармонійний світ. Це не лише втілення сентименталістського й романтичного ідеалів, але й проекція біблійної концепції «людини до першого гріхопадіння» – не випадково ж біблійні мотиви тут є дуже частими гостями. «Щастя – це невинна дитина, яка посміхається, а разом з радісними дітьми сміється та радіє уся природа, слухаючи ці пісні», але В. Жирмунський справедливо говорить, що це – не просто «світлий світ дитинства», але «свого роду ретроспективна утопія безгрішного та щасливого дитинства людства» [61, 21]. І його думку переконливо доводять більшість віршів циклу.

Вірш «The Shepherd» («Пастух»), написаний у пасторальних традиціях літератури рококо, цілком витриманий у традиції літературної пасторалі XVIII століття, і, як такий, цілковито, як здавалося б на перший погляд, побудований на тому «почутті природи», яке характерне для гедоністичної поезії пост-ренесансного культурного простору:

How sweet is the Shepherds sweet lot,  
From the morn to the evening he strays;

He shall follow his sheep all the day  
And his tongue shall be filled with praise.

For he hears the lambs innocent call,  
And he hears the ewes tender reply;  
He is watchful while they are in peace,  
For they know when their Shepherd is nigh.

[24, 26]

На перший погляд, вірш виглядає як лубочна картинка, «наївне» зображення гармонії людини та природи. Проте лише дуже поверховий погляд побачить тут самий «світлий» пейзаж у сентименталістському дусі. А. Єлістратова, розмірковуючи над сентименталістськими умовностями (у т. ч. у сфері пейзажу) стверджує, що в англійській літературі XVIII ст. лише Бернс та Блейк змогли використати усе цінне, що було набуто сентименталізмом, і водночас піднятися над ним – тому прагнення до природності та простоти ніколи не перероджувалося у них в «манірність» [60, 13]. Т. Васильєва, ніби продовжуючи думку колеги, слушно зауважує, що «Пісні Невинності», незважаючи на переважання тут ідилічних образів та ситуацій, не виглядають по-сентименталістськи солодкими за рахунок філософської насиченості [29, 101]. Дійсно, за зовнішньою простотою форми тут «ховаються плоди болісних духовних пошуків поета-філософа» [45, 8]. І враження відблиску чи то античної, чи то сентименталістської пасторалі триває лише доти, доки ми не згадуємо про імпліцитний зміст такого архетипу, як «Пастир» і «вівці», канонізованого у біблійному тексті й в усій християнсько-теологічній літературі. По суті, весь вірш є розгорнутою емоційно-художньою ілюстрацією до біблійної максими, висловленої у словах Христа: «Я ж добрий Пастир... і життя моє кладу я за моїх овець» (Ів. 10:14). Так само й фраза «For he hears the lambs innocent call» («До його слуху кличуть невинні ягнята») є знову ж таки парафразом молитви, а не виразом просто неймовірної радості буття. Не зайве додати й наступне: основний пафос Біблії – ствердження радості буття у світі, що його створила божественна

любов, яка охороняє цей світ, і такий же пафос можна відчутти в образно-художній тканині вірша Блейка. Це, до речі, підкреслюється й ілюстрацією самого поета до даного вірша – малюнок, в якому достатньо прозоро повторюється мотив, що його ми часто зустрічаємо на християнських іконах. Д. Ердман у коментарі щодо даного зображення згадує навіть про «райського птаха» [176, 46].

А. Глебовська зазначає, що «Пісні Невинності» являли собою філософську систему Блейка (якою вона була на час їхнього створення), коли він твердо дотримувався біблійних уявлень, і його книга – «свого роду гімн справедливому та милосердному християнському Богу, що постійно дбає про дітей своїх та страждає поруч з ними, щоби наставити їх на шлях істинний» [45, 10–11]. Дослідниця справедливо вказує на двоплановість кожного з цих віршів (що йде, на її думку, від концепції Сведенборга про співвіднесення земного та небесного світів): якщо з зовнішнього боку це цикл прозорих за змістом віршів, побудованих на образах, зрозумілих і дитині, то з внутрішнього – це надзвичайно глибокодумні вірші з розгалуженою системою багатозначних символів [45, 11].

У вірші «The echoing green» («Зелена лука, що відлунює») поле зору теж, здавалося б, виразно обмежено суто природним «форматом». Здається, поет кохається в «почутті природи» й цілковито віддається її пестошам:

The Sun does arise,  
And make happy the skies.  
The merry bells ring,  
To welcome the Spring.  
The sky-lark and thrush,  
The birds of the bush,  
Sing louder around,  
To the bells cheerful sound,



While our sports shall he seen

On the Echoing Green.

[24, 28]

Але якраз «безпосередності» цьому творові й бракує. Адже *лука* (Green) наділяється широким репрезентативним змістом: по-перше, це «обов'язковий у кожному англійському селі майданчик для зібрань, празників і дитячих ігор», типова для Англії деталь пейзажу; по-друге, «в «Піснях невинності» вона стає також прообразом (?)<sup>6</sup> Раю, небесної ідилії» [63].

Вірш за своїм змістом виразно поділяється на дві частини, у першій з яких поетизується юність, чуттєвий блиск речей, сонячне тепло і вирування вітального життя, його весняне «акме»: «The Sun does arise, And make happy the skies»; «The sky-lark and thrush, The birds of the bush, Sing louder around» etc. Симптоматичним є звуковий образ калатання дзвону, який виникає вже в перших рядках вірша. Він мажорний («To the bells chearful sound»), і кореспондує з веселощами дітей, але є водночас церковним закликком до уславлення Бога, до служби Божої. Радість, як і в попередньому вірші – це не просто вітальна радість тілесного буття, а й вираз відчуття правдивості й захищеності існування.

У другій частині «Old John with white hair» («старий сивочолий Джон»), пригадуючи, як і він у дитинстві танцював і безмірно радів на Зеленій стежці дитини, вже передчуває, як очі йому закрие втома; в художньому просторі вірша денне світило змінює Місяць, а Зелений луг тьмяніє, життя на ньому завмирає, діти поспішають додому.

Old John with white hair,

Does laugh away care,

Sitting under the oak,

Among the old folk.

---

<sup>6</sup> Очевидно, дослідник хотів сказати: *Рай є прообразом цієї луки.*

They laugh at our play,  
And soon they all say,  
Such such were the joys,  
When we all girls and boys,  
In our youth time were seen,  
On the Echoing Green.

[24, 28]

Тобто, момент сонячних веселощів на зеленому лузі – момент істини, але лише момент: істина-бо – складніша. Символіка ситуації покликана донести до читача, що все земне – скороминуче й тимчасове, й блиск дня на зеленій луці приречений до сутінок і нічного завмирання. Зелена лука у своїй, здавалося б, чуттєвій повноті й мажорності, є лише трагічним у своїй глибині моментом більш складного буття.

Till the little ones weary,  
No more can be merry;  
The sun does descend,  
And our sports have an end:  
Round the laps of their mothers,  
Many sisters and brothers,  
Like birds in their nest,  
Are ready for rest:  
And sport no more seen,  
On the darkening Green.

[24, 28-30]

Вірш просякнутий емоцією меланхолійного прийняття існуючого порядку речей і покликаний, за задумом поета, відлунювати якусь нечутну до кінця складну «музику сфер». О. Зверев відзначає, що тут Блейк «користується своїм улюбленим прийомом: описуючи звичну, земну реальність, він трактує її в широкому філософському змісті і тим само вкладає в неї новий внутрішній зміст» [63].

Близькою є функція пейзажу і в вірші «Nurse's song» («Пісня няньки»), в якому змальовано стару служницю, що доглядає дітей, чий сміх лунає над зеленою лукою й пагорбом. Начебто вже й час йти додому, бо з'явилася вечірня роса.

When the voices of children are heard on the green,  
And laughing is heard on the hill,  
My heart is at rest within my breast,  
And everything else is still.

'Then come home my children, the sun is gone down,  
And the dews of night arise;  
Come come leave off play, and let us away  
Till the morning appears in the skies.'

[24, 66]

Діти проте бажають ще і радіти й гратися, бо ж іще веселиться усе живе, птахи й вівці («*Besides in the sky, the little birds fly And the hills are all cover'd with sheep*»). Тож стара дозволяє їм продовжувати гру надалі. Й навіть ніч, яка наближається, викликає новий спалах життєрадісності:

Well, well go and play till the light fades away,  
And then go home to bed  
The little ones leaped and shouted and laugh'd  
And all the hills echoed.

[24, 66]

Утім, що до життєрадісності, то в даному циклі становить виняток за визначенням будь-що, пов'язане з буянням плоті. Характерний вірш «The Blossom» («Квітка»):

Merry Merry Sparrow!!  
Under leaves so green,  
A happy Blossom  
Sees you swift as arrow

Seek your cradle narrow

Near my Bosom

[24, 38]

Є думка (О. Зверев), що «це, схоже, один з найбільш «темних» віршів циклу, з приводу якого існують вкрай різноманітні думки. Пригадаймо, що птах як такий у біблійній (і навіть, ширше, архаїчній) традиції взагалі символізує душу (давньоєвр. *roach*). Тим більш, що у Блейка поруч з Горобцем є ще й вільшанка (*Robin*), якій у праві символізувати душу чомусь не відмовлено:

Pretty Pretty Robin!

Under leaves so green,

A happy Blossom

Hears you sobbing sobbing

Pretty Pretty Robin

Near my Bosom

[24, 38]

На нашу думку, пташок Блейка можна скоріше вважати аналогією янголів, що з'єднують земну істоту з небом. Начебто наслідуючи «мову птахів», поет удавано-наївно, по «дитячому», відтворює цвірінкання: «*Merry Merry Sparrow*», «*Pretty Pretty Robin*», але в цьому відчувається пророча здатність відчувати нелюдські мови істот, що нас оточують.

Додаткове уточнення вносить І. Толочин, аналізуючи вірш на фонетико-граматично-ритмічному рівнях, переконливо доводить, що паралелізм двох звернень, метрична еквівалентність строф, рефрени, подібні синтаксичні структури з синтаксичними та лексичними повторами й алітераціями встановлюють особливу смислову співвіднесеність строф. При цьому образи горобця та вільшанки набувають додаткового метафоричного смислу і можуть сприйматися як описи двох емоційних станів – радості та суму, а «їхня співвіднесеність, а не протиставлення в структурі паралелізму народжує новий елемент смислу – у світі Невинності радість та сум близькі

один до одного, однаково приємні та гармонійно доповнюють одне одного» [146, 10–12].

Духовно-релігійний зміст вкладений і в суто, здавалося б, пасторальний мотив ягняти у вірші «The Lamb» («Ягня»), і символіку Христа, якого ототожнюють з Агнцем Божим, що узяв на себе гріхи світу, тут подано складно й імпліцитно.

Вірш розпочинається з риторичного питання: чи ж знає маленьке ягнятко, кому зобов'язане своїм існуванням, хто утримує його на світі, годує й одягає у м'яку вовну?

Little Lamb who made thee  
Dost thou know who made thee.  
Gave thee life and bid thee feed,  
By the stream and o'er the mead;  
Gave thee clothing of delight,  
Softest clothing wooly bright;  
Gave thee such a tender voice,  
Making all the vales rejoice.

[24, 32]

Спочатку поетизуються незлобливість і покірність, які властиві були біблійному Авелю, чию жертву у вигляді «кращих овець» Господь прийняв, на відміну від плодів землі, запропонованих трудолюбним, але заздрисним і гнівливим Каїном. Далі автор безпосередньо апелює вже до суто християнського ідеалу покірності й милосердя («He is called by thy name, For he calls himself a Lamb»):

Little Lamb who made thee,  
Dost thou know who made thee?  
Little Lamb I'll tell thee,  
Little Lamb I'll tell thee;

He is called by thy name,

For he calls himself a Lamb:  
He is meek and he is mild,  
He became a little child:  
I a child and thou a lamb,  
We are called by his name.

[24, 32 ]

Висновок, поданий наприкінці вірша, вже цілком експліцитно закликає Боже благословення на цю тиху й покірну істоту:

Little Lamb God bless thee.

[24, 32]

Цей спиритуальний ідеал виразно піднесений над реальністю. Але така позиція не означає, що поет байдужий до поняття природи в тому широкому розумінні слова, який був властивий його епосі<sup>7</sup>. Природа – об’єкт глибоких роздумів для найвидатніших мислителів цього перехідного часу, які мріяли не лише про підкорення енергій землі й космосу, а й про справедливе влаштування суспільства, про «природні» права людини незалежно від її, скажімо, кольору шкіри. Отож, дуже характерний і закономірний для Блейка вірш «The little black boy»<sup>8</sup> (Негрень), в якому «проблема чорношкірого», що, в принципі, не мала б існувати в християнському суспільстві, де принаймні теоретично мусять визнавати усіх людей рівноправними, трактована в неочікувано злободенних інтонаціях політичної боротьби за права людини. Пригадаймо: в Америці, створеній на

---

<sup>7</sup> Поняття «натури» – одне з ключових слів культури XVIII-початку XIX ст. Це визначено духовною переорієнтацією суспільної думки з релігії на науку і виключно позитивне вивчення світу.

<sup>8</sup> Тема дитини (і дитинства взагалі) ще неодноразово буде зустрічатися як у цих двох циклах, так і в інших творах Блейка. Взагалі вона була наскрізною у творчості поета [Детальніше про це див: 104; 139].

хвилі західного поривання до всеохоплюючої демократії, ще офіційно існувало рабство негрів, і на виправдання його мусувалися ідеї на зразок того, що чорношкірі – й зовсім не люди, або ж «нижча раса» тощо; аболіціонізм і війна Півночі та Півдня були ще попереду. Блейк мотивує чорний колір шкіри не як ознаку «нижчості», а як антропологічну рису, визначену винятково кліматом, «пейзажними» умовами.

My mother bore me in the southern wild,  
And I am black, but O! My soul is white,  
White as an angel is the English child:  
But I am black as if bereav'd of light.

My mother taught me underneath a tree,  
And sitting down before the heat of day,  
She took me on her lap and kissed me,  
And pointing to the east began to say:

'Look on the rising sun: there God does live  
And gives his light, and gives his heat away.  
And flowers and trees and beasts and men receive  
Comfort in morning joy in the noon day.

[24, 34]

Блейк вдало і влучно використовує тут традиційний, ще ранньохристиянський риторичний прийом порівняння Христа з Сонцем, яке однаково осяває усіх людей і всю землю, але не очікувано сміливо переносить ситуацію у формат природного буття, таким чином вмотивовуючи чорний колір шкіри як щось залежне від клімату, отож і другорядне. Тим само він знімає проблему «чорних» і «білих», нагадуючи, що усіх радісно приймуть в Домі Божому, який ототожнено з Сонцем, що порівно дарує тепло усьому людству, й тут чорна чи ж біла шкіра – лише «покрив» (cloud).

‘And we are put on earth a little space,  
That we may learn to bear the beams of love.  
And these black bodies and this sun-burnt face  
Is but a cloud, and like a shady grove.

‘For when our souls have learn'd the heat to bear  
The cloud will vanish; we shall hear His voice,  
Saying: “Come out from the grove my love and care,  
And round my golden tent like lambs rejoice.”

[24, 34]

Проблема раси розчиняється у Блейка в світлі християнської любові, і чорна мати, яка навчає свого сина любити усіх людей, – може й не християнка, але релігія її серця – християнська (одна з тез християнської релігії, сформульована ще раннім апологетом Тертулліаном, проголошує, що душа людська – за природою своєю християнка). Тому чорношкірий хлопець готовий нести поцілунок своєї матері й білому братові, разом з яким вони під Божим покровом будуть мов ті ж сакралізовані в біблійній культурі чисті й невинні ягнята:

Thus did my mother say and kissed me.  
And thus I say to little English boy.  
When I from black and he from white cloud free,  
And round the tent of God like lambs we joy:

I'll shade him from the heat till he can bear,  
To lean in joy upon our fathers knee.  
And then I'll stand and stroke his silver hair,  
And be like him and he will then love me.

[24, 36]

Часом пейзажний мотив потрібний Блейкові вже й виключно для того, аби, так би мовити, перекинути через пейзаж місток у потойбічне. Ця риса



знову ж таки успадкована від мистецтва бароко, в якому природа, на протилежність буденному й «приземленому» світові людини, часто була насичена містичним рухом: небо розкривалося, серед хмар виникали постаті янголів та святих, рослинність тремтіла в театральнo-штучному, містичному світлі, що лилося з розірваного неба тощо. Так, наприклад, у вірші «The Chimney Sweeper» («Сажотрус») нещасний малий Том, «проданий» рідним батьком в сажотруси, який живе серед бруду й сажі, бачить сон, в якому простір заповнений чорними трунами сажотрусів, і ось янголи відкривають ці труни, звільняючи силу таких, як Том:

And by came an Angel who had a bright key,  
And he open'd the coffins and set them all free;  
Then down a green plain leaping laughing they run  
And wash in a river and shine in the Sun.  
Then naked and white, all their bags left behind,  
They rise upon clouds, and sport in the wind.  
And the Angel told Tom, if he'd be a good boy,  
He'd have God for his father and never want joy.

[23, 40]

Загалом мотив кинутої напризволяще дитини виразно турбує поета. Розгортанню цього мотиву присвячений, наприклад, вірш, назва якого свідчить про свідому християнську концептуальність автора: «The little boy lost» («Маленький хлопчик, що гине»). *Lost* означає «втрачений», «загиблий», але в дискурсі твору цей мотив виразно пов'язаний з усталеним словосполученням, узятим з Біблії: «блудний син». Починається цей вірш з розпачливого зойку дитини, яка відстала від Батька, загубилася:

Father, father, where are you going?  
O do not walk so fast.  
Speak father, speak to your little boy  
Or else I shall be lost...

[24, 44]

I. Толочин вірно звертає увагу на повтори в цьому вірші (називаючи їх інтенсифікуючими), що виступають «засобом посиленості експресивності» [146, 15]. Цей зойк богозалишеності реалізується в суто «реалістичну», здавалося б, пейзажну картину, яка, втім, покликана лише унаочнити, зробити начебто відчутним на дотик жах неминучої загибелі в надрах тієї матеріальної природи, яку сенсуалістська філософія почала на той час вважати єдиною справжньою реальністю, і яку християнська думка мислить як вотчину темних і згубних пристрастей:

The night was dark, no father was there;  
The child was wet with dew;  
The mire was deep, and the child did weep,  
And away the vapour flew.

[24, 44]

Але ця безнадійно трагічна ситуація не могла лишитися в даній аксіологічній системі неврівноваженою. Блейк, натякнувши, що дитина загубилася зі власної недбалості й свавільності, «вирівнює» ситуацію. Вірш «The little boy lost» є начебто частиною поетичного диптиху: слідом за ним вміщено інший вірш – «The little boy found» («Маленький хлопчик, якого знайдено»). Й тут, навпаки, на першому плані – ворожа вільному духові людини дика й згубна «природа», втілена в місткому образі трясовини (*lonely fen* – трясовина, болото), покритої пільмою (*wand'ring light*):

The little boy lost in the lonely fen,  
Led by the wand'ring light,

[24, 46]

Але добрий Отець не полишає дитя, яке заблукало, от і поет вже відкрито (експліцитно) називає його Богом:

Began to cry, but God ever nigh,  
Appeard like his father in white.

He kissed the child, and by the hand led,  
And to his mother brought,  
Who in sorrow pale, thro' the lonely dale,  
Her little boy weeping sought.

[23, с. 46]

У другій строфі вірша можна помітити виразні строфічні переноси, які посилюють враження трагічності подій, можна сказати, імітують перехоплене дихання. Взагалі це типовий для поезики Блейка прийом, яким він часто користується. Е. Сєдих вважає, що за допомогою даного прийому Блейку мовностилістичними засобами вдається «обманути очікування» читача [123, 65].

Власне, за Біблією, людину створено для радості буття в світі, а не для страждання і нещастя, про що свідчить образ безгрішного буття в Едемі, ще не зіпсованого сваволею гріха. Тому природа в цьому циклі Блейка інколи начебто скидає усяку нечистоту й зло, вивільнюючи той задум Божий, який реалізувався в райському саді. Такий вірш «Laughing song» («Весела пісня»), побудований у вигляді трьох строф, кожна з яких починається зі слова *When* («коли»):

When the green woods laugh with the voice of joy,  
And the dimpling stream runs laughing by;  
When the air does laugh with our merry wit,  
And the green hill laughs with the noise of it.

When the meadows laugh with lively green,  
And the grasshopper laughs in the merry scene,  
When Mary and Susan and Emily  
With their sweet round mouths sing Ha, Ha, He.

When the painted birds laugh in the shade  
Where our table with cherries and nuts is spread.

Come live, and be merry, and join with me,  
To sing the sweet chorus of Ha, Ha, He.

[24, 48]

Блейк користується тут прийомом анафори, що допомагає йому створити враження міфологічно-казкового часу, коли і дерева, і повітря, і луки – все навколо в одному стані: радіє та сміється, а людина відчуває себе щасливою частиною цього радісного світу. «Природа постає тут як гармонійна співдружність усього живого» [60, 15]. Можна також стверджувати, що це величне за звучанням п'ятикратне «коли» означає – вірш присвячений мрії про майбутнє спиритуальне оновлення буття, а не, скажімо, очікуванню виїзду на пікнік. Перед нами – ідилія «повернення до раю», тобто поетична реалізація основного алгоритму Біблії. Неважко вловити тут і відлуння поезії Мільтона. Адже втрата раю через власну сваволю, і, як наслідок, занурення в пучину страждання, є, за християнським поглядом, первородним гріхом людства. Змальована у Блейка картина абсолютно позбавлена суперечностей, сповнена чистоти й прозорості, весняного й бадьорого настрою; люди, рослини, птахи й комахи існують начебто поза всяким хижацтвом та взаємопоїданням. Вірш виріс з жанру пасторалі, який так любили у XVIII столітті, але він при цьому начисто позбавлений того еротичного присмаку, який є родовою ознакою рокайльного зразка. Це той ідеальний стан природи, який виразно кореспондує з біблійним Едемом. Для Блейка подібна ідилічна співдружність людей та природи залишається «прекрасною поетичною утопією, ствердженням ідеалу гармонії та краси, що можуть та повинні стати природним законом людського життя» [59, 192].

Саме тому, що ідеалом Блейка в даному циклі була отака позбавлена суперечностей природа, він мало звертав увагу на природу реальну, природу як таку. Остання проникає в його поетичний світ епізодично, у вигляді якоїсь місткої, зазвичай символічної за функцією деталі. Так, у вірші «A cradle song» («Колискова») всю увагу зосереджено на емоції материнства, й

пейзажний епізод зводиться до образу місячного світла, з якого, за словами матері, немовби прядеться м'яке покривало для дитини:

Sweet dreams form a shade,  
O'er my lovely infants head.  
Sweet dreams of pleasant streams,  
By happy silent moony beams <...>

Smiles on thee on me on all,  
Who became an infant small,  
Infant smiles are his own smiles,  
Heaven and earth to peace beguiles.

[24, 50-52]

Чиста дитина в даному циклі Блейка – під покровом янголів, через церкву вона долучається до священнодійства (вірш «Holy Thursday» – «Святий Четвер»<sup>9</sup>), храм щедро прикрашений квітами, і янгольська молитва летить в розкриті небеса то «мов шепіт вітру», то як «могутній грім» – повторюється мотив «розкритого неба», прориву в святий, позаматеріальний простір:

O what a multitude they seem'd, these flowers of London town!  
Seated in companies they sit with radiance all their own.  
The hum of multitudes was there but multitudes of lambs  
Thousands of little boys & girls raising their innocent hands.

Now like a mighty wind they raise to heaven the voice of song  
Or like harmonious thunderings the seats of heaven among

[24, 56]

Якщо ж авторів даного циклу доводиться створити цілком пейзажну картину, то все одно вона підлягає закономірності символічного

---

<sup>9</sup> Тобто свято Вознесіння.

узагальнення, яке, по суті, цілком «дематеріалізує» об'єкт. Такі, наприклад, вірші «Night» («Ніч») та «Spring» («Весна»). При цьому вкрай характерно, що за семантикою теми вони мали б утворювати один щодо одного певну бінарну опозицію, побудовану на контрасті «весняного» і «нічного» первнів. Але натомість вони являють собою приклад абсолютної гармонії – в силу прийняття автором світу та відчуття присутності в ньому Божого плану.

Як вже говорилося, у «Піснях невинності» виразно домінує пасторальний настрій сентиментально-рокайльної ідилії. І навіть картина всеосяжної Ночі, яка традиційно пов'язана у європейській поезії з видіннями жахів і розгулом нечистої сили, позбавлена у Блейка усякої тривоги, і є начебто початком чудесних видінь. Надзвичайна чистота й лагідність інтонації є стилістичним виразом ідеї «сходження Неба на землю», покликане передати містичне переживання моменту сходження сили Божої у природу. Таким є вірш «Night», що оспівує чарівний момент, коли сонце клониться до заходу, даючи засяяти вечірнім зіркам і розпуститися місяцеві, мов квітці, й янголи лишають яскраві сліди в зелені, де паслися отари, а спокійний сон проникає у пташині гніздечка, в глибини кожної бруньки й квіточки:

The sun descending in the west,  
The evening star does shine,  
The birds are silent in their nest,  
And I must seek for mine,  
The moon like a flower,  
In heavens high bower;  
With silent delight,  
Sits and smiles on the night.

Farewell green fields and happy groves,  
Where flocks have took delight;  
Where lambs have nibbled, silent moves

The feet of angels bright;  
Unseen they pour blessing,  
And joy without ceasing,  
On each bud and blossom,  
And each sleeping bosom

[24, 58]

Водночас тут присутня приглушена пам'ять про трагічні суперечності й лихі речі, про хижацтво й муку невинної жертви. Але усякий прихований конфлікт і пригасла загроза принципово «знімаються», що примушує пригадати пророцтво Ісайї про еру Месії, коли хижак спокійно лежатиме поруч з ягням, і саме ця алюзія робить нічний пейзаж Блейка не просто сентиментальною ідилією, а укрупнено-філософським трактуванням природи та її демонічних протиріч:

When wolves and tygers howl for prey,  
They pitying stand and weep;  
Seeking to drive their away,  
And keep them from the sheep,  
But if they rush dreadful;  
The angels most heedful,  
Recieve each mild spirit,  
New worlds to inherit

[24, 60]

«Золотий лев», який з'являється наприкінці вірша, безумовно, родом з старозавітних пророцтв Ісайї. Він охороняє отару овець, і з його очей течуть «сльози, дорожчі від золота» – сльози каяття за колись заподіяне зло. Мотив «золота» має тут свою динаміку. Золотий колір ще недавно був кольором вітальної сили й агресії, і має бути омийтий і очищений, як і «густа» грива, яка колись вселяла жах: саме тоді лев засяє справжнім, очищеним золотом, мов

персонаж райського буття (золотий колір канонізований у християнському мистецтві з візантійських часів як символ Царства Небесного):

And there the lions ruddy eyes,  
Shall flow with tears of gold:  
And pitying the tender cries,  
And walking round the fold,  
Saying: wrath by his meekness  
And by his health, sickness,  
Is driven away,  
From our immortal day.  
And now beside thee beating lamb,  
I can lie down and sleep;  
Or think on him who bore thy name,  
Grieve after thee and weep.  
For wash'd in life's river,  
My bright inane for ever,  
Shall shine like the gold,  
As I guard o'er the fold

[24, 60]

Таким чином, Блейка цікавить зовсім не природа як така; це не та природа, яка приваблювала філософів-сенсуалістів і вчених його епохи, налаштованих на позитивістський лад. Це нескінчена містерія Добра й Зла, в якій Добру, як бачимо, надається право звучати на повний голос. Незрозуміло, чому О. Зверев побачив у цьому творі «жорстокість природи, проти якої безсилі навіть янголи – вони можуть лише «риданнями допомогти». Характерно, що дослідник тут-таки визнає: «вірш радше печальний, аніж трагічний: смерть – лише перехід до іншого, більш досконалого світу, в якому не буде ані сліз, ані жорстокості» [63]. На доказ останньої тези цитуються слова пророка Ісайї про вовка, який лежатиме поруч з ягням. Але ж Ісайя пророкував не про потойбічне буття, а про нову



земну еру – еру Месії (Христа), коли ідеал добра змінить старовинну язичницьку жорстокість. Сам же Христос, навпаки, підкреслював перспективу вічних мук для грішників і в потойбіччі. Насправді у вірші Блейка дійсно розгалужено змальовано перехід від світла до пільми, й картина справді абсолютно позбавлена тривоги чи трагізму: навіть Місяць в ночі розквітає квіткою («The moon like a flower»), сумирний лев не страшний вівцям, і в усьому панує енергія любові, яка прийшла «from our immortal day» – «з нашого безсмертного дня».

У вірші «Spring» (Весна), в якому, до речі, присутній мотив спокійної ночі та колискової пісні, змонтовано воєдино чи не всі трафарети пасторальної поезії: веселий спів солов'я та інших пташок, не виключаючи й гучної пісні пихатого півня, дитяче закликання приходу весни, і, звичайно ж, маленького ягняти з м'якою шкурою, яку хочеться цілувати<sup>10</sup>.

Little Lamb,  
Here I am;  
Come and lick  
My white neck;  
Let me pull  
Your soft Wool.  
Let me kiss  
Your soft face:  
Merrily Merrily we welcome in the Year.

[23, 62, 64]

---

<sup>10</sup> Взагалі образ весни неодноразово зустрічається у Блейка. В його більш ранньому, порівняно з аналізованим, вірші «To Spring» теж створений образ «юного світу», що пробуджується. Цікаво зауважити, що ранній вірш сповнений язичницького еротизму при змалюванні картини осипання цілунками Землі, що палко прагне цих дотиків генія Весни. Особливості розкриття теми весни у Блейка й Тютчева детальніше розкрито у нашій статті «В. Блейк і Ф. Тютчев: типологія літературного пейзажу (порівняльний аналіз віршів «To Spring» і «Весна») [15].

Але та гармонія, що панує у вірші, воістину зв'язує воедино усі прояви вітального життя, і фінальний натяк на Агнця-Христа є тією нотою, що нею закінчується увесь цикл.

Впадає у вічі, що Блейк послідовно розробляє й поглиблює в даному циклі один і той же сміливий і новаторський прийом: він обирає традиційне кліше сучасної йому поезії – в даному випадку, пасторальний жанр – і щедро насичує його зовсім не властивим для гедоністичної рокайльної поезії духовним змістом, що робить твір змістовно ускладненим. Власне, тут Блейк повертається від рокайлю до традиції бароко часів його розквіту, коли натура, узята в усіх її подробицях, щедро насичувалася динамікою духовного переживання й проявом християнської духовності, так би мовити, «дематеріалізувалася».

## **2.2. Songs of Experience» як романтизація бунту природи проти Бога**

У вірші «Introduction» («Вступ»), що відкриває цей цикл, автор говорить від імені стародавнього Барда, який немовби чув і зберіг слово Істини, котре прозвучало на початку віків, ще до Гріхопадіння перших людей в райському саду. Залишимо поза рамками нашого аналізу питання, чи ж помітив Блейк, невимушено перетлумачивши постулат Біблії «*На початку було Слово*», що його Бард в такому форматі не є навіть людиною, і тим власне його «титанізм» набуває дещо комічного аспекту. Тим більше, що тут ми входимо у сферу суб'єктивних хитросплетінь і натяків, в якій запозичення з Біблії втрачає всяке логічне підґрунтя: адже, як тлумачить О. Зверев, «під Гріхопадінням розуміється занепад уяви і воцаріння на її місці закоснілого Розуму – Урізена (саме так транскрибовано тут ім'я *Юрайзен*), втіленого у «зоряному зводі» [точніше усе ж таки, мабуть, «зоряна огорожа» – *starry pole; I. B.*] і «березі вод»; далі дослідник трактує пророцтво щодо зникнення останніх і торжество безкінечного Неба та безбережного Моря як «символів свободи» в якості імпліцитного заклик до руйнації заборон, що сковують

вільний дух людини [63]. Але ж простіше – і ближче до нашої теми – буде вказати на те, що блейківський Юрайзен є те ж само, що Ялдаваоф гностиків, злий Творець нестерпного матеріального світу (так ця ересь трактує біблійного Саваофа), який, на погляд Блейка, невід'ємний від свого Творіння, що живе в межах «Неба» і «Моря».

Філософія цього циклу інша, багато в чому протилежна «Пісням невинності». А. Глебовська називає цю нову концепцію «Пісень Досвіду» «натуралістичною», маючи на увазі, що зараз центром для поета стає саме земна реальність, яка викликає такий палкий протест. Тепер Блейк відкидає ідеї Сведенборга – за визначенням радянської дослідниці, як однобічні та такі, що пропагують пасивність [45, 14–15], а радше сказати – просто як ідеї християнські.

Мотив матеріального світу як юдолі страждання повторюється і в такому вірші циклу, як «Дитя-Горе». Характерно, що дитина тут порівнюється з бісом, що ховається у хмарі: «Like a fiend hid in a cloud» [24, 128]. Вочевидь, що ця пейзажна деталь вже не є нагадуванням про світ небесного, як це часто було у «Піснях Невинності», де в хмарі виникало чи то янголятко, чи то саме Немовля-Ісус, – вона, навпаки, підкреслює скороминущість людського життя. Р. Якобсон вірно, на нашу думку, стверджує, що у даному вірші «a cloud» виступає метафорою плаценти [172, 344], але слід додати, що народжується з неї вже бісеня, від якого віє панічним жахом.

І заклик, що лунає в «Introduction»: O Earth O Earth return! (О Земле, о Земле, обертайся!(повертайся)) – є розвитком пов'язаної у своїх глибинах з гностицизмом дійстичної концепції, згідно з якою Бог, створивши світ, більше не втручається в його справи (ідея «первопоштовху»). Поет начебто закликає природу скоріше звільнитися від влади Юрайзена, йти власною дорогою. І змучена своїм рабством Земля відповідає (вірш «Earth's answer»), гнівно тавруючи егоїстичного Деспота (selfish father), що при його пануванні тьмяніє світло, а вільна любов утримується в полоні:

Earth rais'd up her head,  
From the darkness dread and drear,  
Her light fled:  
Stony dread!  
And her locks cover'd with grey despair.  
Prison'd on watry shore  
Starry Jealousy does keep my den  
Cold and hoar  
Weeping o'er  
I hear the Father of the ancient men  
Selfish father of men!  
Gruel jealous selfish fear!  
Can delight  
Chain'd in night  
The virgins of youth and morning bear.

[24, 78]

Ця шокуюча трансформація Доброго Отця «Пісень Невинності» в тирана, який мучить власне творіння – Природу, одразу ж, мов камертон, задає другому циклові інше, «інфернальне» звучання, яке немовби злісно передражнює мелодію циклу попереднього. «Сама природа – в «Піснях невинності» сповнена веселощів та гармонії – тепер, в «Піснях досвіду», породжує на світ темні, нечисті та зловісні сили» [60, 16].

Наступний вірш циклу «The Clod and the Pebble» («Земля й Каміння») діалектично розвиває наскрізний для першого циклу мотив терпеливої й відданої любові, яка нічого не вимагає і сама собі є нагородою. Як вірно зазначив О. Зверев, цю позицію віддано жіночому началу, втіленому в грудці землі. Але тут-таки ця любов злісно й саркастично осміюється («Love seeketh only Self to please, To bind another to Its delight»), і цей жовчний цинізм є ознакою маскуліної психології, втіленої в образі каменю [63]. Земля, мати

вітального життя, у Блейка просякнена ніжною, чисто людською емоцією; «грудка землі» («a little Clod of Clay»); можливий й переклад *порохи*) співає про своє любовне томління. Натомість «the Pebble» – *каміння* – промовляє про облудність любові, якій довіряти не слід, і тут звучить вже суто мефістофельська інтонація.

Love seeketh not Itself to please,  
Nor for itself hath any care;  
But for another gives its ease,  
And builds a Heaven in Hells despair.

So sang a little Clod of Clay,  
Trodden with the cattles feet;  
But a Pebble of the brook,  
Warbled out these metres meet.

Love seeketh only Self to please,  
To bind another to Its delight:  
Joys in anothers loss of ease,  
And builds a Hell in Heavens despite

[24, 82]

Можна також додати, що опозиція «земля – каміння» є дуже характерною для естетики Блейка, і що зміст вірша опозицією двох поглядів на любов не вичерпується. Адже камінь є масонським символом необробленої природи, яку слід перетворити на «цивілізацію»; каміння є матеріалом для побудови храму, який наближає до Неба, причому в богоборчій інтерпретації навіть собор може стати чимось на зразок Вавілонської вежі, бо, по мірі наближення до Бога й осягнення його, збільшуються можливості «штурму неба» і виривання влади з Божих рук. Кам'яна архітектура є подоланням плину часу й таким собі кроком у вічність. За спостереженням О. Шпенглера, «камінь – великий символ того, що

постало *позачасово*. Простір і смерть виглядають у ньому начебто зв'язаними» [166, 420]. Образ каменя у Блейка, обізнаного з масонською символікою, має, вочевидь, ще й таку семантичну проекцію.

Природа мислиться поетом як сповнена вітальної щедроти, але люди несправедливі й зажерливі у користуванні цими благами. Другий варіант вірша «Holy Thursday» («Святий Четвер») містить інвективу тим багатіям, які немилосердні до бідних сиріт («babes reduc'd to misery»), хоча земля родить, здавалося б, на всіх:

Is this a holy thing to see,  
In a rich and fruitful land  
Babes reduc'd to misery,  
Fed with cold and usurious hand.

[24, 84]

Ідилію миру й захищеності змальовано в ідеалізованій формі, подано в пасторальній за тональністю інтонації:

For where-e'er the sun does shine,  
And where-e'er the rain does fall:  
Babe can never hunger there,  
Nor poverty the mind appall.

[24, 84]

Але, з другого боку, Блейк акцентує не стільки цей ідеал, скільки те, що існує насправді, створюючи похмуру картину негостинності світу до беззахисного:

And their sun does never shine.  
And their fields are bleak & bare,  
And their ways are fili'd with thorns  
It is eternal winter there.

[24, 84]

Більш того, підмічено, що «в цьому вірші не вистачає витонченої блейківської діалектики, «плач», «страждання», «холод» возведені в абсолют» [63]. Утім, «негативістський» кут зору, мабуть, і мусить панувати в даному циклі.

Паралель до вірша про загубленого хлопчика з «Пісень Невинності» – «The little girl lost» («Донька, що заблукала»), вірш, який природно розглядати в парі з наступним віршем цього є циклу «The little girl found» («Знайдена донька»). К. Рейн відзначає, що філософським підґрунтям даних творів була одна з робіт Тейлора [181, XXXIV]. За тлумаченням О. Зверева (який, втім, посилається врешті-решт на Гірша), ці два «зовнішньо прозорих вірша» є насправді «дуже складними для трактування», оскільки, як вважає значна кількість дослідників, тут йдеться про воскресіння не в Вічності, а в земному раю, після того, як «Земля опам'ятається». Відповідно дівчинка Ліка трактується як символ безгрішної душі, а Лев («Золотий дух») – як янгол смерті; ліс – як земне життя; роздягання Ліки левицею – як позбавлення плотської оболонки, фізична смерть; Печера – як «блейківський Рай» на землі; Небо й Земля тут вже невіддільні [63].

Зарубіжний дослідник Д. Вагенкнехт поглиблено розглядає образ Ліки у згаданих віршах як втілення традиційного образу царської доньки [188, 37], а також пробує знайти у даному образі й паралелі до образу Христа-дитини [188, 72]. Його інтерпретації близькі Г. Токаревій, що поділяє ідеї Вагенкнехта. Вона теж бачить у Ліці царську доньку, а з нею у міфах й казках часто пов'язується мотив втрати її батьками, відтак Лева можна трактувати як бестіальну істоту, якій дівчина призначалася дружиною. І тоді чудовисько слід розуміти або як монстра, який, будучи персоніфікацією смерті, знищує жертву, або бачити наслідком ситуації благий союз, поєднання дівчини з супругом, ширше, алегоричніше – людини з Богом [144, 238].

З цього погляду, нас мають в першу чергу зацікавити саме пейзажні образи, на які покладено таке колосальне семантичне навантаження,

специфіка суто художніх рішень поета, яким тлумачами його символіки усе ж таки не приділялося досить уваги.

Поет дійсно розпочинає перший вірш зі встановлення власного бачення прийдешності й часу взагалі («The little girl lost»):

In futurity  
I prophetic see,  
That the earth from sleep,  
(Grave the sentence deep)

Shall arise and seek  
For her maker meek:  
And the desert wild  
Become a garden mild.

[24, 86]

І в цій картині існує Вічність, але не як спиритуальне буття душ в Раю, як вважає більшість ортодоксальних християн, а й справді – в оновленому, «виправленому» земному бутті. Та більшість дослідників, які акцентують це (особливо ж дослідників радянських) ладні, вочевидь, мовчазно сприймати це як декларацію матеріалістичного світосприйняття, протиставленого усяким спіритуалістичним «фантазіям».

Здається, що такий поворот теми природи для «Пісень досвіду» цілком зрозумілий: Земля та всі фізичні істоти немовби заявляють про своє право на вічне й позбавлене страждань існування. Однак тут є два моменти, які суттєво ускладнюють цю схему. По-перше, така позиція з біблійної точки зору (для часів Блейка – практично офіційної) є бунтом Творіння проти Творця, тим абсурдним докором глині гончара («навіщо ти мене виліпив?»), про який говорить пророк Ісайя (Іс. 45:9), слова його повторені ап. Павлом (Рим. 9:21). Що ж, якщо розуміти Творця як деспотичного Юрайзена, то авторська позиція зрозуміла. Але водночас у Новому Завіті міститься



уявлення про царство праведників, що воскресають тілесно<sup>11</sup>, отож – ця концепція йде з християнської традиції, і немає особливих підстав вважати Блейка якимсь «стихійним матеріалістом». Навпаки, образ вічного літа («In the southern clime, Where the summers prime»), в якому воскресла Ліка слухатиме співи птахів, максимально спиритуалізований. Як зазвичай, в пейзажному образі Блейка наявний не стільки живопис словом, скільки «книжна» емблема, якщо не сказати, трафарет. Але в даному контексті ці нехитрі емблеми сповнені величної значності, ідеального узагальнення:

Frowning, frowning night,  
O'er this desert bright,  
Let thy moon arise,  
While I close my eyes.

[24, 88]

Образи покірних і прихильних до людини звірів, позбавлених рис хижацтва, також «традиційні»: вочевидь, ці постаті нагадують персонажів біблійного Раю, в якому Адам ще до гріхопадіння володарював над усякою твариною. Небезпечність і незалежність звіра від людини – художньо зняті, реальних бестіальних рис в них ми не знайдемо: «королівський» лев та інші

---

<sup>11</sup> На основі цього в деяких протестантських і постпротестантських доктринах ХІХ-ХХ ст., які стоять на грані відходу від християнства, сформувалася ідея заперечення безсмертя душі, раю та пекла. Так, адвентисти вважають, що після смерті душа пробудиться у судний день; по Другопрішесті Христа буде створено нову землю, де царюватимуть праведники. Відома також теза Свідків Єгови: *Ти житимеш вічно у раю на землі!* Вочевидь, концепція Блейка склалася в річищі цього напівбогословського, напівверетичного ходу думки, хоча такий гностичний полюс, як постать Юрайзена, є свідченням того, що автор йшов значно далі, ніж пізніші сектанти.

істоти у вірші Блейка – це репрезентативні декоративні постаті, які немов прийшли з геральдичних зображень:

The kingly lion stood            And her bosom lick,  
And the virgin view'd,            And upon her neck,  
Then he gamboll'd round        From his eyes of flame,  
O'er the hallowd ground:        Ruby tears there came,  
  
Leopards, tygers play,            While the lioness  
Round her as she lay;            Loos'd her slender dress,  
While the lion old,                And naked they convey'd  
Bow'd his mane of gold.        To caves the sleeping maid.

[24, 88, 90]

Цілком природно, що в такій стилістичній проекції лев – символ «Золотого духу смерті» – виглядає радше як святковий дарунок, ніж як небезпечний хижак («The little girl found»):

They look upon his eyes  
Fill'd with deep surprise:  
And wondering behold,  
A spirit arm'd in gold.

[24,94]

Так само близькі до стилістики наївного мистецтва, зокрема дитячої казки, й пейзажні обставини, в яких губиться дівчинка: похмурі хащі, місяць в ночі тощо.

Дещо окремої уваги вимагає образ Печери, про яку, мабуть, мало сказати, що це «блейківський Рай на землі». Адже Печера – один з найглибших архетипів нашої підсвідомості, який в архаїчній міфології «протиставлено зазвичай і могилі, і підземному царству»; в печері існують

істоти зі скуйовдженою шерстю, аморфні й безструктурні; тут замовкає розум і запановують приховані інстинкти; вона здавна є сакральним прихистком [148, 311]. З погляду психоаналітиків Печера є втіленням Жіночого; в християнстві вона – декорація містерії Різдва, коли втілене Слово вперше входить у тілі Немовляти в матеріальний світ, поза яким досі існувало. Печера – складова канонічної ікони Різдва, і західний світ не забув цієї символіки, тисячі й тисячі разів повтореної в католицькому мистецтві й автоматично перенесеної в протестантські ілюстрації до Біблії. Усі ці аспекти змісту Блейк, безумовно, чи то усвідомлював (християнська концепція), чи то глибоко переживав інтуїтивно. У нього Печера є втіленням самої Природи, розкриття надр Землі для народження, а не для узяття мертвого тіла. Звірячі загрозливість і хижість тануть без сліду:

To this day they dwell  
In a lonely dell  
Nor fear the wolvish howl,  
Nor the lions growl.

[24, 96]

Отож, казково прекрасні звірі ховають у Печері заблукалу Ліку, яку знаходять батьки, і це свідчить про безбоязність, з якою Блейк стверджував ідею краси Смерті. Водночас світла оптимістичність цього диптиху, яка дещо вибивається з загального колориту другого циклу, нагадує, що спершу ці вірші мали увійти усе ж таки до «Пісень невинності». Адже так само звільняв «зі гробу земного життя» Бог Маленького Сажотруса з «Пісень невинності».

Очевидно, відчувши тут певну недомовленість, Блейк загострив антихристиянське звучання «Маленького сажотруса»-2, акцентуючи, що страждає дитина через недосконалість земного світу, суспільства. Показово, що, звертаючись до образів маленьких сажотрусів з обох циклів, Т. Васильєва вірно зазначає, що у «Піснях Невинності» дитяче горе плинне, і воно пом'якшується іграми та солодкими мріями, але в «Піснях Досвіду»

малюк жалюгідний та невтішний [29, 103]. Пейзаж у другому вірші зведений до мінімуму – лише в першому рядку експресивною плямою змальовано маленьку чорну постать серед білого снігу: *A little black thing among the snow*. Але цього рядка доволі для створення атмосфери трагічного контрасту. Прикметно, втім, що у вірші першого циклу Сажотрус був немов одягнений у «чорний саван»; тут же чорнота служить конденсацією емоції «перегорілої» любові – образи і гніву проти батьків, які співають у церкві й славлять Бога, в той час, коли їхня дитина занурена в білий, мертвий холод зими. Повною паралеллю до цього вірша є вміщений в циклі дещо далі твір «*The little vagabond*» («Маленький бродяга»), який закінчується сардонічною інтонацією: якби ж то бідних волоцюжок обігріли й нагодували, то Бог з дияволом разом би розпили по келиху пива в церкві!<sup>12</sup>

Dear Mother, dear Mother, the Church is cold.  
But the Ale-house is healthy & pleasant & warm:  
Besides I can tell where I am used well.  
Such usage in heaven will never do well.

But if at the Church they would give us some Ale,  
And a pleasant fire, our souls to regale:  
We'd sing and we'd pray all the live-long day,  
Nor ever once wish from the Church to stray.

[24, 120]

Утім, «зима й п'ятьма попереду» обов'язково «вписані» у долю кожного з людей. Саме так закінчується вірш «*Nurses song*» («Пісня няньки») з циклу «Пісень досвіду»: *And your winter and night in disguise*. Чомусь О. Зверев потрактує цю ситуацію як придушення «природних плотських

---

<sup>12</sup> Нічого, власне, дивного: Блейк тоді вже був захоплений ідеями сатанізму і писав свій «Шлюб Неба й Пекла».

бажань» Юрайzenом і навіть заздрість старої няньки до своїх сповнених вітальної бадьорості юних вихованців[63]. Але ж текст вірша не дає жодних серйозних підстав для такого тлумачення:

When the voices of children, are heard on the green  
And whisprings are in the dale:  
The days of my youth rise fresh in my mind,  
My face turns green and pale.

Then come home my children, the sun is gone down  
And the dews of night arise  
Your spring and your day, are wasted in play  
And your winter and night in disguise.

[24, 100]

Гіркота почуттів старої продиктована не заздрістю до «активної енергії», якої малолітні підопічні няньки й зовсім не виявляють, а меланхолійним смутком, екзистенціальною печаллю щодо приреченості усякої молодості до згасання й смерті. Схоже, О. Зверев, зв'язаний алгоритмами радянського мислення, неодмінно хотів протиставити смерті й занепаду, *winter and night*, якусь нескінчену вічну юність і невичерпну наснагу, але ж це є не виправданою модернізацією і навіть вульгаризацією справжньої позиції англійського поета, для якого Природа навіть у її вітальному аспекті зовсім не була істиною в останній інстанції.

З цього погляду у рамках «Пісень досвіду» варто приділити особливу увагу міні-циклу, присвяченому мініатюрним і прекрасним проявам вітальності, які були улюбленими об'єктами зображення в рокайльно-сентименталістській поезії. Це вірші «My pretty rose tree» («Мій прекрасний рожевий кущ»), «Ah! Sun-flower!» («О! Соняшнику!»), «The Lilly» («Лілія»), «The sick Rose» («Змарніла Троянда») та «The Fly» («Метелик»).

Три вірші про квітки мають автобіографічну основу, й були надруковані разом з гравюрами автора на одній пластині [63]. У цьому міні-

циклі розгорнуто ідею абсурдності й приреченості найбільш світлого й людського почуття - любові. Втілення в сферу флори суто людських почуттів не тільки не «олюднює» й не підносить Природу, а, навпаки, робить людину її частиною, прирікаючи на томління сліпої пристрасті, розчарування й нерозуміння: тут діє жорстокий і абсурдний закон загальної невірності й зради.

У вірші «My pretty rose tree» Поет відкидає любов невідомої Квітки, бо закоханий лише в Троянду, але отримує від останньої замість любовної винагороди лише колючі ревності:

A flower was offered to me:  
Such a flower as May never bore.  
But I said I've a Pretty Rose-tree,  
And I passed the sweet flower o'er.  
  
Then I went to my Pretty Rose-tree:  
To tend her by day and by night.  
But my Rose turned away with jealousy:  
And her thorns were my only delight.

[24, 112]

Лише зітхання співчуття викликає у поета юнак, асоційований з Соняшником, з вірша «Ah! Sun-flower!», який прагне у «time, Who countest the steps of the Sun» («час, де завжди крокує Сонце» – міфічний край вірної любові); адже настане пора, коли Юність змарніє і втратить бажання, а бліда Діва покриється сніжним саваном:

Ah Sun-flower! weary of time,  
Who countest the steps of the Sun:  
Seeking after that sweet golden clime,  
Where the travellers journey is done.

Where the Youth pined away with desire,  
And the pale Virgin shrouded in snow:  
Arise from their graves and aspire,  
Where my Sun-flower wishes to go.

[24, 114]

І, нарешті, у вірші «The Lilly» висловлено гіркий скепсис щодо таких наївних, традиційних для християнського церковного мистецтва алегорій краси й сумирності, як Троянда та Агнець, які в реальності є цілком агресивні – колючі («puts forth a thorn») та бодливі («threatening horn»):

The modest Rose puts forth a thorn:  
The humble Sheep, a threatening horn.

[24, 116]

Їм протиставлено втілену в образі Лілії відкрити, зрілу любов, яка нічим не погрожує й справді втішає, бо вже цілком позбавлена егоїзму:

While the Lilly white, shall in Love delight,  
Nor a thorn nor a threat stain her beauty bright.

[24, 116]

Вочевидь, що тут Блейк виходить не лише з досвіду власного серця, а й з християнської традиції критичного погляду на жагучу пристрасть як щось химерне й демонічне. Водночас саме безвихідь і приреченість любовного томління породжує й гнів, розчарування та протест проти Творця (останнє також було особисто пережитим досвідом: у цей період Блейк захоплювався постаттю сатани-богоборця).

До цього тематично цілісного триптиху органічно долучаються вірші про зачахлу Троянду («The sick Rose») та Метелика, який щасливий лише доки кружляє над квіткою («The Fly»). Тут розвинуто мотив тимчасовості любовного цвітіння, кінець якого символізує наближення невідворотного панування смерті.

В образі зів'ялої Троянди акцентовано мотив руйнації, гниття, занепаду. Непомітний хробак («invisible worm»), втілення сумнівів та тяжіння до деструкції, який відчуває до прекрасної квітки «dark secret love» (морочне таємне кохання»), підточив її цвітіння:

O Rose thou art sick.  
The invisible worm,  
That flies in the night  
In the howling storm;  
Has found out thy bed  
Of crimson joy:  
And his dark secret love  
Does thy life destroy.

[24, 102]

Не виключено, що пафос цього твору полягає не лише у співчутті загубленій Троянді, а й у «зрозумінні» *Хробака, який майорить у безодні*, – образ, що йде від Данте й символізує диявола [63].

Так само і в згаданому вже «Метелику» поетизується не лише «прекрасна мить» кружляння над квіткою любові, а й сатанинська втіха від того, що політ закоханого Метелика безжально обриває людська рука ззовні:

Little Fly  
Thy summers play,  
My thoughtless hand  
Has brush'd away.

[24, 104]

Але, в свою чергу, хіба ж не тій само долі підлягає й людина, яка, навіть усвідомлюючи трагізм ситуації, усе ж таки охоче привласнює собі владу над чужим життям і щастям?

Am not I  
A fly like thee?



Or art not thou

A man like me?

[24, 104]

Цікаві міркування над цим віршем містяться в одному із західних досліджень. Тут проводиться аналогія між даним твором та віршем Грея «Ода весні», і зазначається, що, на відміну від достатньо простого й очікуваного смислу вірша Грея, у Блейка ми знаходимо дивну й неочікувану переміну теми. Дослідник цілком слушно стверджує, що за своєю мораллю вірш Блейка скоріше нагадує рядки «Короля Ліра» про те, що всі ми є іграшками для богів, які розважаються нашою смертю [173, 21–22].

Іншими словами, усяку живу істоту характеризує розлога психологічна амплітуда: здатність перейти від закоханості до агресивного хижацтва й прагнення знищити. І тут в «Піснях досвіду» вимальовується ще один явно продуманий диптих, який утворюють вірші «The Angel» і «The Tyger», на що зазвичай не звертається достатньо пильної уваги. Хоча загальним місцем у дослідників є звичка відмічати зв'язок між циклами «Пісні невинності» з їхнім ключовим символом – ягнятком, що співвідноситься з образом тигра в «Піснях досвіду» [див., напр.: 132, 148]. Але нам хочеться звернути увагу на те, що прийом антитези та контрасту працює у Блейка навіть в межах одного циклу. Щоправда, про пейзаж, принаймні, у вірші «Янгол», не йдеться, але його й побудовано на повній дематеріалізації природного, що тільки відтіняє грубу виразність постаті хижака-тигра, дитини хашців.

Ангел, плід дівочої мрії або сну («I Dreamt a Dream! What can it mean?»), уособлює найбільш шляхетні і тендітні риси людської вдачі, втілені в постаті Янгола-охоронця, її небесного двійника. Це – духовна проекція власного «Я» в його очищеному, ідеальному варіанті, внутрішній стрижень людини, що оберігає її від зла. Але роки йдуть, Янгол-охоронець підносить крила й відлітає («took his wings and fled») в червону заграву вечора, і

повертається, коли вже «grey hairs were on ... head» – до дівчини прийшла старість.

Ніяк не можна погодитися з О. Зверевим, який знову ж таки тлумачить і цей вірш як драму не-реалізації «основного інстинкту» («Блейк відстоює своє розуміння кохання: вільна, не скута умовностями пристрасть прекрасна, а пригнічення природних інстинктів – гріх» [63]).

I Dreamt a Dream! What can it mean?

And that I was a maiden Queen:

Guarded by an Angel mild:

Witless woe, was neer beguil'd!

And I wept both night and day

And he wip'd my tears away

And I wept both day and night

And hid from him my hearts delight

So he took his wings and fled:

Then the morn blush'd rosy red:

I dried my tears and armd my fears,

With ten thousand shields and spears.

Soon my Angel came again:

I was arm'd, he came in vain:

For the time of youth was fled

And grey hairs were on my head.

[24, 106]

Ми бачимо, що тут йдеться лише про те, що коли Янгол покинув дівчину, вона осушила свої сльози і одягла бронєю свій страх («I dried my tears and armd my fears») та закрилася, метафорично кажучи, «десятьма

тисячами щитів та списів» («With ten thousand shields and spears»)<sup>13</sup> Чи не передає цей ряд образів просто природне почуття незахищеності, бажання глибше замкнутися в собі. Це дійсно трагедія «дематеріалізації», але вона може бути радше трактована як страх фізичного небуття, екзистенціальний страх смерті, властивий вразливим натурам.

Це тим більш виразно виступає, якщо порівняти цей вірш з розташованим поруч віршем «The Tyger» («Тигр»), в якому цей житель лісу є дійсно символом «природи», пекучої й нищівної жаги буття, і є в цьому сенсі повним антиподом Янголу як суцільна, сповнена вітальної сили й агресії, плоть. Е. Седих називає подібні, антагоністичні у певному контексті, образи контекстуальними антонімами [124, 20], відмічаючи їхню органічну притаманність поезиці Блейка.

Світло, яке тигр несе в собі, не є світлом, яким оточені янголи – це аура хижості:

Tyger, Tyger, burning bright,  
In the forests of the night;  
What immortal hand or eye,  
Could frame thy fearful symmetry?

---

<sup>13</sup> В оригіналі читаємо: «Діва, обороняючись сльозами, а потім і «тисячею мечів» (тобто заборон; < I. Б.>), навіки позбавляє себе плотських радощів» [63]. І, неначе пригадавши, що в випадку Блейка слід таки триматися якихось духовних висот, дослідник раптом додає й таку сентенцію: «Цим він кидає черговий виклик Сведенборгу, який неодноразово підкреслював, що по-справжньому прекрасним і щасливим може бути лише кохання, освячене законним шлюбом, бо лише воно є «відповідністю» любові небесній» [63].

In what distant deeps or skies,  
Burnt the fire of thine eyes?

[24, 108]

Більш того, ця плоть настільки вже автономна й самодостатня, що через весь вірш рефреном проходить тривожне запитання: чи ж створили цю істоту ті само руки, що створили Агнця?

...What the hand, dare sieze the fire?  
And what shoulder, and what art,  
Could twist the sinews of thy heart?  
And when thy heart began to beat,  
What dread hand? and what dread feet?

What the hammer? What the chain,  
In what furnace was thy brain?  
What the anvil? What dread grasp,  
Dare its deadly terrors clasp?

<...>

Did he smile his work to see?  
Did he who made the Lamb make thee?

[24, 108]

Навряд чи можна вважати даний вірш просто висловленою в ліричній формі реакцією на післяреволюційний терор, як це зробив дослідник Батай [14, 71]<sup>14</sup>. Нам здається, що поет тут скоріше намагається віднайти відповідь на традиційне запитання гностиків: чи ж справді добрий Бог створив цей світ? Велична і жахаюча хижість природи, в якій усе базується на взаємопоїданні, викликає естетичне захоплення Блейка такою самою мірою,

---

<sup>14</sup> Такий підхід дивним чином нагадує пошук зашифрованого натяку на повстання декабристів у картині розбурханої Неви в пушкінському «Євгенії Онегіні».

як і моральні страждання дівчини, від якої відлетів Янгол, у цьому «плотському», суто матеріальному, позбавленому милосердя й справедливості світі, володарем якого виступає груба й бестіальна сила, втілена в Тигрі.

Біблійний світ у Блейка в цьому циклі вибухнув, і з уламків його утворилося дещо жахаюче. У вірші «The Garden of Love» заголовок провокує на сприйняття теми як модифікації райського саду, але перед читачем постає принципово інша картина. Замість квітучого простору – лише закритий храм із загрозливим написом, та цвинтар, на якому править священик у чорному:

So I turn'd to the Garden of Love,  
That so many sweet flowers bore,

And I saw it was filled with graves,  
And tomb-stones where flowers should be.

[23, 118]

Не дуже зрозуміло, як в цьому вірші (так само, як і у віршах «Маленький хлопчик загубився», «Печаль дитини») радянські дослідники зуміли побачити тільки «викриття бузувірства церковників, що ховають за проповіддю аскези та смирення свою розбещеність та нелюдську злобу» [29, 109]. Про священиків найбільш неприємне, що сказано, – це їхній, скажімо, чорний одяг. Йдеться про набагато страшніший і глобальніший сумнів: у справедливості й милосерді самого Бога, про сенс буття, в якому мучиться Творіння.

Відповідно усяка цивілізація й справи рук людських постають чимось від початку ганебним і мертвим. Блискучий Лондон (вірш «London») виявляється зловісним осередком, який занастив («charter'd») і начебто примусив звиватися річку Темзу, а людей – блукати вузькими вулицями; тут сама природа зганьблена у своїх надрах, стіни палаців заплямовано кров'ю солдатів, і немає різниці між публічним домом, де від жаху кричить дівчина,

та «зачумленими» (який неочікуваний епітет!) шлюбними ліжками («And blights with plagues the Marriage hearse»):

I wander thro' each charter'd street,  
Near where the charter'd Thames does flow  
And mark in every face I meet  
Marks of weakness, marks of woe.

In every cry of every Man,  
In every Infants cry of fear,  
In every voice; in every ban,  
The mind-forg'd manacles I hear

How the Chimney-sweepers cry  
Every blackning Church appalls,  
And the hapless Soldiers sigh  
Runs in blood down Palace walls.

But most thro' midnight streets I hear  
How the youthful Harlots curse  
Blasts the new-born Infants tear  
And blights with plagues the Marriage hearse

[24, 122]

Лондон для Блейка був не просто звичайним містом. В його ліриці він виразно міфологізується, про що пише Г. Токарева [142]. По суті, перед нами принципово протиставлений традиційному пейзажному ландшафту, насиченому ренесансно-русоїстським відчуттям замилювання прекрасною природою, міський пейзаж, в якому усе «природне» зганьблене та поругане, відверто панують Зло та Гріх. Значно пізніше літературознавці пов'яжуть формування насиченого «антиестетичною установкою урбаністичного пейзажу в літературі з такими іменами, як Верхарн чи Брюсов. Але слід визнати, що усе ж таки поетично освоєно такий матеріал у Блейка, хоча він за

об'ємом і не досить значний. Проте тут досягнуто принципово нової точки зору на пейзаж, який перестає бути лоном «втечі» до природних першоджерел, а стає безпосереднім середовищем життя людини Нового часу.

Однак критерій «природності», такий важливий для людей його епохи, Блейк усе ж таки зберігає – навіть у такому абстрактному й риторичному вірші, як «The human Abstract» («Людська сутність»). Адже неважко переконатися, що другу частину цього вірша, слідом за моралізаторськими тезаами, складають рядки, в яких містяться образи природи, чим досягається конкретність та соковитість наочного зображення. Є тут щось від популярних у часи Блейка філософської притч або байки, які будують свої висновки на розгорнутому життєво-«природному» матеріалі. Перед нами проходить вервечка «природних» образів, насичених енергією символізації: пагін у на землі під ногами людини; густа тінь над її головою, в якій чинять містерію Гусінь та Метелик; Крук – віщун нещастя, що причаївся насторожі в густому затінку; і, нарешті, те Дерево Віри, яке є безпосереднім родичем Райського (Світового) Древа мудрості, та облудний – хоча рум'яний та пахучий плід:

Pity would be no more  
If we did not make somebody poor;  
And Mercy no more could be  
If all were as happy as we.

And mutual fear brings peace,  
Till the selfish loves increase:  
Then Cruelty knits a snare,  
And spreads his baits with care.

He sits down with holy fears,  
And waters the ground with tears;  
Then Humility takes its root  
Underneath his foot.

Soon spreads the dismal shade  
Of Mystery over his head;  
And the caterpillar and fly  
Feed on the Mystery.

And it bears the fruit of Deceit,  
Ruddy and sweet to eat;  
And the raven his nest has made  
In its thickest shade.

The Gods of the earth and sea  
Sought thro' Nature to find this tree;  
But their search was all in vain:  
There grows one in the Human brain.

[24, 124-126]

Й природно, що далі Блейк, повертаючись до архетипу пізнання й символу світоустрою, втіленому для його читачів насамперед у райському (світовому) дереві, розвиває тему отруйного, забороненого плоду – у вірші «A poison Tree» («Дерево отрути»):

And it grew both day and night,  
Till it bore an apple bright.  
And my foe beheld it shine,  
And he knew that it was mine.

And into my garden stole,  
When the night had veild the pole;  
In the morning glad I see,  
My foe outstretch'd beneath the tree.

[24, 130]



Проте витлумачення цього символу вимагає певної тонкості. На жаль, в деяких дослідженнях її явно бракує. Так, наприклад, О. Зверев звів символіку цього вірша знову ж таки до засудження гальмування таємних бажань, що, на погляд дослідника, неодмінно веде до трагедії: на доказ цієї думки він цитує з блейківських «Притч Пекла»: «Задуши краще дитину в колисці, але не души бажань своїх», що слід, як він гадає, читати і в алузії на біблійний міф про гріхопадіння [63]. Автор слушно нагадує і про те, що цей вірш мав саркастично називатися «Про християнські чесноти» і викривати лицемірство суспільства; вірно і те, що біблійний прообраз дійсно потрібний Блейку виключно для переосмислення і навіть пародіювання. Але водночас дослідник, може, всупереч власним намірам, фактично активно оббілює людину, яка вирощує отруйні плоди помсти (мовляв, ніщо людське людині не чуже). Однак цей наївний аморалізм не є адекватним позиції Блейка: дослідник усе ж таки примітивізує позицію автора, сповнену філософської резиньцяції та сумніву. На відміну від О.Зверева, ліричний герой Блейка не однозначно втішений, реалізувавши своє потаємне бажання, тобто – смертельно помстившись колишньому другові, і поет недаремно малює ситуацію як макабристичну і шокуючу, не ставлячи крапок над *i*. Більш глибоке й вірне, на наш погляд, трактування цього вірша дає Г. Токарева, яка вважає вислів «мій сад» метафоричним, це – «сад душі ліричного героя – потаємність помислів, таємне сховище доброго та злого», в якому «необережне порушення його потаємності призводить до визрівання плодів зла» [144, 243].

Усі ці мандрівки духу закономірно повертають до теми, яка вже оптимістично звучала в «Піснях невинності» – теми дитини, що заблукала. Але тепер поет загострює відсутню в «Піснях невинності» проблему *Мовчання Неба*. Так, у вірші «A little boy lost» хлопець заявив пасторові, що слід найперше любити себе, а ближнім дістаються крихти любові, мов птахам з людського столу:

Nought loves another as itself,

Nor venerates another so,  
Nor is it possible to Thought  
A greater than itself to know:

And Father, how can I love you,  
Or any of my brothers more?  
I love you like the little bird  
That picks up crumbs around the door.

[24, 132]

«Будеш любити ближнього твого як себе самого» (Мр. 13:31). Ригоризм суворої протестантської думки вихолостив з цієї максими її кардинальну ланку: природну любов до себе. Так, Сведенборг уже вчив, що існує лише любов до ближнього і любов до Бога, а любов до себе – найтяжчий гріх. І ось у Блейка показано, що спробу поновити хід думок Христа нещадно покарано.

Образи природи тут так само швидкоплинні й умовні, як і взагалі у Блейка. Але саме на них лягає основне навантаження в справі створенні художнього образу: основна ж бо тканина вірша Блейка все-таки риторична, і ліричний сюжет поступається сюжетові епічного типу, з конкретними персонажами і конфліктом.

У паралельному вірші «A little girl lost» знову повторено мотив блаженного саду, але це вже аж ніяк не спиритуальний Рай: тут буяє чуттєвий екстаз молодості, стихія фізичного кохання. Поет звертається до молоді майбутнього, якій буде здаватися дикою заборона на тілесні радості, яка властива культурі часів Блейка, з розповіддю про «прекрасну мить» любовного побачення, яка й є справжнім садом насолоди:

In the Age of Gold,  
Free from winters cold:

Youth and maiden bright,  
To the holy light,  
Naked in the sunny beams delight.

Once a youthful pair  
Fill'd with softest care:  
Met in garden bright,  
Where the holy light,  
Had just removed the curtains of the night.

[24, 136]

Отож, ми бачимо, що у своїй трактовці земного буття як «Саду насолод» Блейк далекий від однозначності. Навіть декларуючи право на вільне кохання і подолання сексуальних табу своєї епохи, він лишається в полі духовної оцінки, хоча, відповідно до гностичної концепції, Бог виглядає у «Піснях досвіду» суворим і несправедливим тираном<sup>15</sup>.

Вірш «The school-boy» («Школяр»), який замикає цикл, мав спочатку увійти до «Пісень невинності». І слід зазначити, що цей вірш цілком побудовано на пейзажному образі, який протиставлено задушливій атмосфері школи, що в ній мало чому можна й навчитися, але радість життя вона забирає, особливо ж влітку («But to go to school in a summer morn, O! it drives all joy away»). Зате навчання у Природі, яка, за гностичною доктриною, опирається Творцеві і прагне знайти власний, вільний шлях, Блейк підносить до рангу справжньої мудрості:

I love to rise in a summer morn,

---

17 О. Зверев, як і слід було очікувати, визначає цю поезію як «алегорію, спрямовану проти неприродних законів, які пригнічують та засуджують природні бажання» [63], і на цей раз з ним неможливо не погодитися.

When the birds sing on every tree;  
The distant huntsman winds his horn,  
And the sky-lark sings with me.  
O! what sweet company.

[24, 142]

Як завжди, Блейк використовує радше якийсь літературний трафарет, аніж пише з природи. Проте усі ці пташки, що співають з гілок, мисливці, що сурмлять, розмови ліричного героя з жайворонком тощо, якимось стильно й органічно вкладаються в ряд образів, що в цілому створюють картину, сповнену світла й гармонії. А порівняння школяра себе з птахом у клітці, з незрілим пуп'яхом, який безжально зривають, при всій сентиментальності виразу мають на меті оборону прав маленької людини, яку ще зовсім недавно філософ Локк навчав сприймати як *tabula rasa* – чисту дошку, на якій дорослі можуть писати усе, що їм заманеться.

О. Зверев знайшов для характеристики блейківського стилю, в якому поєдналися бачення маляра і інтелектуалізм великого письменника, відповідні й виразні слова: «Яскравість поетичних образів одразу дозволяла відчувати око живописця, потужна філософська символіка гравюр видавала поета, для якого зразком натхнення служив Мільтон – і не менш. Здатність бачити небо у чашечці квітки, якщо проєціювати блейківський чотиривірш, який згадують найчастіше, здавалася недосяжною для наслідування» [63].

## ВИСНОВКИ-2

Природа виступає в ранній ліричній поезії Блейка («Songs of Innocence» – «Пісні невинності» та «Songs of Experience» – «Пісні досвіду»; 1794) як важливий момент образної системи художньо-поетичного твору. Без пейзажу і постатей тварин чи птахів художнього світу Блейка уявити не можна. Пейзаж і образи тварин є активним виразом філософсько-естетичної концепції Блейка, виступаючи в ряду подій людського життя в ролі певного критерію істини.

Адже в епоху, коли жив і творив Блейк, запанували поступово сенсуалістична філософія та природознавчі науки; руссоїзм висунув гасло «назад до природи», пейзаж, вперше відкритий як самостійний жанр в епоху Ренесансу, стає об'єктом пильної уваги малярства та літератури. Зокрема рокайльно-сентиментальна традиція в літературі породила смак до ідилічного, найчастіше насиченого гедоністичним настроєм пейзажу, що являв собою начебто «приємний фон» для подій людського життя.

Утім Блейк виявився внутрішньо незалежним від цих тенденцій. Його природа й звірі – виразно «книжні», несуть в собі енергію символічного узагальнення. Природа в ліриці Блейка не вкладається в межі «здорового глузду», не є вона й тією «об'єктивною реальністю», що її вивчають науковці. Рання лірика Блейка межує з дитячою безпосередністю, але водночас безумовна і її метафізична насиченість, заглибленість в екзистенціальні проблеми буття, внутрішній зв'язок з сакральною та еретичною літературою.

Природа у Блейка, при всій ідилічності й «людському вимірі» його пейзажів, вкрай спиритуалізована. Вона – в постійному діалозі з Богом, який, проте, лишається «поза нею», і тут Блейк не виходить за межі теологічних уявлень християнства. «Пантеїзму» як такого тут просто немає і не може бути. Але якщо у «Піснях невинності» Бог залишається Добрим Отцем свого

Творіння, й страждання останнього визначені відпадінням або повстанням Тварі проти Творця, то в «Піснях досвіду» поет обирає позицію обстоювання прав цієї повсталі Тварі, доходючи навіть в певні моменти до виправдання сатани, який вперше розпочав бунт світу проти Бога. Це традиційне запитання гностиків: чи ж справді добрий Бог створив цей світ? Велична і жахаюча хижість природи, в якій усе базується на взаємопоїданні, викликає естетичне захоплення Блейка: для нього сповнені естетично-художньої вартості і спиритуальні поривання людини до світу Бога й янголів, і груба й bestiальна сила, втілена в Тигрі. Біблійний світ у Блейка вибухнув, і з уламків його утворилося дещо жахаюче.

У своєму неприйнятті салонної естетики епохи Блейк робить, по суті, чи не першим велике відкриття для поезії: він є піонером насиченого «антиестетичною» установкою урбаністичного пейзажу в літературі, випереджуючи таких поетів, як Е.Верхарн чи В.Брюсов, хоча за об'ємом міський пейзаж у його спадщині не досить значний. Проте тут досягнуто принципово нової точки зору на пейзаж, який перестає бути лоном «втечі» до природних першоджерел, а стає безпосереднім середовищем життя людини Нового часу.

Впадає у вічі, що у циклах «Пісні невинності» і «Пісні досвіду» вірші Блейка, в міру розгортання його поетичної тематики, стають усе більш монументальними, узагальненими, навіть підсумковими. І пейзажний образ (включаючи образи тварин) служить цій монументалізації художнього узагальнення: протягом розгортання двох циклів він аж ніяк не є пасивним, нейтральним фоном, а, так би мовити, активною дійовою особою ліричного сюжету.

## ПОШУК ГАРМОНІЇ МІЖ МАТЕРІЄЮ ТА ДУХОМ В ПОЕЗІЇ ФЕДОРА ТЮТЧЕВА

### 3.1. Пейзажний образ у раннього Тютчева:

#### «ангельська ліра» як передвістя «останнього часу природи»

У 20-30-ті рр. ХІХ ст. внутрішнє життя природи приваблювала поета значно більше, ніж будь-яка інша. Але при всьому прагненні поета до гармонії чи навіть злиття з природою вона усе ж таки тут досить часто протистоїть людині. «У тютчевській ліриці двадцяти-тридцятих років на першому плані – суперечлива, нерідко навіть трагічно суперечлива єдність людини і Природи (у найширшому, космічному значенні слова). Тютчев відроджує певні риси античного світосприйняття, але водночас у його поезії виступає надзвичайно розвинена суверенна особистість, яка сама по собі – цілий світ і якої антична культура не знала. Природа – уся, у всіх своїх проявах – постає у ліриці поета живою та одухотвореною і, тому, рідною людині, але людина не може з'єднатися з нею, оскільки це означало би її «знищення», її розчинення у первісному хаосі» [76, 103].

У цій ранній поезії наскрізним мотивом є проникнення до юдолі земного існування певного імпульсу згори, який, втім, виступає в «матеріалізованій» формі. І це не обов'язково *Vox Angeli* в християнському розумінні слова. Цей Голос Божий може модифікуватися, наприклад, як відгук в людській душі ніжної та примхливої музики еолової арфи («Проблеск», 1825):

Слышал ли в сумраке глубоком  
Воздушной арфы легкий звон,  
Когда полуночь, ненароком,  
Дремавших струн встревожит сон?..

То потрясающие звуки,  
То замирающие вдруг...  
Как бы последний ропот муки,  
В них отозвавшись, потух!

[151, I., 9]

Відмітимо, що у цьому вірші виникають взагалі притаманні ліриці Тютчева звукові контрасти та дисонанси, різка зміна звукових модуляцій, «дивне співіснування безмовності та звуку», що знаменують собою «драматичні переходи між афективними станами ліричного героя» [147, 265–266].

Характерна також вільна контамінація античного та християнського мотивів (прикметно, що останній вмотивовано як реакцію співбесідника автора – за Ю. Лотманом – «Ліричного *Tu*», в той час, коли сам поет залишається в полі чуттєво-матеріального переживання):

Дыханье каждое Зефира  
Взрывает скорбь в ее струнах...  
Ты скажешь: ангельская лира  
Грустит, в пыли, по небесах!

[151, I., 9]

Та як би там не було, цей голос згори кличе до небесного обр'ю, і світ в цілому постає спіритуалізованим простором, в якому «вищі щаблі» – сфера осягнення сенсу буття, зрозуміння зв'язку часів, вирішення усіх конфліктів:

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

Как верим верою живою,  
Как сердцу радостно, светло!



Как бы эфирною струею  
По жилам небо протекло!

[151, I, 9]

Проте в рамках тілесного існування людині не дано надовго втримати цей духовний стан, що художньо реалізовано в образах земного порохи та вогню, що його, порох, спалює:

Но, ах, не нам его судили;  
Мы в небе скоро устаем, –  
И не дано ничтожной пыли  
Дышать божественным огнем.

Едва усилием минутным  
Прервем на час волшебный сон,  
И взором трепетным и смутным,  
Привстав, окинем небосклон, –

И отягченною главою,  
Одним лучом ослеплены,  
Вновь упадаем не к покою,  
Но в утомительные сны.

[151, I, 10]

Філософський підтекст вірша стає ще більш очевидним, якщо звернути увагу на особливості створеного поетом семантичного поля для слова «вогонь». У «Поетичному словнику Ф. І. Тютчева» вказано на такі індивідуальні авторські значення цієї лексеми, що охоплюють дві символічних групи: вогонь як символ кохання і вогонь як символ життя–смерті [46, 9]. У цьому другому значенні і вжито тут даний образ.

Вже у цьому ранньому творі спостерігається типове для творчої манери Тютчева співставлення та переплетіння природного й людського. «Тютчев створює прекрасні картини природи, своєрідну натурфілософську

лірику, але у центрі його поетичного світу розташована людина», і саме вона є «центральним, цементуючим началом його поезії» [111, 69].

Не можна не погодитись з Б. Бухштабом, який бачить у вірші «притаманну романтичній філософії та поезії містичну тему «одкровення», «вищого пізнання» в акті злиття людської душі з «душею світу», а ця тема зазвичай супроводжується протиставленням дня та нічної самотності як шляху до «справжнього» пізнання [28, 34].

Цілком матеріальним началом за своєю суттю виступає й та життєдайна «повітряна річка», яка дає нове дихання змученій спекою людині («Летний вечер», 1828):

Река воздушная полней  
Течет меж небом и землею,  
Грудь дышит легче и вольней,  
Освобожденная от зною.

И сладкий трепет, как струя,  
По жилам пробежал природы,  
Как бы горячих ног ея  
Коснулись ключевые воды.

[151, I, 16]

Цей «голос Неба» також може модифікуватися як грім небесний, що, втім, так само матеріальний, як і звуки еолової арфи, але, на відміну від неї, є частиною природи, а не артефактом, творінням людських рук. І він пробуджує, активізує життя землі («Весенняя гроза», 1828 – поч. 1850-х рр.):

Люблю грозу в начале мая,  
Когда весенний, первый гром,  
Как бы резвяся и играя,  
Грохочет в небе голубом.

Гремят раскаты молодые,

Вот дождик брызнул, пыль летит,  
Повисли перлы дождевые,  
И солнце нити золотит.

С горы бежит поток проворный,  
В лесу не молкнет птичий гам,  
И гам лесной и шум нагорный –  
Все вторит весело громам.

[151, I, 12]

Цей вірш влучно називають «мадригалом, присвяченим природі» [72, 17]. Інерція класицистичної емблематики покликана тут лише художньо підсилити й ушляхетнити цю ієрархію природних процесів: весняний грім трактується як «громокипящий кубок с неба», пролитий недбалою рукою юної богині-олімпійки:

Ты скажешь: ветреная Геба,  
Кормя Зевесова орла,  
Громокипящий кубок с неба,  
Смеясь, на землю пролила.

[151, I, 12]

Та античні божества – гості з пантеону, де усе суще було породжене Землею-Геєю. Як уособлення матеріальних сил природи, вони є для християнської свідомості хіба що «бісами», демонічними істотами. Проте й християнського спіритуалізму як такого у раннього Тютчева, як бачимо, у цій ситуації ще практично немає.

Цікавим й дивним є своєрідний погляд на вірш «Весенняя гроза» радянського дослідника В. Ларцева. За його думкою, дана поезія належить до таких віршів Тютчева, «пафос яких міститься у точному, детальному, нібито природничо-науковому відтворенні явищ природи» [88, 25]. Залишається малозрозумілим, як в цю натурально-природничу схему вписуються античні божества. А ось Ф. Прийма, вказуючи на персоніфікацію у дусі фольклору

весняного грому та лісу, таким чином «виправдовує» появлення наприкінці вірша образів Геби та Зевса – «безхитрісна міфологія російського народу, що по-своєму персоніфікувала грозу, співставляється поетом з міфологією давньогрецькою: вони різні, але цілком співвідносні одна з однією, оскільки і тут, і там відбито «давній» світогляд» [118, 170]. Щоправда, не зовсім зрозуміло, чому згадується міфологія саме російського народу (адже персоніфікація взагалі притаманна будь-якій фольклорній поезії), а не припустити тоді, що вірш повністю витримано в річищі давньогрецької фольклорної традиції?

У раннього Тютчева лише Небо виступає життєдайним джерелом буття. Навпаки, там, де немає цього життєдайного сходження «небесної матерії» на землю, де стерто кордон між «верхом» і «низом», немає й місця життю: в такому просторі Тютчев оселює Безумство, алегорична постать якого нагадує образи класичного (переважно барокового) живопису («Безумие», 1829):

Там, где с землею обгорелой  
Слился, как дым небесный свод, –  
Там в беззаботности веселой  
Безумье жалкое живет.

[151, I, 34]

Характерно – усе, що «вгорі», мучить Безумство або лишається байдужим для нього:

Под раскаленными лучами,  
Зарывшись в пламенных песках,  
Оно стеклянными очами  
Чего-то ищет в облаках.

[151, I, 34]

Спрямовано увагу Безумства – «донизу», в надра землі, і цей «матеріалізм» його заспокоює й втішає:

То вспрянет вдруг и, чутким ухом  
Припав к растреснутой земле,  
Чему-то внемлет жадным слухом  
С довольством тайным на челе.

[151, I, 34]

Але справжнього об'явлення істини таке заглиблення, як каже поет, дати не може – це лише ілюзія пізнання і зрозуміння:

И мнит, что слышит струй кипенье,  
Что слышит ток подземных вод,  
И колыбельное их пенье,  
И шумный из земли исход!..

[151, I, 34]

Однозначно в цих рядках є ремінісценція з пушкінського «Пророка», в якому обранець Неба осягає дар розуміння й неба і землі («и внял я неба содроганье, // и горный ангелов полет, // и гад морских подводный ход, // и дольней лозы прозябанье»). Але там пророк отримує цей дар від Бога, а Безумство у Тютчева прагне самочинно зрозуміти таємниці природоустрою, і тому воно лише «мнит, что слышит». Природа ж таємнича і прекрасна, одухотворена, але не Безумство, а сам автор чує «ток подземных вод, // и колыбельное их пенье, // и шумный из земли исход!»

Цього ж 1829 року написано ще кілька віршів, у яких відбилася динаміка авторської філософії природи.

У вірші «Полдень» взято момент, коли повнота злиття людини з природою і розчинення в ній настільки повне й всеохоплююче, що начебто переходить у завмирання, затухання життя, що дуже нагадує буддійські практики досягнення нірвани через пильне спостереження природних об'єктів:

Лениво дышит полдень мглистый,  
Лениво катится река,  
И в тверди пламенной и чистой

Лениво тають облака.

[151, I, 25]

В античній свідомості цей психічний стан передував «панічному жахові»: греки вважали, що наводить цей жах Великий Пан, господар природи, який не любить, коли людина проникає в надра хащ, де він любить спочивати. Але у Тютчева, якщо ужити крилатого слова вже римської епохи<sup>16</sup>, сам Пан скутий отим заціпенінням, що символізує природу, яка не пробудилася духовно (подібно до того, як в антично-класицистичній емблематиці Пан і його супутники – фавни та силени – символізували «темні», «нижчі» стани вітального життя):

И всю природу, как туман,  
Дремота жаркая объемлет;  
И сам теперь великий Пан  
В пещере нимф покойно дремлет.

[151, I, 25]

І. Шайтанов, аналізуючи цей вірш, звертає увагу на те, що Тютчев дивно поєднує тут жанри пасторалі та оди<sup>17</sup>, при цьому герої (і взагалі – людина) тут відсутні: «природа видається залишеною людьми, проте ні, людина вже увійшла: якщо *ми не бачимо її*, то перед нами виразно постає картина її бачення, світ під її поглядом, що стрімко втрачає свою епічну незмінність» [162, 27].

---

<sup>16</sup> За часів імператора Клавдія поширилась байка, **нібито** мореходи чули з якогось острівця крики «Великий Пан помер!», так що володар, не занадто, як свідчать історики, розумний, призначив для розслідування цієї справи спеціальну комісію.

<sup>17</sup> Вже Ю. Тинянов та Б. Ейхенбаум відзначили органічну приналежність Тютчева до риторико-декламаційної традиції поезії XVIII ст. [Див. докладніше: 149, 377; 168, 396–401].

Але ж це медитативне заціпеніння – ще й передчуття кінцевості земного буття, передчуття неминучої смерті. Циклічний (язичницький) час буття природи – постійне повернення речей «на круги своя» – заперечується в Біблії есхатологічним часом, у якому всяке Творіння колись скінчиться, в тому числі – Небо й Земля. І Тютчев таки приходиться до цього моменту у вірші «Последний катаклизм» (1829), який Б. Орехов називає втіленням есхатологічного міфу [109]. Дійсно, Тютчев тут переспівує один з біблійних мотивів, варіант есхатології, пов'язаний із Всесвітнім потопом:

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

[146 I, 22]

Вочевидь, Біблію молодий Тютчев читав не занадто уважно: за Новим Завітом, вдруге світ загине вже не у воді, а у вогні (2 Петр. 3:7). Але безперечно, що він не залишається в полоні ідеї вічної циклічної круговерті відроджень та перероджень, а починає всерйоз замислюватися над екзистенціальними проблемами, беручи до уваги й християнську спіритуалістичну концепцію, яка досі трактувалася в душі синкретизму й суто естетичному ракурсі. За думкою І. Альмі, вірш являє собою один із зразків міфологічної поезики Тютчева, в якому «канон космогонічного міфу трансформується у варіант міфу есхатологічного», і тут сутність катаклізму – «не підготовка до нового витку буття, але повернення до вічного стану всесвіту. Знак *повернення* – слово *опять*. З його допомогою відтворюється послідовність, зворотна тій, на яку вказують космогонічні міфи (включаючи Старий Завіт)» [7, 56]. Цей поетичний шедевр є одним із характерних втілень діалектичного світобачення Тютчева, з притаманними йому протиставленнями та двоплановістю. М. Гіршман, здійснюючи розгорнутий аналіз лексичних та ритміко-інтонаційних особливостей вірша, приходиться до висновку, що тут «втілюється єдиний і разом з тим двоїстий процес, де

максимальне руйнування, всезагальне знищення обертається максимальною креативністю» [43, 45]. Існують й специфічні потрактування твору (або принаймні джерел його образності) як «значущого порядку появи фона та лику при створенні ікони» [108, 17]. А, скажімо, В. Касаткіна трактує вірш як «кінцеве просвітлення темного хаосу» [71, 28]. Зазначимо зразу ж, що міфологема хаосу є чи не центральною у творчості поета, що дозволило, наприклад, О. Лосеву охарактеризувати лірику Тютчева як «геніальний зразок поезії, заснованої на моделі світового хаосу» [93, 243], а В. Ходасевичу сказати наступне: «що би вона <природа – І. Б.> не казала – все таки Тютчев все одно чує у ній голос Хаосу» [158, 235] .

Процес метафізичних роздумів гальмувався стихійною життєрадісністю молодого поета, його органічною прив'язаністю до принад земного, чуттєвого буття.

Протягом усіх 30-х рр. Тютчев начебто коливається між «життєстверджуючим» та «меланхолічним» пафосом у трактуванні природи. На цій хвилі написані численні вірші, в яких природа постає чи то джерелом бездумної чуттєвої енергії та наснаги, чи то трампліном для вивільнення спіритуального імпульсу і прагнення до «небесної вітчизни»<sup>18</sup>.

Звичайно, природна життєрадісність не зраджує поетові, який досить часто воліє бачити в таємничому бутті природи виключно романтичну чарівність, загадковість, що пробуджує неясне хвилювання й відчуття невимовної краси всього, що існує навколо. Поетизується не *правда*, а *сила*, нехай навіть сліпа й для людини загрозлива. Такі, наприклад, написані в душі

---

<sup>18</sup> «Снежные горы», «Утро в горах», «Вечер» (1829?); «Листья» (1830); «С поляны коршун поднялся...» (1830); «Как сладко дремлет сад темно-зеленый», «В душном воздуха молчанье...» (1835); «Поток сгустился и тускнеет...», «Над виноградными холмами...», «Какое дикое ущелье!», «Восток белел. Ладья катилась...», «Итальянская villa» (1836); та ін.



*марини* (картини, що зображує морський пейзаж) вірші «Сон на море» та «Конь морской» (1830). Море тут виступає художнім узагальненням життя в цілому, таємничого, стихійного, бурхливо-мінливого; тут реальність постає неосяжною й грізною грою форм або ж і зовсім переростає у фантастичне марення («Сон на море»):

Я много узнал мне неведомых лиц,  
Зрел тварей волшебных, таинственных птиц,  
По высям творенья, как бог, я шагал,  
И мир подо мною недвижим сиял.  
Но все грезы насквозь, как волшебника вой,  
Мне слышался грохот пучины морской,  
И в тихую область видений и снов  
Врывалась пена ревущих валов.

[151, I, 51]

Мотив сну займає у Тютчева важливе місце і є визначальним для його міфопоетичної системи. Т. Воробець навіть розрізняє тут два види снів: перша категорія – сни, породжені людиною та підвладні їй, друга – сни як стихія, не тільки не підвладна людині, але й така, що підкоряє людину [40]. Згаданий вірш відноситься дослідницею до першої групи, хоча, на наш погляд, можна сперечатися з подібним трактуванням – принаймні, не дуже зрозумілою є думка про підвладність сну людині або, навпаки, підвладність людини сну.

Вірш «Конь морской» демонструє нам характерний для Тютчева прийом, який Н. Берковский називає «безкінечним обміном образу на образ, необмеженою можливістю підстановок та перетворень» [21, 167]. Дійсно, вірш спочатку ніби зображує образ реального коня, і лише останніми рядками підтверджує свою назву:

О рьяный конь, о конь морской,  
С бледно-зеленой гривой,  
То смиренный, ласково-ручной,

То бешено-игривый! <...>

Люблю тебя, когда стремглав,  
В своей надменной силе,  
Густую гриву растрепав  
И весь в пару и мыле,  
К берегам направив бурный бег,  
С веселым ржаньем мчишься,  
Копыта кинешь в звонкий брег  
И – в брызги разлетишься!..

[151, I, с. 30]

У вірші проявляє себе одна з типових характеристик поезики Тютчева, що є наочним виразом його філософських поглядів – пристрась до здвоєних, об'єднаних дефісом визначень. Вони демонструють тяжіння поета до бачення предмета водночас у двох вимірах: людському та природному [116, 240].

Стихія води – вільна й неприборкана – присутня і у вірші «Как океан объемлет шар земной...» (1830).

Как океан объемлет шар земной,  
Земная жизнь кругом объята снами;  
Настанет ночь – и звучными волнами  
Стихия бьет о берег свой.

[151, I, 29]

Голос моря звучить не менш категорично й владно, ніж голос небесних сфер – начебто слова надано другому великому олімпійцеві – Посейдону, брату Зевса:

То глас ее: он нудит нас и просит...  
Уж в пристани волшебный ожил челн;  
Прилив растет и быстро нас уносит  
В неизмеримость темных волн.

Небесный свод, горящий славой звездной  
Таинственно глядит из глубины,—  
И мы плывем, пылающею бездной  
Со всех сторон окружены.

[146 I, 29]

Небо й Море являють собою величний диптих, в якому людина виступає малою й беспорядною, іграшкою титанічних стихій. Тут наявні, за влучним виразом Л. Владимирової, «дві безмежності: людського «я» та природи, світу, Всесвіту» [38, 10], а І. Вахрос твердить про «принцип космізації людини» у даному вірші [35, 56]. І до цього антично-(класицистично-)язичницького космосу включається, звичайно, і Земля з її вічною круговертю життя й смерті, вічного оновлення.

У картинах морського пейзажу виразно проступає й другий, філософсько-символічний план. Р. Магіна відзначає важливість цього твору для розуміння філософської концепції поета: «Загальний його філософський смисл – людина у Всесвіті – закодовано та розкривається лише через романтичну символіку. Сон – це якийсь таємничий і прекрасний стан людини, що долучає її до стихійних сил природи, це чарівне плавання; берег, пристань – це звичайне життя <...>» [96, 56–57].

Характерно, що у хрестоматійному вірші «Весенние воды» (1829 – поч. 1830-х років) життєдайним джерелом виступає вже не «голос згори», а ті само «води», які постали в «Последнем катаклизме» грізним видінням остаточної катастрофи. Оновлення природи навесні відбувається начебто вже виключно «в горизонтальній площині», за рахунок танення криги, що сковувала землю донедавна:

Еще в полях белеет снег,  
А воды уж весной шумят –  
Бегут и будят сонный брег,  
Бегут и блещут и гласят...

Они гласят во все концы:  
«Весна идет, весна идет!  
Мы молодой весны гонцы,  
Она нас выслала вперед!»

Весна идет, весна идет,  
И тихих, теплых, майских дней  
Румяный, светлый хоровод  
Толпится весело за ней!

[151, I, 45]

Ці мотиви весняного оновлення життя, вічної молодості й палкого захоплення сферою чуттєвого не загасають у Тютчева протягом 30-х рр., межуючи, втім, як ми побачимо далі, з філософською рефлексією та пробудженням християнського релігійного почуття. Але у світовій ліриці природи мало віршів, які б зрівнялися з «весняною сюїтою» Тютчева за повнотою мажорного, світлого пафосу життєствердження.

Таким є вірш «Еще земли печален вид» (1836), в якому мотив вічного оновлення природи розгорнуто з язичницькою безпосередністю. Природа тут сповна самоцінна й самодостатня, а ліричний герой постає вічним юнаком, що відгукується на заклики весни палко й довірливо:

Еще земли печален вид,  
А воздух уж весною дышит,  
И мертвый в поле стебель колышет,  
И елей ветви шевелит.  
Еще природа не проснулась,  
Но сквозь редящего сна  
Весну слышала она,  
И ей невольно улыбнулась...

[151, I, 83]

Та основний пафос цього вірша полягає зовсім не у ствердженні вітальних сил тіла як головної цінності існування. При всій виразній для читача тонкій ніжності, яка присутня в підтексті твору, він найперше виражає радість пробудження душі, якій повернуто віру в сенс буття та його прекрасної чарівності:

Душа, душа, спала и ты...  
Но что же вдруг тебя волнует,  
Твой сон ласкает и целует  
И золотит твои мечты?..  
Блестят и тают глыбы снега,  
Блестит лазурь, играет кровь...  
Или весенняя то нега?..  
Или то женская любовь?..

[151, I, 83]

Є випадок, коли Тютчев стихійно звертається у своєму оспівуванні «заклику весни» до слов'янського (загального у своїх основах для всіх індоєвропейців) язичницького міфу, який реалізувався в ритуалах спалення «божеств зими», і використовує відверто фольклорні мотиви, опираючись на надзвичайно просту й містку поетичну лексику. Стара-Зима і юна Весна змальовані в дещо лубочному дусі, з просторічною інтонацією:

Зима недаром злится,	Зима еще хлопочет
Прошла ее пора –	И на Весну ворчит.
Весна в окно стучится	Та ей в глаза хохочет
И гонит со двора.	И пуще лишь шумит...
И все засуетилось,	Взбесилась ведьма злая
Все нудит Зиму вон –	И, снегу захватя,
И жаворонки в небе	Пустила, убегая,
Уж подняли трезвон.	В прекрасное дитя...

Весне и горя мало:  
Умылася в снегу,  
И лишь румяней стала,  
Наперекор врагу.

[151, I, 72]

Цікаво відзначити, що написано цей мажорний вірш у грудні 1837 року, себто – в глибоко «депресивну» пору року, як відверте художнє заперечення реального пейзажу, що оточує поета.

Тема весни й надалі постійно розробляється Тютчевим в дусі ідеї «самодостатності» фізичного світу. Більш того, Весну одного разу буквально «обожнено», і з цим пов'язана абсолютизація «прекрасної миті», яка начебто заперечує саму смерть («Светла, блаженно-равнодушна, // как подобает божествам»; «Весна», 1838). Поет закликає до розчинення у цій стихії, і, здавалося б, як ніколи, близький тут до пантеїстичної доктрини в дусі Дж. Бруно. Але усе ж таки тут йдеться про осягнення не стихій «натури», а, навпаки, «ідеї весни», яку можна зрозуміти виключно інтелігібельно, шляхом розумового рентгену, відкинувши сенсуальний момент як «оману»:

Приди ж, *отвергни чувств обман* (виділено нами – *І. Б.*)  
И ринься, бодрый, самовластный,  
В сей животворный океан!  
Приди, струей его эфирной  
Омой страдальческую грудь -  
И жизни божеско-всемирной  
Хотя на миг причастен будь!

[151, I, 97]

Дослідниками відмічалось, що жагуче прагнення до злиття з природою у Тютчева «опосередковане» ідеєю Шеллінга про єдність та цілісність світобудови й одухотворену природу, й умовою блаженства є злиття з «світовою душею» [28, 32- 33]. Проте це злиття сповна неможливе, ілюзорне.

Отож, вже від самого початку 30-х рр. акцентування наївної довіри до природи сполучається у Тютчева з відчуттям «глухого кута». Природа часом постає у нього сповненою навіть не античного «панічного жаху», а передчуття неминучої тотальної загибелі, є меланхолійним фоном для медитації про тимчасовість усього земного. Античний образ стоокого титана Аргуса – фізичного, матеріального неба, модифікується в образ лихого звіра, позбавленого усякої величі і принадливості:

Песок сыпучий по колени...  
Мы едем – поздно – меркнет день,  
И сосен, по дороге, тени  
Уже в одну слилися тень.  
Черней и чаще бор глубокий –  
Какие грустные места!  
Ночь хмурая, как зверь стоокий,  
Глядит из каждого куста!

[151, I, 38]

I. Козлик акцентує психологічність пейзажів Тютчева, в яких «природне та людське злиті нерозчленовано», і у даному вірші, скажімо, слово «меркнет» відбиває «і стан природи, і певний психологічний рух у душі героя» [78, 62].

Молодий поет напружено прагне відшукати в природі її приховані провідні начала, і тут ми інколи стикаємося з дуалістичними моделями типу «Ян-Інь», які, вочевидь, за своєю природою є психологічним архетипом «єдності і боротьби протилежностей» і лежать в основі бінарних опозицій язичницького міфологізму та язичницької натурфілософії. Характерно й те, що саме у таких віршах виникає мотив язичницьких божеств, що нібито правлять світом, хоча очевидно, що це все – не більше, ніж літературна умовність.

Сильно й невимушено розгорнуто цю опозицію у вірші «День и ночь» (1839). Я. Зунделович називає вірш «квінтесенцією світу Тютчева» й вірно

спостерігає, що це – «яскравий взірець філософської лірики у найчистішому її вигляді, а зовсім не вірш про природу, як це може здаватися на перший погляд і на що нібито вказує назва» [66, 28]. Б. Бухштаб вказує й на можливі філософські витоки, що могли бути основою твору. Він відмічає, що «пов'язаність образів ночі та хаосу, думка про «нічну сторону» людської психіки як несвідоме підґрунтя життя йде від Шеллінга» [28, 31]. Тут День символізує «весняний» комплекс тютчевського світу, радість буття й вічну молодість, але він усвідомлений поетом усе ж таки як ілюзія й омана. Адже День є за своєю суттю лише «золототканим покровом», що його богами накинуто на «нічний» світ, страхітливу безодню, в якій вирують таємничі, навіть богам непідлеглі «духи»:

На мир таинственный духóв,  
Над этой бездной безымянной,  
Покров наброшен златотканый  
Высокой волею богов.  
День – сей блистательный покров –  
День, земнородных оживленье,  
Души болящей исцеленье,  
Друг человеков и богов!

Но меркнет день – настала ночь;  
Пришла – и с мира рокового  
Ткань благодатную покова  
Сорвав, отбрасывает прочь...  
И бездна нам обнажена  
С своими страхами и мглами,  
И нет преград меж ей и нами –



Вот отчего нам ночь страшна!<sup>19</sup>

[151, I, 98]

Самі «боги», ці володарі буття у язичницьких міфологіях, бояться Ночі і закриваються від неї, разом з людством, оманливим блиском дня. Образи «дня» й «ночі» у цьому вірші уособлюють два рівнозначних начала життя – «день є зримим образом піднесеного, що ніби підноситься над духовною темрявою та хаосом. Образ ночі виразно символізує початок духовного падіння, занурення у духовну безодню», у душі людини може панувати як «денна», так і «нічна» стихії, і у цьому «протистоянні «дня» й «ночі», що його поетично відтворив Тютчев, знайшли яскраве відбиття традиційні християнські уявлення про протиборство у людській душі добра та зла, яке ніколи не зупиняється» [90, 163-164]. На нашу думку, подібне потрактування образів Тютчева виглядає надто однозначним для символів, якими виступають тут день і ніч. Але майстерність талановитого поета у тому і полягає, що він створює такий художній світ, який може викликати різні асоціації та рецепції.

М. Гіршман, аналізуючи даний твір, звертає увагу і на майстерність виразу філософії Тютчева навіть на рівні звукопису – останні чотири рядки спочатку декілька разів повторюють склади «на» та «ми», щоби в останньому рядку вони злилися у займеннику «нами». «Якщо між «днем» та «нічю» можлива часова межа: «день» щезає із настанням «ночі», «ніч» щезає з

---

<sup>19</sup> Цей дуалізм матиме свій розвиток. У вірші «Альпи» (1830) вперше у молодого Тютчева вимальовується певна опозиція Заходу Сходові, причому перший, подібно до того, як це було зафіксовано ще в київських літописах, мислиться краєм облукання й смерті, а Схід – джерелом світла; при цьому у Тютчева виникає характерний мотив Сходу як «старшого брата». У пізнього Тютчева так опозиція буде обіграна вже в політичному аспекті.

настанням «дня», то в «нами» суміщається усе: і безодня, і світ, і день, і ніч» [44, 10].

У Тютчева виникає бажання пасивно «віддатися» стихіям матері-природи, розчинитися в ній. Це особливо експресивно виражено у вірші «Тени сизые смесились» (1836), який примусив заплакати Льва Толстого:

Тени сизые смесились,  
Цвет поблекнул, звук уснул –  
Жизнь, движенье разрешились  
В сумрак зыбкий, в дальний гул...  
Мотылька полет незримый  
Слышен в воздухе ночном...  
Час тоски невыразимой!..  
Всё во мне, и я во всем!..

[151, I, 75]

А далі йдеться про наступний після моменту «розчинення в природі» психологічний етап – «сутінковий» стан душі є лише шаблем до повного самозаперечення, самознищення Я, до якого поет прагне зі справді молитовною наснагою:

Сумрак тихий, сумрак сонный,  
Лейся в глубь моей души,  
Тихий, томный, благовонный,  
Все залей и утиши.  
Чувства – мглой самозабвенья  
Переполни через край!..  
Дай вкусить уничтоженья,  
С миром дремлющим смешай!

[151, I, 75]

Цей вірш знову унаочнює проблему діаметрально протилежних потрактувань лірики Тютчева. Так, Н. Берковський розглядає вірш як «генезис особистої душі, починаючи від споконвічної байдужості, де

особисте ще не відділилося від без особистісного, свідоме від матеріального <...> людина ніби поринає у власну передісторію, яка, одначе, ширше того, що вона зробила з неї у своєму свідомому житті» [21, 168]. Андрей Белий пише, що тут «мовлення поезії Тютчева розпадається у темні глаголи природи; а ці глаголи – лише хаос! бурю мальовничих веселок здійсмає перед Тютчевим: імла Арімана, перед нею Тютчев безсилий» [20, 485]. І. Ростовцева бачить у вірші трагічність і безвихідність розладу людини та природи, витокami якої є людське Я, і вийти з цього розладу можна лише знищенням особистості, розчиненням її у світовому цілому [121, 63]. А ось Б. Іванюк, згадуючи цей вірш, пише про «пантеїстичну радість розчинення у природі» [67, 90]. Та чи можна назвати таке «саморозчинення Я» в природі пантеїзмом в повному розумінні цього слова? Нагадуємо, що пантеїзм – це присутність в природі Бога (-теїзм), а не людини. До того ж людина не входить у цій ситуації в природу на правах володаря, а прагне позбутися самої себе, віддатися владі не-людських сил. І ми цілком приєднуємося до думки В. Зеньковського, який намагається зруйнувати усталений погляд на даний вірш фразою – «це, звісно, менше за все пантеїзм» [65, 740].

На грані язичницького уявлення про метемпсихоз написано вірш «Душа хотела б быть звездой» (1836), в якому «позбуття» матеріального та прагнення вищого буття виступає як заповітна мрія людини:

Душа хотела б быть звездой,  
Но не тогда, как с неба полуночи  
Сии светила, как живые очи,  
Глядят на сонный мир земной, –

Но днем, когда, сокрытые как дымом  
Палящих солнечных лучей,  
Они, как божества, горят светлей  
В эфире чистом и незримом.

[151, I, 79]

Але при цьому духовний жар поета усе ж таки начебто спалює вщент саму «плоть» небесного тіла, яке в язичницькій свідомості ніколи не переставало бути цілком матеріальним об'єктом<sup>20</sup>. Таким чином, спроба молодого Тютчева опертися на класицистично-романтичну традицію використання міфологічної моделі як на спосіб активізації художнього узагальнення, по суті, закінчується нічим. Адже у його поетичному світі відбувається тотальна спіритуалізація природи, яка не вміщається навіть у рамки античного платонізму, бо тут основним креативним чинником є творча особистість автора, вихована християнською культурою міра духовної повноти – чого, втім, сам автор даних віршів поки що начебто й не усвідомлює до кінця. Проте сучасна дослідниця О. Сергеева бачить у даному вірші доказ того, що Тютчев знав і про «двоїсту природу Божественного світу, і про природу світу тварного», а в найглибшій таємниці своєї душі «мріяв злитися зі світом нетутешнім, неземним» [154, 154].

І, врешті-решт, від цієї розумової гри молодий Тютчев постійно паралельно відступає в сферу суто християнського розуміння матеріального світу як чогось тимчасового й нетривкого. Типовим для поета є «жагуче відчуття даної миті з її неминучою приреченістю: те, що відбувається зараз, – знаходиться над прірвою, ще мить, і його не буде» [159, 404].

Серед віршів, які розвивають цю поетичну тему, є справжні шедеври, варті на окрему увагу, як, наприклад, «Осенний вечер» (1830):

---

<sup>20</sup> Так, у «Гімні Сонцеві» фараона Ехнатона Сонце-Бог (Атон) є всього лише джерелом життєдайного і цілком фізичного тепла. Саме тому Біблія заборонила поклоніння небесним світилам – вони ж бо є, з біблійного погляду, творінням позаприродного Бога і не можуть розглядатися як самостійні божества. Прагнення же ліричного героя Тютчева стати «зіркою Дня», яку не видно на нашому небі при світлі сонця, є проявом витонченого спіритуалізму, прагнення максимально «розділити матерію».

Есть в светлости осенних вечеров  
Умильная, таинственная прелесть:  
Зловещий блеск и пестрота деревьев,  
Багряных листьев томный, легкий шелест,  
Туманная и тихая лазурь  
Над грустно-сиротеющей землею,  
И, как предчувствие сходящих бурь,  
Порывистый, холодный ветер порою,  
Ущерб, изнеможенье – и на всем  
Та кроткая улыбка увяданья,  
Что в существе разумном мы зовем  
Божественной стыдливостью страданья.

[151, I, 39]

Традиційно у цій мініатюрі бачать або проникливу пейзажну лірику, або, як зазначає І. Петрова, «не стільки пейзаж у звичному значенні цього слова, скільки передачу тих емоцій, які породжує в душі поета картина в'янення природи» [111, 29]. Т. Багаєва не дуже переконливо говорить про сполучення тут язичницької образності з християнськими мотивами, що, на її думку, можна розглядати як «двовір'я» [11, 6]. Проте, на наш погляд, тут імпліцитно присутній набагато глибший план – образ осіннього вітру, який є сигніфікацією кінця й смерті, передчуттям фатальних буревіїв, які незабаром полинуть згори, є вже чисто християнським переживанням скінченності всякого земного шляху. Більш того, життєрадісність молодого Тютчева, який часом кохався виключно у тілесному бутті, почувавши себе частиною природи, тут згасає, й він здатний побачити вже не лише цвітіння прекрасної плоті, а й імпліцитну, невловиму для матеріалістичної свідомості, естетику страждання та болісності, які наближають тварну істоту до Бога. Саме ця краса страждання, скорботи й співчуття стає центральним об'єктом уваги поета.

Його приваблює північний пейзаж, що викликає у поета почуття мізерабельності та приниженості вітального життя, якому не сила змагатися з «залізним сном» заціпеніння, занепаду та смерті, хоча Тютчев захоплюється його нескореністю:

Здесь, где так вяло свод небесный  
На землю тощую глядит,—  
Здесь, погрузившись в сон железный,  
Усталая природа спит...

Лишь кой-где бледные березы,  
Кустарник мелкий, мох седой,  
Как лихорадочные грезы,  
Смущают мертвенный покой.

[151, I, 31]

Життя та його принади часом виливаються у Тютчева 30-х рр. у трагічний образ танталової муки – гілля верби, що не дістає до води, перетворюється на символ вічної жаги й вічної невдоволеності:

Что ты клонишь над водами,  
Ива, макушку свою?  
И дрожащими листьями,  
Словно жадными устами,  
Ловишь беглую струю?..

Хоть томится, хоть трепещет  
Каждый лист твой над струей...  
Но струя бежит и плещет,  
И, на солнце нежась, блещет,  
И смеется над тобой...

[151, I, 61]

Мінлива й блискуча джерельна вода символізує у поета матеріально-чуттєвий світ, його загадковість і невловимість, його непідвладність людині, неосяжність його масштабів. Вже на рівні фоніки відчувається опозиція сонорного звука *Л* вкупі з лабіальними *О* та *У*, якими щедро насичено текст і які покликані образно втілити блиск і принадливість світу, та глухих приголосних *Т, П, Ш, Щ*, що символізують перепону та обмеження.

У відомому вірші «Фонтан» (1836) змальовано протилежний рух: субстанція води, мобілізована культурним зусиллям людини, прагне відірватися від землі й піднятися до неба, начебто розріджуючись, змагаючи, «випаровуючись» у цьому польоті («влажный дым»). Але вага водяної матерії кидає її назад, в обійми матері-землі, й завоювання неба при збереженні матеріального єства є, мов побудова Вавилонської вежі, неможливим, хоча й прекрасним дерзанням, бо фізичний закон гравітації, мов незрима долоня Володаря, обмежує й зводить нанівець таке поривання:

Смотри, как облаком живым  
Фонтан сияющий клубится;  
Как пламенеет, как дробится  
Его на солнце влажный дым.  
Лучом поднявшись к небу, он  
Коснулся высоты заветной –  
И снова пылью огнецветной  
Ниспасть на землю осужден.

[151, I, 78]

Є. Маймін говорить, що цей вірш – «характерний твір Тютчева пантеїстичної структури. Його філософський сюжет розкривається із співставлення фонтану з людською думкою» [97, 168]. Тут ми знову стикаємося з проблемою невірного розуміння значення терміну «пантеїзм», який в даному випадку явно потрактовано як паралелізм станів природи та людини. У даному випадку вірнішою нам видається точка зору І. Козлика, який, відзначаючи принцип художнього паралелізму, пише, що тут

«показовим є зміна функції образів природи у різних частинах одного вірша, коли у першій строфі вони означають реальні явища зовнішнього світу, а у другій – символізують душевні процеси» [79, 9].

Як зазначав Ю. Тинянов, у Тютчева засоби стилю стали жанроутворюючим моментом: «так натурфілософський паралелізм, «двоїстість» не залишилась у нього тільки матеріалом та стилем, але й породила всю організацію віршового матеріалу», який став «паралелістичним чи антитетичним» [149, 362].

Взагалі традиція бачити у вірші «Фонтан» лише «людський» або «природний» пласт не зовсім вірна. Ю. Лотман подає цікаві відомості щодо популярної у XVIII ст. емблематики як джерела образу [94, 560–561]. Рука, що зупиняє струмінь фонтану, символізувала божественний промисел, а образ диму в особистій тютчевській поетичній традиції символізує собою життя або є символічним означенням людини [46, 10–11]. Таким чином, вірш Тютчева набуває набагато більш складного семантичного пояснення, дістаючи виразну філософічність (ймовірно, й теологічність).

Ідею приреченості земної істоти, її поривання до вищого буття й, одночасно, декларацію про існування в упорядкованому матеріальному космосі прообразу первісного хаосу розвинуто у вірші «О чем ты воешь, ветр ночной?» (1836). У цьому вірші, який А. Домашенко називає яскравим прикладом манічної поезії з притаманним їй відчуттям одержимості, несамовитості та пророчим смислом, вітер співає пісні – «про начало та кінець, про рокове та неминуче, про ту праоснову світу, завдяки якій стало можливим його існування, і до якої він рано чи пізно приречений повернутися» [53, 32, 33, 45]. Б. Іванюк відмічає у вірші (особливо у другій строфі з повторами) рефлекси жанру заклинання, що нібито мусить магічно вплинути на «ветр ночной» [67, 89]. Варто відмітити й особливе семантичне навантаження алітерації та асонансу: неважко спостерегти, що звуки *О* та *У*, в сполученні зі свистячими та шиплячими приголосними, створюють образ руйнівної бурі, яка змітає та нищить усе живе:



О чем ты воешь, ветер ночной?  
О чем так сетуешь безумно?..  
Что значит странный голос твой,  
То глухо жалобный, то шумно?  
Понятным сердцу языком  
Твердишь о непонятной муке -  
И роешь и взрываешь в нем  
Порой неистовые звуки!..

[151, I, 57]

У цьому вірші виникає тема Хаосу, яка надзвичайно нагадує за своїм звучанням той «дух музики», що про нього говорив Ф. Ніцше. Хаос у поета має «виразний відтінок першоматерії Всесвіту, навіть першобуття», і в світі Тютчева «основні закони і стримують хаос і водночас виявляють неможливість стримати його повністю» [9, 39].

Міфологеми хаосу та космосу є дуже важливими для художнього світу Тютчева, що дозволяє, за думкою А. Корабльова, навіть говорити, як ми пам'ятаємо, про його «хаосмос», в якому відбилося ставлення поета «до хаосу – як до творчого принципу: це хаос, що творить космос, чи космос, що приховує хаос», і це поняття «характеризує двоїстість тютчевського поетичного буття, яке, на відміну від двоєсвіття романтиків, означає двоєсутність єдиного світу: його прекрасну видимість – космос, і його є страшний виворіт – хаос» [82, 21].

І Хаос – це відмова розуміти душу природи, складання зброї перед її незрозумілістю й ворожістю до людини; гору бере «нічний» первінь буття, тяжіння до деструкції й руйнації:

О, страшных песен сих не пой  
Про древний хаос, про родимый!  
Как жадно мир души ночной  
Внимает повести любимой!  
Из смертной рвется он груди,

Он с беспредельным жаждет слиться!..  
О, бурь заснувших не буди –  
Под ними хаос шевелится!..

[151, I, 57]

Вірш є проявом «романтичної індивідуальної міфології» Тютчева з органічною для неї темою «природа людини – людина природи», поет прислуховується до «подвійного хаосу – природно-людського та людсько-природного» [12, 148].

Отож, паралельно з розробкою суто гедоністичних мотивів у Тютчева формується зовсім інша поетична концепція; він починає глибоко відчувати не лише радість наївного тілесного життя, а й глибини філософської рефлексії, щемливу естетику трагічного й болісного відокремлення духу від матерії, приховану високу красу ситуації предстоючого усього живого неминучої смерті – переходу в інше, спіритуальне існування.

А відомі рядки Тютчева, «майже дидактичні за змістом» [39, 203], які часто цитуються як свідчення його «стихійного матеріалізму»:

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...

[151, I, 81]

– усе ж таки існують в контексті інших строф цього незакінченого вірша (1836), у яких висловлено роздуми про глухоту людей, байдужих до того життєдайного начала, що є суттю буття й одухотворяє безгласну матерію:

Они не видят и не слышат,  
Живут в сем мире, как впотьмах,  
Для них и солнцы, зная, не дышат,  
И жизни нет в морских волнах.

[151, I, 81]

Тим більш дивно, що В. Касаткіна коментує даний вірш наступним чином: «Вірш написаний не проти матеріалізму, а на захист пантеїзму, на захист матеріальних природних основ, які, за Тютчевим, є джерелом і духовності» [73, 49]. Цей коментар свідчить про те, що дослідниця байдужа до реального змісту терміну «пантеїзм». Адже у вірші йдеться не про «обивателів», які не помічають життя природи, а якраз про «матеріалістів», які механістично вилучають з матерії, як вважає поет, її живу душу. Л. Озеров називає вірш «своєрідним маніфестом тютчевської натурфілософії, її поетичним кодексом», і вважає його відповіддю на дискусію між механістами та пантеїстами [106, 51- 60]. На відміну від нього, Д. Благой бачить тут «подвійну адресу» – прихильників «теологічних, традиційно-церковних уявлень, згідно яким усе, що відбувається у природі, відбувається не за її власними, притаманними їй законами, а здійснюється шляхом якогось втручання ззовні» та носіїв «вульгарних механістичних уявлень про природу як про голий механізм, бездушну машину» [23, 445–446]. І. Шайтанов розглядає твір як ранній момент думки Тютчева, відміченою ще безумовним прийняттям ідеї Шеллінга, причому тієї, від якої сам філософ вже давно відійшов» [162, 59]. Неочікуваний погляд на вірш висловлює Л. Пумпянський, який стверджує, що вірш побудовано на одній центральній ідеї: «є безпосереднє пізнання, але переконатися в тому, що воно є, можна лише особистим психологічним досвідом, який доступний в даному випадку лише тим, хто покликаний до метафізичного пізнання <...>. Наявність же цього пізнання стверджується цілою клавіатурою варіантів одного-єдиного поняття безпосереднього пізнавального спілкування (бачити; чути; проміння сходять в душу; ліси розмовляють; ніч не німа; радитися, та ін.), але ця стилістична втеча від характеристики за складом лише свідчить про неясність питання для самого поета» [119, 446].

Відомо, що частина строф вірша втрачена (була знята за вимогами цензури, і згодом сам автор не зміг пригадати їх). К. Пігарев у коментарях до цього твору зазначає, що, ймовірно, у вийнятих рядках було найчіткіше

відбито пантеїстичний світогляд поета, несумісний з ортодоксально-церковною точкою зору [151, I, 369]. Проте це – лише сфера припущень.

Таким чином, слід зробити висновок: Тютчев від самого початку творчого шляху рухався від наївного гедонізму, від примітивно-матеріалістичного світогляду в дусі модних позитивістських теорій своєї епохи, до спіритуалізму, усталеного в лоні християнської культури, прагнучи до зрозуміння імпліцитної духовної суті чуттєво-речового, натурного світу. Це стане магістральним напрямком його більш пізньої творчості.

### 3.2. Пейзаж у поезії зрілого Тютчева: боротьба «руху» і «вічного спокою»

Хоча в еволюції Тютчева-поета не було кардинальних зламів, умовно його творчість поділяється на два періоди, межею яких є 40-і роки XIX ст., і в цей, другий період, його вірші вже позбавлені «натурфілософської романтичної метафізики» та підкресленого паралелізму як принципу композиції [28, 70].

У 40-х рр. XIX ст. у Тютчева формується манера будувати пейзажну лірику на художніх опозиціях, на зіткненні принципово різних стихій – каменю й води, світла й півми, живого й мертвого тощо. Не можна стверджувати, що раніше подібних опозицій у автора не було, але саме тепер вони отримують розгорнуту форму й стають типовою ознакою його поетичної манери.

Серед них найперше слід відзначити не занадто енергійно виражену, а проте помітну опозицію природи і цивілізації, втіленої в образі міста. При цьому місто береться значне, столичне, світового масштабу, що надає художньому узагальненню поета особливої монументальності. І тут немає значення, чи розташоване місто на улюбленому Тютчевим півдні, чи на нелюбій півночі. Проте зазначимо, що дослідниками не тільки неодноразово відмічалася антагоністичність концептів *південь* та *північ* у поета, але й була помічена така цікава особливість: більшість пейзажних творів Тютчева носять загальний характер, не маючи якихось специфічних рис конкретної географічної території. Цікаве пояснення даному феномену запропонував свого часу Д. Святополк-Мирський, порівнюючи два покоління російських літераторів: «Для Тургенєва, як і для Фета та Толстого і для всіх дворянських письменників середини століття, не було іншої природи, окрім природи їхніх маєтків. <...> Ані Тютчев, ані Пушкін, ані Баратинський не ототожнювали природу з Овстугом, Михайловським чи Марою. Росія для них була насамперед імперією, політичною єдністю, яку вони сприймали як ціле, не

батьківщина, а вітчизна. Вони були ще людьми правлячого дворянства, службовці («служилые люди»), а не «землевласники», володарі абстрактних душ, а не конкретних десятин» [122, 122–123].

Проте якщо знайти у Тютчева такі пейзажі з конкретними ознаками, то у ранній творчості переважає лірика, пов'язана з Півднем, і лише у пізній – пов'язана з Росією, причому в останньому випадку це в основному осінні та зимові пейзажі [35, 44].

У вірші «Глядел я, стоя над Невой...» (1844) з образом російської столиці нерозривно пов'язується уявлення про зиму, холод, обледеніння:

Глядел я, стоя над Невой,  
Как Исаака-великана  
Во мгле морозного тумана  
Светился купол золотой.

Всходили робко облака  
На небо зимнее, ночное,  
Белела в мертвенном покое  
Оледенелая река.

[151, I, 101]

Єдина «тепла» пляма в цьому пейзажі – золотий купол Ісаакія, що символізує християнське Небо, і ця тепла пляма семантично кореспондує з палаючими краєвидами італійського Півдня:

Я вспомнил, грустно-молчалив,  
Как в тех странах, где солнце греет,  
Теперь на солнце пламенеет  
Роскошный Генуи залив...

[146 I, 101]

Ці рядки є переконливим підтвердженням думки Ю. Лотмана про роль концептів Півдня-Півночі в творчості поета. Виділяючи їх як основну орієнтацію горизонтального простору у Тютчева, дослідник відзначає, що

Південь поетом сприймається як «життя, рух, інтенсивність буття», а Північ – як «сон, поступове завмирання, ослаблення буття аж до повного переходу в небуття» [95, 125]. І, хоча вірш закінчується палким бажанням перенестися на «теплий Південь», ліричний герой Тютчева так і залишається заціпенілим в обіймах «чародійної Півночі».

Тут ми наштовхуємося на ще одну типову ситуацію тютчевської образної композиції: скутість людини гнітючими обставинами, неможливість розірвати гіпноз даної миті, хоча вихід з такої ситуації очевидний і навіть, здавалося б, цілком доступний. Та, як у ранньому вірші про вербу, гілля якої майже сягають джерела, але ніяк не можуть доторкнутися до його живої води, у Тютчева зазвичай панує дивна й фатальна статичність, зв'язаність людської волі.

Через шість років написано вірш про інше славетне місто – Рим, столицю середземноморської культури, центр улюбленої Тютчевим гарячої Італії («Рим ночью», 1850). Але й тут панує мертвенний колорит і дух незрозумілого заціпеніння:

В ночи лазурной почивает Рим.  
Взошла луна и овладела им,  
И спящий град, безлюдно-величавый,  
Наполнила своей безмолвной славой...

Как сладко дремлет Рим в ее лучах!  
Как с ней сроднился Рима вечный прах!..  
Как будто лунный мир и град почивший –  
Всё тот же мир, волшебный, но отживший!..

[151, I, 120]

Радше за все, об'єднуються ці два вірші меланхолійним поглядом на суєту людського діяння, примарність історичних звершень. І в римському пейзажі – ніякого натяку на сонце, яке зазвичай животворить пейзажі Тютчева, – немає навіть якоїсь блискучої цятки на куполі св. Петра, на

відміну від його молодшого собрата Ісаакія. Місячне сяйво, що заливає Вічне Місто, нічим, з цього погляду, не поступається снігові й льоду петербурзького пейзажу<sup>21</sup>.

Сили, які сковують і паралізують людську активність, начебто примарні: замерзла вода (сніг та лід), непевне місячне сяйво... Але їм дано перетворити буяння міста на «вічний порох»: вони потужніші за зусилля мільйонів людей, які жили, будували, творили, сподівались – так само, як живуть і сподіваються тепер, в тютчевській сучасності.

Водночас Тютчева й приваблює така монолітна заціпенілість – не менше, ніж бурхлива й руйнівна енергія стихій. І посеред царства снігу й зими може на момент запанувати сонце, на мить перетворивши мертве на живе. Так, у вірші «Чародейкою Зимою...» (1852) закутий у сніжні пелени зимовий ліс «чудной жизнью ... блеснит», коли

Солнце зимнее ли мечет  
На него свой луч косой –  
В нем ничто не затрепещет,  
Он весь вспыхнет и заблещет  
Ослепительной красой.

---

<sup>21</sup> Сюди ж вписується і вірш «Осенней позднею порою...» (1858), присвячений саду Царського Села, коли в нічній пітьмі, яка здолала все, посеред темної маси дерев вимальовується «купол золотий» – пам'ять про діяння епохи Катерини. Натомість рідкісний для Тютчева мотив сучасної цивілізації від початку подано трагічно – уздовж телеграфної лінії в'ється, сідає на провід, чорний ворон: йдуть вісті з оточеного ворогами Севастополя... Мотив забуття історичної слави, розчинення цивілізації в пейзажі спостерігається і в пізньому вірші «Тихо в озері струється...» (1866): «Тихо в озері струється // отблеск кровель золотых... Здесь великое былое // словно дышит в забытии».



[151, I, 153]

Художня опозиція морських хвиль і скелі може бути побудована як апофеоз не води, а твердого каменю, як у вірші «Море и утес» (1848):

Но о камень неизменный  
Бурный натиск преломив,  
Вал отбрызнул сокрушенный,  
И клубится мутной пеной  
Обессиленный порыв...

[151, I, 103–104]

У цьому вірші спостерігається ще одна характерна особливість ліричного сюжету пізнього Тютчева: він бере в якості композиційного point, по-перше, момент не повсякденний, а «вершинний» (акція); по-друге, цей вершинний момент є, по суті, поетичною кульмінацією твору, начебто передуючи якомусь катарсичному стану, що, проте, в художньому просторі твору так і не настає. У даному вірші це очікування кінця бурі:

Стой же ты, утес могучий!  
Обожди лишь час, другой –  
Надоест волне гремучей  
Воевать с твоей пятой...  
Утомясь потехой злою,  
Присмирееет вновь она –  
И без вою, и без бою  
Под гигантскою пятою  
Вновь уляжется волна...

[151, I, 104]

Безумовно, йдеться тут не просто про стійкість скелі як такої: «олюднення» природи полягає в тому, що поет підносить волю, твердість та стійкість як такі, вкладаючи у пейзажний образ зміст людський, етичний. Б. Іванюк відзначає, що цей вірш може мати цілий набір інтерпретацій: шум

життя – стоїчне його приймання, шаленство натовпу – мудра самота поета, піна новацій – розум традиції, тимчасове – вічне тощо» [68, 116]. При цьому дослідник підкреслює оригінальність використання Тютчевим антитези, яка у поета часто виступає одним із компонентів символу – і внутрішня суперечливість явищ тут не абсолютизується, а стає основою для їхнього зближення [68, 123]. Подібне зближення-відштовхування, як вже відмічалось, взагалі притаманне віршам Тютчева.

Водночас Тютчев любить робити певні змістові рокіровки – в іншому вірші він ототожнює з людською душею, її вічним неспокоєм, вічним пошуком, вже романтично-бурхливу стихію моря, втілення свободи й руху («Ты, волна моя морская...», 1852):

Не кольцо, как дар заветный,  
В зыбь твою я опустил,  
И не камень самоцветный  
Я в тебе похоронил.

Нет – в минуту роковую,  
Тайной прелестью влеком  
Душу, душу я живую  
Схоронил на дне твоём<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Це повториться і у пізньому вірші «Как хорошо ты, о море ночное...» (1865), якому декларовано вірність поета «духу моря»:

В этом волнении, в этом сиянье,  
Весь, как во сне, я потерян стою –  
О, как охотно бы в их обаянье  
Всю потопил бы я душу свою...

[151, , I 195]

[151, I, 149]

Утім, ці переміни мало що вартують – поет знає ціну й дії, й пасивності, песимістично, майже з буддійським квієтизмом, змальовуючи перебіг й зміну цих настроїв в людській душі («Волна и дума», 1851):

Дума за думой, волна за волной –  
Два проявленья стихии одной:  
В сердце ли тесном, в безбрежном ли море,  
Здесь – в заключении, там – на просторе, –  
Тот же все вечный прибой и отбой,  
Тот же все призрак тревожно-пустой.

[151, I, 176]

Врешті-решт природа й справді стає у Тютчева переважно об'єктом філософської медитації, і в ній поет знаходить відлуння тих самих процесів, які збурюють або заспокоюють його душу. Цей момент характеризує цілу низку віршів 40-х та 50-х рр.

Це, наприклад, афористично лаконічний вірш «Как дымный столп светлеет в вышине!» (1848 або 1849 рр.), в якому художньо обіграно думку Платона про мистецтво як «тінь тіні ідеї»:

Как дымный столп светлеет в вышине! –  
Как тень внизу скользит неуловима!..  
«Вот наша жизнь, – промолвила ты мне,–  
Не светлый дым, блестящий при луне,  
А эта тень, бегущая от дыма...»

[151, I, 114]

Сюди ж слід віднести такі вірші, як «По равнине вод лазурной» (1849?), «Тихой ночью, поздним летом» (1849), «Как ни дышит полдень знойный» (1850?), «День вечерееет, ночь близка» (1851), та ін. Образ диму, як ми вже могли переконатися, достатньо часто присутній у ліриці поета. «Очевидно, – пише Ю. Айхенвальд, – його розум супроводжує ідея примарності», і «ми,

люди, – діти переважно *цієї* стихії. Тому ми тільки й робимо, що щезаємо» [4, 122].

Оптимістичний, «весняний» пафос життєствердження – наприклад, у вірші «Сияет солнце, воды блещут...» (1851) – усе рідше зустрічається у пейзажах зрілого Тютчева:

Сияет солнце, воды блещут,  
На всем улыбка, жизнь во всем  
Деревья радостно трепещут,  
Купаясь в небе голубом.

Поют деревья, блещут воды,  
Любовью воздух растворен,  
И мир, цветущий мир природы,  
Избытком жизни упоен.

[151, I, 152]

Вірші такого ідейного спрямування, проте, вже вкрай нечисленні. Зі згаданим віршем можна поставити в ряд хіба що «Декабрьское утро» (1859), написане як очікування миті кінця ночі:

Но не пройдет двух-трех мгновений,  
Ночь испарится над землей,  
И в полном блеске проявлений  
Вдруг нас охватит мир дневной...

[151, I, 180]

Проте вірш, що своєю назвою налаштує читача на зображення картин ранішньої природи, яка прокидається, не зовсім справджує ці очікування. Це картина не стільки ранку, скільки кінця ночі: «На небе месяц – и ночная //Еще не тронулася тень» [151, I, 180]. Ця межа між світлом і темрявою дедалі більше приваблює поета. І образ місяця, який ми тут зустрічаємо, такий типовий для романтичної традиції взагалі і для Тютчева зокрема, теж набуває досить оригінальної інтерпретації (утім, характерної

саме для творчості Тютчева). Місяць тут – не господар нічного неба, а об'єкт, ледве вловимий людським оком, чиє світло переміщується зі світлом дня, що настає. Традиційно витoki подібного потрактування образу місяця дослідники шукали у поезії Гейне, з яким Тютчев був особисто знайомий і неодноразово зустрічався, але, ймовірно, тут у поета були й інші літературні попередники – в особі, скажімо, Лонгфелло або передромантика Ж.-П.Ріхтера [6, 161–166].

Симптоматично, що образ «золотого дня», який лише тимчасово покриває безодню, знову виникає наприкінці 40-х рр. («Святая ночь на небосклон взошла...»; між 1848 і березнем 1850), але день безжально зникає, залишивши людину віч-на-віч з її екзистенціальною самотністю і беззахисністю; природа – зраджує, і в ній не можна знайти справжньої опори:

И, как виденье, внешний мир ушел...  
И человек, как сирота бездомный,  
Стоит теперь, и немощен и гол,  
Лицом к лицу пред пропастью темной.

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

[151, I, 118]

Образ ночі, такий типовий й неоднозначний у ліриці Тютчева, пов'язаний тут з безоднею не випадково. «Ніч розкриває перед людиною найглибші безодні та потаємні таємниці – і це знання для людини і найстрашніше, і найвище», лише «в цій фатальній та космічній самоті й дано людині пізнати світ та саму себе» [97, 159].

Цікаво, що вірші «Святая ночь на небосклон взошла...» та «День и ночь» іноді розглядають як зразок «дублета». А. Коган навіть здійснює текстологічні співставлення поезій, але, відшуковуючи тут численні

відповідності, зауважує, що «дублетність» тут позірна – акценти поезій зовсім різні: в одній людина прирівнюється до «небожителів», в іншій – є порошинкою у світовому хаосі, над особистісне знання змінюється глибоко особистісним тощо [75, 68–69].

У 50-ті рр. Тютчев взагалі використовує прийом акцентування композиційного point як «вершинного» моменту ліричного сюжету виключно для конденсації меланхолійної інтонації. Так, у вірші «Под дыханьем непогоды» (1850) у темних, свинцевих водах «вечер пламенный и бурный // обрывает свой венок»; у вірші «Как весел грохот летних бурь...» (1851) зірваний бурею «первый желтый лист» сигніфікує початок кінця літа, є вісником смерті. У вірші «Смотри, как на речном просторе...» (1854) подано алегорію долі людини, приреченої чекати своєї смертної миті:

Смотри, как на речном просторе,  
По склону вновь оживших вод,  
Во всеобъемлющее море  
За льдиной льдина вслед плывет.

На солнце ль радужно блистая,  
Иль ночью в поздней темноте,  
Но все, неизбежимо тая,  
Они плывут к одной мете.

Все вместе – малые, большие,  
Утратив прежний образ свой,  
Все – безразличны, как стихия, –  
Сольются с бездной роковой!..

О, нашей мысли обольщенье,  
Ты, человеческое Я,  
Не таково ль твое значенье,

Не такова ль судьба твоя?

[151, I, 130]

Ю. Лотман подає цікавий аналіз цього вірша, з якого випливає висновок про «свободу переміщування граматичної особи у мовленнєвому полі «адресант – адресат» у даному тексті [94, 556], а, втім, можна твердити і про граматичний рівень виразу філософської концепції поета, що створює «єдиний тютчевський світ з лише йому притаманною парадоксальною одночасно граничною особистісністю та настільки ж граничною всезагальністю» [94, 559].

Однак виключно мінорною тональністю й трагічно-присмерковим колоритом поет не обмежується: шедевром російської пейзажної лірики є один з найбільш світлих віршів Тютчева «Есть в осени первоначальной...» (1857), в якому розвинуто християнський мотив смиренного прийняття творінням, яке виконало свій життєвий шлях, призначеної йому участі:

Есть в осени первоначальной  
Короткая, но дивная пора –  
Весь день стоит как бы хрустальный,  
И лучезарны вечера...

Где бодрый серп гулял и падал колос,  
Теперь уж пусто всё – простор везде, –  
Лишь паутины тонкий волос  
Блестит на праздной борозде.

Пустеет воздух, птиц не слышно боле,  
Но далеко ещё до первых зимних бурь –  
И льётся чистая и тёплая лазурь  
На отдыхающее поле...

[151, I, 170]

У 50-ті роки Тютчев у своїй творчості починає надавати перевагу пейзажам Росії, які, можливо, не завжди такі експресивні та колористично багаті, як пейзажі південних країн, але вони цінні для поета іншим: «і тиша, і певна убогість, безмовна покірність батьківщини та народу – це хвилює і зворушує попри існування розкішного заходу» [62, 264].

Пейзажі Батьківщини часто поєднуються у Тютчева з думками про християнське упокорення, довготерпеливість («Эти бедные селенья...», 1855?):

Эти бедные селенья,  
Эта скудная природа –  
Край родной долготерпенья,  
Край ты русского народа!

Не поймет и не заметит  
Гордый взор иноплеменный  
Что сквозит и тайно светит  
В наготе твоей смиренной.

Удрученный ношей крестной,  
Всю тебя, земля родная,  
В рабском виде царь небесный  
Исходил, благословляя.

[151, I, 161]

Земне буття Тютчевим кінця 50-х рр. сприймається як тимчасове занурення у якусь прекрасну глибину, в надра «природного», але, мов клич долі, над цим сховищем лунає клекіт орла, таємниче покликання («Смотри, как роща зеленеет ...», 1857):

Смотри, как роща зеленеет,  
Палящим солнцем облита,



А в ней какою негой веет  
От каждой ветки и листа!

Войдем и сядем над корнями  
Дерев, поимых родником, –  
Там, где, обвеянный их мглами,  
Он шепчет в сумраке немом.

Над нами бредят их вершины,  
В полдневный зной погружены,  
И лишь порою крик орлиный  
До нас доходит с вышины...

[151, I, 171]

У 60-70-ті рр. в пейзажній ліриці Тютчева підсилюються настрої екзистенціальної тривоги. Він не завжди впевнений, що долею людини керує милосердний Бог, а не «демоны глухонемые», які, можливо, вирішують справи світу у блиску грозових спалахів («Ночное небо так угрюмо...», 1865).

Поет вже відмовляється зливати рухи своєї душі з вільними морськими хвилями: адже «Душа не то поет, что море, и ропщет мыслящий тростник» («Певучесть есть в морских волнах...», 1865). Мабуть, вірніше було б сказати, – усвідомлює неможливість цього повного та беззастережного злиття з природою. Л. Арініна навіть називає згаданий вірш ілюстрацією «неможливості подолання розладу» [8, 55]. Поет, констатує роз'єднання людини з природою, «сприймає його як явище незрозуміле, яке неможливо пояснити. Уся вона наповнена людиноподібністю, і... раптово – розлад «вінця творіння» зі своєю матір'ю. Вірш завершується питаннями без відповідей» [72, 31]. Л. Фрейберг у згаданому вірші бачить втілення християнського світогляду, який приходить на зміну античному: «античне сприйняття гармонії Всесвіту <...> змінюється відчуттям розладу з

природою, усвідомленням індивідуалізму [? – І. Б.], специфічного для християнського світогляду; звідси парафраза євангельської цитати у кінці» [157, 456].

Оптимістичні ноти звучать усе рідше, та й, власне, автор в цих випадках інколи просто повторює те, що вже декларував у своїй ранній поезії («Молчит сомнительно Восток...», 1865):

Еще минута, и во всей  
Неизмеримости эфирной  
Раздастся благовест всемирный  
Победных солнечных лучей.

[151, I, 202]

О. Донских слушно бачить тут мотив «безкінечності світу як цілого, що осяяно сонячним промінням» [55, 17].

Натомість міцніють інтонації печалі та почуття відокремленості від блиску життя. Мотив краси й чудесності природи, втім, не зникає, проте ця краса стає недоступною та дразливою («О, этот Юг, о, эта Ницца!..», 1864):

О, этот Юг, о, эта Ницца!  
О, как их блеск меня тревожит!  
Жизнь, как подстреленная птица,  
Подняться хочет – и не может.  
Нет ни полёта, ни размаху –  
Висят поломанные крылья,  
И вся она, прижавшись к праху,  
Дрожит от боли и бессилья...

[151, I, 193]

Сумна, навіть трагічна інтонація вірша визначена біографічними подіями у житті Тютчева. Він важко переживає смерть Денисьєвої, і це суттєво впливає на тональність його віршів.

Але потужний талант Тютчева усе ж таки не тьмяніє, а мужність дивитися в очі долі не щезає. Літній поет створює одне з найсильніших

символічних узагальнень тимчасової «прекрасної миті» існування у світовій літературі – вірш «Как неожиданно и ярко...» (1865):

Как неожиданно и ярко,  
На влажной неба синеве,  
Воздушная воздвиглась арка  
В своем минутном торжестве!  
Один конец в леса вонзила,  
Другим за облака ушла –  
Она полнеба обхватила  
И в высоте изнемогла.

О, в этом радужном виденье  
Какая нега для очей!  
Оно дано нам на мгновение,  
Лови его – лови скорей!  
Смотри – оно уж побледнело,  
Еще минута, две – и что ж?  
Ушло, как то уйдет всецело,  
Чем ты и дышишь и живешь.

[151, I, 204]

Веселка, яка на біблійних сторінках символізувала милість Божу, а в античному світі розглядалася як посмішка богині Іриди, була вже традиційним образом поезії XVIII ст. (і не тільки російської, а взагалі європейської). Та тепер вона сприймалася як «символ знову побаченої краси природи; Ньютон зрозумів закони розкладання світлового променя, він навчив людей вірному зору, і за ним пішов поет» [161, 13]. І тому не можна не помітити філософські ноти цього вірша. Картина природи тут перетворена на «поетично розкритий цілісний світообраз художника» – «Тютчев змальовує веселку так, що вона все більше постає перед нами як іпостась життя в його розумінні та баченні, як «інобуття» цього життя. Момент

вищого цвітіння веселки (та життя), світла у той само час момент чергового наближення тіні, мороку» [66, 93].

У трьох віршах Тютчева кінця 60-х рр. («Дым», 1867, «В небе тают облака», 1868, та «Пожары», 1868) розробляється катастрофічна тема пожару й диму, які заповнюють простір, де колись шумів могутній ліс, та серпневої спеки, яка існуватиме і через століття. І висновок поета печальний:

Пред стихийной вражьей силой  
Молча, руки опустя,  
Человек стоит уныло,  
Беспомощное дитя.

[151, I, 214]

Душевні сили поета занепадають разом із фізичними. Провіщає рядки Блока «Как страшно мертвецу ходитъ среди людей...» такий вірш, як «Опять стою я над Невой...» (1868):

Во сне ль все это снится мне,  
Или гляжу я в самом деле,  
На что при этой же луне  
С тобой живые мы глядели?

[151, I, 212]

Однак Тютчев не був би Тютчевим, якби перед лицем природи, яка зрадила його, вичерпала фізичні та духовні сили і прирєкла на смерть, впав у відчай. Залишаючи начебто на милосердя Творця проблему спасіння душі, він і на порозі гробу безстрашно декларує кохання до жінки як найвищу цінність буття і не боїться смерті, оскільки життя, одухотворене любов'ю, мало сенс і зміст, нехай воно навіть являє сьогодні лише спогад. І людське життя, і кохання імпліцитно порівнюється поетом з порами року («Я встретил вас – и все былое...», 1870):

*К. Б.*

Я встретил вас – и все былое

В отжившем сердце ожило;  
Я вспомнил время золотое –  
И сердцу стало так тепло...

Как поздней осени порою  
Бывают дни, бывает час,  
Когда повеет вдруг весною  
И что-то встрепенется в нас, –

Так, весь обвеян дуновеньем  
Тех лет душевной полноты,  
С давно забытым упоеньем  
Смотрю на милые черты...

Как после вековой разлуки,  
Гляжу на вас, как бы во сне, –  
И вот – слышнее стали звуки,  
Не умолкавшие во мне...

Тут не одно воспоминанье,  
Тут жизнь заговорила вновь, –  
И то же в вас очарованье,  
И та ж в душе моей любовь!..

[151, I, 223]

У 1871 р. постарілий Тютчев пише катрен, який зазвичай не включається в основний перелік його творів, хоча і не може не привернути нашої уваги. Це дивне, ніби фантастичне поєднання пейзажних рис різних пір року:

Впросонках слышу я – и не могу  
Вообразить такое сочетанье,

А слышу свист полозьев на снегу

И ласточки весенней щебетанье

[151, II, 227]

Вірш може викликати декілька потрактувань: можливо, це сон, в якому дивно поєдналося те, що у реальному світі зазвичай не зустрічається поруч; можливо, це реальна пізня весна, коли вже прилітають птахи, хоча й лежить сніг; а, можливо, це зліт фантазії поета, який хоче об'єднати такі несумісні речі. Але яке б трактування ми не обрали, незаперечним залишається той факт, що у даному випадку поет знову скористався своїм улюбленим прийомом – зобразити світ, що балансує на межі: між сном та дійсністю; між зимою та весною; між дійсним та вигаданим. Н. Берковський, щоправда, подає іншу рецепцію цього вірша. «У Тютчева падають перепони пір року, він зневажає тут порядок часу взагалі. У цих рядках немає метафор, немає і співставлень – найпростішим чином слідує та названо одні за одним явища, яким природа ніяк не дозволяє знаходитися разом. Через весь світ йде наскрізна перспектива, усе прозоро, усе проникливо, весь світ чудово видимий з кінця у кінець» [21, 170].

Ймовірно, цей вірш є поетичною квінтесенцією поглядів Тютчева як на природу, так і на життя взагалі. Тому навряд чи вдасться віднести його однозначно до певного художнього напрямку, прихильників конкретної філософської доктрини чи визначеного релігійного вчення.

### ВИСНОВКИ-3

Літературознавчі дослідження спадщини Тютчева давно визначили, що основний пафос пейзажної лірики Тютчева полягає в пошуку гармонії між Матерією та Духом. Але дослідники й досі не дійшли єдиного висновку. Позицію Тютчева часто вважають «пантеїстичною» – втім, зміст у цю дефініцію вкладається зовсім відмінний від відповідного теологічно-філософського терміну (пантеїзм – присутність Бога в природі): наші літературознавці практично переосмислили цей термін як «обоження природи». Інші твердять, що Тютчев мислить природу й людину як творіння Бога, розглядають поета як християнського спіритуаліста. Тому варто ще раз звернутися до корпусу художніх текстів Тютчева і критично переосмислити існуючі оцінки.

У Тютчева Людина постає між Небом та Землею, що символізують класичну дихотомію «духовного» і «матеріального», яка в європейській свідомості базується на платонізмі й біблійно-християнській концепції. По суті, сучасники поета обирали між цією моделлю й новою, позитивістсько-матеріалістичною доктриною, яка не залишала в природі місця Духові. Тютчев ніколи не втрачав спіритуального куту зору на буття. Втім про характер його спіритуалізму можна сперечатися; зокрема, проблематично, чи міг справді бути його світоглядом філософський пантеїзм. У Тютчева ані радісного, наївного обоження геть усього, що існує в природі, ані пошуку якоїсь духовної самостійності в камені чи рослині, усе ж таки немає. І ствердження атеїстичної доктрини відсутності Бога взагалі – теж немає. А ось погляд на адекватність чи ж не-адекватність Бога Природі в картині світу Тютчева коливався й мінявся.

Однозначно, що в 20-30-ті рр. XIX ст. в тютчевській ліриці природи наскрізним мотивом є проникнення до юдолі земного існування певного *імпульсу згори*, який, втім, виступає в «матеріалізованій» формі. І це не обов'язково Голос Божий в християнському розумінні слова. Це може бути

спів еолової арфи, небесний грім тощо. Та як би там не було, лише Небо виступає життєдайним джерелом буття. Навпаки, там, де немає життєдайного сходження «небесної матерії» на землю, де стерто кордон між «верхом» і «низом», немає й місця життю: в такому просторі Тютчев оселює Безумство.

Протягом 30-х рр. Тютчев начебто коливається між «життєстверджуючим» та «меланхолічним» пафосом у трактуванні природи. На цій хвилі написані численні вірші, в яких природа постає чи то джерелом бездумної чуттєвої енергії та наснаги, чи то трампліном для вивільнення спіритуального імпульсу і прагнення до «небесної вітчизни». Поет досить часто воліє бачити в таємничому бутті природи романтичну чарівність, загадковість; поетизується не *правда*, а *сила*, нехай навіть сліпа й для людини загрозлива («Сон на море», «Как океан объемлет шар земной...», «Конь морской» та ін.): море постає художнім узагальненням життя в цілому, таємничого, стихійного, бурхливо-мінливого, і поет бачить у цій стихії втілення власної вільної душі. У світовій ліриці природи мало віршів, які б зрівнялися з «весняною сюїтою» Тютчева за повнотою мажорного пафосу життєствердження («Еще земли печален вид...», «Зима недаром злится...», «Весенние воды» тощо). Весну навіть якось буквально «обожнено», і з цим пов'язана абсолютизація «прекрасної миті», яка начебто заперечує саму смерть («Весна»). Мотиви весняного оновлення життя, вічної молодості не загасають у Тютчева протягом 30-х рр. Поет закликає до розчинення у цій стихії.

Утім, ці мажорні мотиви постійно межують з філософською рефлексією та пробудженням християнського релігійного почуття. Повнота злиття людини з природою і розчинення в ній у віршах Тютчева настільки всепоглинаюче, що начебто переходить у завмирання, затухання життя, і це нагадує буддійські практики досягнення нірвани через пильне спостереження природних об'єктів. Життя та його принади часом виливаються у молодого Тютчева у трагічний образ танталової муки («Что ты клонишь над водами...»). І наївна довіра до природи сполучається з відчуттям «глухого



кута». Природа часом постає у Тютчева «прихованим хаосом», сповненим передчуття неминучої тотальної загибелі, і це є меланхолійним фоном для медитації про тимчасовість усього земного. Циклічний (язичницький) час буття природи – постійне повернення речей «на круги своя» – заперечується в Біблії есхатологічним часом, у якому всяке Творіння колись скінчиться, в тому числі – Небо й Земля. І вже молодий Тютчев таки приходить до цього усвідомлення й поетизації даного моменту («Последний катаклизм», «Осенний вечер»). Поет здатний побачити не лише цвітіння прекрасної плоті, а й естетику страждання та болісності, які наближають тварну істоту до Бога. Відомий уривок з Тютчева «Не то, что мните вы, природа...», який часто цитується як свідок його «стихійного матеріалізму», у контексті інших строків цього незакінченого вірша є відкиданням позиції матеріалістів, глухих до того життєдайного начала, що одухотворяє безгласну матерію. Таким чином, Тютчев від самого початку творчого шляху рухався до розуміння імпліцитної духовної суті чуттєво-речового, натурального світу. Це стане магістральним напрямком його більш пізньої творчості.

У 40-х рр. XIX ст. у Тютчева формується звичай будувати пейзажну лірику на художніх опозиціях, на зіткненні принципово різних стихій – каменю й води, світла й п'тьми, живого й мертвого, природи і цивілізації. *Зима, камінь, місто* тощо – в художній опозиції *літу, хвилі, «природі»* і т. п. При цьому, як у ранньому вірші про вербу, гілля якої майже сягає джерела, але ніяк не може доторкнутися до його живої води, у Тютчева зазвичай панує дивна, фатальна статичність, зв'язаність людської волі, величні діяння рук людських заціпеніли чи в холоді (Петербург у вірші «Глядел я, стоя над Невой...»), чи в місячному світлі («Рим ночью»). Та хоча й посеред царства зими може на мить запанувати сонце, перетворивши мертве на живе («Чародейкою Зимою...»), хоча морські хвилі безперестанно точать скелю «Море и утес»), усе це виливається в «обессиленный порыв». При цьому Тютчев бере в якості композиційного point момент не повсякденний, а «вершинний» (акмі), який є поетичною кульмінацією твору, передуючи

якомусь катарсичному стану, що, проте, так і не настає. Оптимістичний, «весняний» пафос життєствердження усе рідше зустрічається у пейзажах зрілого Тютчева («Сияет солнце, воды блещут...», «Декабрьское утро»). Природа поступово стає у поета виключно об'єктом філософської медитації («Как дымный столп светлеет в вышине!», «По равнине вод лазурной», «Святая ночь на небосклон взошла...» та ін.). Спостерігається тенденція до загострення екзистенціальної трагедійності існування: природа людину врешті-решт зраджує, і в ній не можна знайти справжньої опори. У 50-ті рр. Тютчев використовує прийом акцентування композиційного point як «вершинного» моменту ліричного сюжету виключно для конденсації меланхолійної інтонації («Под дыханьем непогоды», «Как весел грохот летних бурь...», «Смотри, как на речном просторе...»). Розраду поетові дає лише ідея смиренного прийняття творінням, яке виконало свій життєвий шлях, призначену йому участь («Есть в осени первоначальной...»). Утім поет не завжди впевнений, що долею людини керує милосердний Бог, а не «демоны глухонемые» («Ночное небо так угрюмо...»); тому й «ропщет мыслящий тростник» («Певучесть есть в морских волнах...»). У 60-70-ті рр. в пейзажній ліриці Тютчева підсилюються настрої екзистенціальної тривоги. Він уже відмовляється зливати рухи своєї душі з вільними морськими хвилями («Душа не то поет, что море...»). Краса природи стає недоступною та дразливою («О, этот Юг, о, эта Ницца...»). Але літній поет створює одне з найсильніших символічних узагальнень тимчасової «прекрасної миті» існування у світовій літературі («Как неожиданно и ярко...»); він і на порозі гробу безстрашно декларує кохання до жінки як найвищу цінність буття і не боїться смерті, оскільки життя, одухотворене любов'ю, мало сенс і зміст, нехай воно навіть являє сьогодні лише спогад.

## ВИСНОВКИ

1. Отож, у Блейка і Тютчева, чії ідейно-естетичні системи формувалися в напруженому духовному контексті еволюції філософсько-літературної концепції природи в європейській свідомості, пейзаж є потужною і активною формантою образної системи. Обидва автори – «передромантик» і «постромантик» – інтерпретують алгоритми, визначальні для формування художнього концепту природи в цілому і способів ліричної інтерпретації природи зокрема, які сформувалися в контексті тотального оновлення релігійних, політичних, наукових та митецьких цінностей. Природа у обох авторів – не нейтральний фон для людського життя: в ній, при глибоко суб'єктивній інтерпретації, прочитується алгоритм буття в цілому, боротьба світла й тіьми, кордони Добра й Зла. Зокрема принциповим питанням у художньому світі обох поетів стає проблема існування Бога, «присутність» або ж «неприсутність» якого в Природі хвилювала європейських філософів від часів Спінози, що вперше наважився піддати сумніву спільний догмат іудейської та християнської теології про «трансцендентність» Божества, що перебуває в інтелігібельному світі («Царство Небесне») і присутнє в житті створеного ним світу виключно за посередництвом посланців (янголів), які являють собою щось на зразок енергетичних вихорів. У часи Блейка та Тютчева теза Спінози про «присутність» Бога в фізичному світі трансформувалася в різні філософські доктрини – від деїзму («Бог не втручається в справи створеного ним світу») до атеїзму («існує лише Природа сама по собі, і Творця не було й немає»). Запанували сенсуалістична філософія та природознавчі науки; руссоїзм висунув гасло «назад до природи», пейзаж, вперше відкритий як самостійний жанр в епоху Ренесансу, стає об'єктом пильної уваги малярства та літератури. Таким чином, літературний пейзаж у цих поетів, які так потужно репрезентують початок та кінець ери романтизму, насичується

енергією філософського пошуку і стає справжнім ідейно-естетичним концептом.

2. І Блейк, що стояв при початку нового літературного напрямку, і Тютчев, який мав змогу підвести підсумки романтизму, відчують не лише зростаючі права креативної індивідуальності, але й екзистенціальний трагізм буття, що стимулює активне звертання до світового духовного досвіду, прагнення мобілізувати весь культурний досвід людства. Культурна традиція стає необхідним регулятором художньої оптики поетів. І античне «олюднення природи», і християнська теологічна доктрина, і пантеїзм епохи Відродження та бароко, який, навпаки, волів бачити Бога в природі, – усе це активно переосмислювалося митцями і ставало матеріалом для формування власного концепту природи. Особливо важливе питання про роль людини в природі: адже у XVIII–XIX століттях активно розвивається погляд на природу як на «майстерню»; успіхи науки і техніки створюють ілюзію володарювання людини в світі, одночасно закладаючи основи «інженерних утопій» та майбутніх екологічних проблем. Обидва поети – Блейк і Тютчев відчували та відгукувалися на рух та боротьбу цих ідей у своїй творчості. Особливо напружено переживали вони колізію кризи християнського погляду на Природу, прагнучи зрозуміти й образно виразити своє розуміння метафізичних і етичних аспектів статусу людини в природі. При цьому і Блейк, якому притаманні були антихристиянські настрої, і Тютчев, що коливався між офіційним православ'ям та спокусами окультних доктрин (на зразок спиритизму), зверталися до природи як певного універсуму, шукаючи в її «потаємній мові» відповідей на екзистенціальні питання, що хвилювали європейця Нового часу, репрезентуючи у своїх художніх концептах природи масштабність і резонанс як духовних фрустрацій, так і креативного пошуку європейського суспільства в цій сфері в цілому.

3. Утім наукова література, присвячена «пантеїзму» Блейка і Тютчева, багато в чому ще, ґрунтується на смутних і суб'єктивних

тлумаченнях і самого терміна «пантеїзм», і творчої спадщини двох великих поетів. У світовому літературознавстві в цілому мало уваги приділено заглибленню Блейка в гностичну доктрину, полеміці поета з Біблією, в ході якої він йшов від оспівування Природи як вдячного Творіння до апології сатанинського бунту Природи проти Творця. Наскрізний у Блейка образ квітучого Раю, сповнений трагічної приреченості, розглядається багатьма дослідниками як мотив вторинний і «антиклерикальний». Особливо спрощено проблему в радянських дослідженнях, де «знято» високий трагічний пафос богоборства Блейка і всю увагу перенесено на другорядні соціальні акценти або ж елементарний «бунт плоті проти церковної моралі». На непорозумінні базується й концепція «пантеїзму Тютчева», яка ґрунтується на перекрученні слів В. Соловйова та вільному уживанні дефініції у символістів. Літературознавчі дослідження спадщини Тютчева давно визначили, що основний пафос пейзажної лірики Тютчева полягає в пошуку гармонії між Матерією та Духом. Але дослідники й досі не дійшли тут до єдиного висновку, а часом просто «перекрутили» проблему: так, поняття «тютчевського пантеїзму» в радянському літературознавстві всупереч істині стало означати «матеріалістично-атеїстичну» концепцію, поетові абсолютно чужу. І хоча дослідниками лірики природи Блейка та Тютчева зроблено чимало вагомих спостережень, концепт природи як такий у спадщині цих двох авторів не досліджений належним чином ані монографічно, ані в аспекті типології.

4. Між тим Природа виступає в ранній ліричній поезії Блейка («Songs of Innocence» та «Songs of Experience»; 1794) як надзвичайно активний момент образної системи художньо-поетичного твору. Поет переосмислює тенденції, властиві «ідилічному» рокайльно-сентиментальному пейзажу, але й активно на них спирається. Його природа й звірі – виразно «книжні», несуть в собі енергію символічного узагальнення. Природа в ліриці Блейка, при всій ідилічності й «людському вимірі» його пейзажів, вкрай спиритуалізована. Вона – в постійному діалозі з Богом, який,

проте, лишається «поза нею», і тут Блейк не виходить за межі теологічних уявлень християнства. Але якщо у «Піснях невинності» Бог залишається Добрим Отцем свого Творіння, й страждання останнього визначені відпадинням або повстанням Тварі проти Творця, то в «Піснях досвіду» поет обирає позицію обстоювання прав повсталі Тварі, доходячи до «гностичного» питання: чи ж справді добрий Бог створив цей світ? Велична і жахаюча хижість природи, в якій усе базується на взаємопоїданні, викликає естетичне захоплення Блейка: для нього сповнені естетично-художньої вартості і спиритуальні поривання людини до Бога й янголів, і бестіальна сила, втілена в Тигрі. Відкидаючи салонну естетику своєї епохи Блейк є одночасно піонером насиченого «антиестетизмом» урбаністичного пейзажу в літературі, значно випереджуючи таких поетів, як Верхарн чи Брюсов. Таким чином, в ліриці Блейка пейзажний образ (включаючи образи тварин) не є пасивним, нейтральним фоном, а рушійною силою ліричного сюжету і служить символічному укрупненню художнього узагальнення, активному виразу філософсько-естетичної концепції автора.

5. У Тютчева Людина постає між Небом та Землею, що символізують класичну дихотомію «духовного» і «матеріального», яка в європейській свідомості базується на платонізмі й біблійно-християнській концепції. Тютчев ніколи не втрачав спиритуального куту зору на буття, хоча погляд його на адекватність чи ж не-адекватність Бога Природі мінявся. У 20-30-ті рр. XIX ст. в тютчевській ліриці природи наскрізним мотивом є проникнення до юдолі земного існування певного *імпульсу згори*, і, хоча він виступає в «матеріалізованій» формі (спів еолової арфи, небесний грім тощо), лише Небо є тут життєдайним джерелом буття. Навпаки, там, де немає сходження «небесної матерії» на землю, немає й місця життю: в такому просторі Тютчев оселює Безумство. Протягом 30-х рр. Тютчев коливається між «життєстверджуючим» та «меланхолічним» пафосом: природа постає чи то джерелом бездумної чуттєвої енергії та наснаги, чи то трампліном для вивільнення спиритуального імпульсу і прагнення до

«небесної вітчизни». Поет бачить в природі романтичну чарівність, загадковість; художнім узагальненням життя в цілому, таємничого, стихійного, бурхливо-мінливого, постає море, в якому – втілення власної вільної душі. Але хоча у Тютчева 30-х рр. не загасають мотиви весняного оновлення життя, вічної молодості, однак ці мажорні мотиви межують з філософською рефлексією. Повнота злиття людини з природою у віршах Тютчева буває настільки поглинаюча, що переходить у завмирання, затухання життя, що нагадує буддійські практики досягнення нірвани. Життя та його принади виливаються у трагічний образ танталової муки, а наївна довіра до природи сполучається з відчуттям «глухого кута»: природа стає меланхолійним фоном для медитації про тимчасовість усього земного. Циклічний (язичницький) час буття природи у Тютчева не розвивається: поет здатний відчувати есхатологічну перспективу, побачити не лише цвітіння плоті, а й естетику страждання, яка наближає тварну істоту до Бога. Це стане магістральним напрямком його пізньої творчості. У 40-х рр. XIX ст. пейзажна лірика Тютчева будується на художніх опозиціях (каменю й воді, світла й п'ятни, живого й мертвого, природи і цивілізації тощо). Поет тяжіє до загострення екзистенціальної трагедійності існування: природа людину в решті-решт зраджує, і в ній не можна знайти справжньої опори. У 50-ті рр. розраду поетові дає лише ідея смиренного прийняття творінням, як виповнило свій життєвий шлях, призначеної йому участі; у 60-70-ті рр. підсилюються настрої екзистенціальної тривоги, краса природи остаточно стає недоступною та дразливою, хоча літній поет і на порозі гробу безстрашно декларує неповторну «красу митті» й кохання як найвищу цінність буття, поетизуючи життя, одухотворене любов'ю, яке тим само отримує сенс і зміст.

6. В обох поетів виявляються певні типологічно подібні риси творчості. Це, по-перше, наявність надзвичайно значущої філософської складової – настільки серйозної, що часто виникає питання про те, хто перед нами – поет чи філософ. По-друге, філософія обох поетів не зовсім

органічна: вона вміщає в себе постулати різнорідних духовних систем – античність, християнство, язичництво, східні духовні практики тощо, через що говорити напевно про послідовні філософські переконання цих поетів немає підстав – можна лише твердити про переважання тих чи інших тенденцій чи, радше, впливів (на Тютчева величезний вплив справили християнство та Шеллінг, на Блейка – християнство, гностики, неоплатонізм, Сведенборг, Тейлор). Проте кожна із цих систем була оригінально переосмислена. По-третє, питання про пантеїзм як такий у творчості Блейка і Тютчева при ближчому розгляді взагалі виявляється надуманим: їхні концепти Природи формувалися радше «на тлі» цієї філософсько-теологічної проблеми.

7. Ліричний доробок поетів, при всій його неповторній своєрідності, цілковитій самостійності мислення і вільному виразі власного поетичного генію водночас свідчить і про активне засвоєння не лише філософської проблематики, а й поетичного досвіду попередніх епох. Аура книжності оточує художній світ і Блейка, і Тютчева. Так, на обох авторів вплинули і Біблія з її поетизацією чистоти й праведності, і ренесансний культ чуттєвого, і просвітницька література з її культом Розуму й Науки, і сентименталізм з його руссоїстською «правдою почуттів» та глибокою зацікавленістю життям «душі природи», і вже відкинута літературною модою, а проте міцна барокова (меншою мірою – рокайльна) традиція розглядати Натуру як поле прояву містичних енергій; у ситуації Тютчева – це ще й багатющий досвід європейського романтизму. Утім поети невимушено виходять за рамки будь-якої художньої програми, переробляючи ідейно-тематичні стереотипи, традиційні образи (Море, Земля, Небо, Ягня тощо) і жанрові канони у новому, власному річищі.

8. У поетичній творчості обох авторів природа виступає справжнім ідейно-естетичним концептом. Проте вона, по-перше, майже завжди позбавлена якихось конкретних «географічних» рис, а, по-друге, не стільки самоцінна, скільки є паралеллю до стану людини чи філософських



міркувань над проблемами Всесвіту. Можна також впевнено твердити про певну призму «книжної культури», яка притаманна обом художнім системам – і Блейка, і Тютчева. Це зумовлює, зокрема, виразний символізм їхніх віршів і багатозначність їхніх потрактувань Натури.

9. Основним поетичним прийомом в ліриці обох авторів виступає антитеза. У Блейка це – невинність-досвід, дитинство-зрілість, святість-грішність і т. д. У Тютчева – хаос-космос, південь-північ, земля-небо тощо. За цим стоїть певна філософська установка, що полягає в своєрідному «дуалізмі». Так, не можна твердити, що кожний поет віддає чомусь перевагу, і тут навіть хронологія творчості не приходить на допомогу – відомо, що Блейк, написавши «Пісні досвіду», постійно перевидавав їх спільно, під однією палітуркою, з «Піснями невинності», не відмовившись від філософії першого циклу. Тютчев же постійно хитається «між двома безоднями» – вірою й скепсисом, чуттєвістю й спіритуалізмом, прагненням «розчинитися» в природі та виразною рефлексією.

10. У поезії Тютчева й Блейка спостерігаються деякі спільні для обох авторів образи (ніч, небесний простір, морська далечина, весняне цвітіння землі тощо). У обох виразна тенденція до повторення одних і тих само образів: у Блейка це – неприхований переспів з різною тональністю в двох циклах віршів (часто навіть існує точне повторення назв), у Тютчева це проявляється через самоцитування, повторення одних і тих само епітетів при змалюванні образу тощо.

11. Обидва поети – філософічні й місцями містичні, але якщо в Блейка ця відмінність домінантна, то у Тютчева вона має спорадичний характер.

12. Усі вказані спільні для обох поетів риси є типологічним співпадінням, оскільки про безпосередній контакт між їхніми художніми світами свідчень немає. За цим стоїть певна єдність естетичних установок епохи, що, руйнуючи традиційні стереотипи, бурхливо й енергійно прагнула виробити власний неповторний стиль.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Абузова Н.Ю. Типология пейзажа в лирике Ф.И. Тютчева: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Наталья Юрьевна Абузова. – Самара, 2000. – 20 с.
2. Адорно В. Теодор. Эстетическая теория / Теодор В. Адорно; [пер. з нім. А. Дранова]. – М.: Республика, 2001. – 527 с. – (Философия искусства).
3. Азбукина А.В. Образ-символ птицы и его семантические функции в поэзии Ф.И. Тютчева / Алла Владиславовна Азбукина // Литературоведческий сборник: Сб. науч. тр. – Донецк: ДонГУ, 2003. – Вып. 15–16. Творчество Ф.И. Тютчева: филологические и культурологические проблемы изучения. – С.51–59.
4. Айхенвальд Ю. Тютчев / Юлий Айхенвальд // Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей: В 2 т. – М.: ТЕРРА–Книжный клуб; Республика, 1998. – Т. 1. – С. 116–124.
5. Акройд П. Блейк. / Питер Акройд; [пер з англ. Т. Азаркович ]. – М: ООО Издательский дом «София», 2004. – 672с.
6. Алексеев М.П. «Дневной месяц» у Тютчева и Лонгфелло / Михаил Павлович Алексеев // Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти ак. В.В. Виноградова. – Л.: Наука, 1971. – С. 153–167.
7. Альми И.Л. О поэзии Тютчева: символ, аллегория, миф / Альми И.Л. // Русская литература. – 2007. – № 2. – С.42–63.
8. Аринина Л.М. Космические мотивы в поэзии Ф.И. Тютчева / Аринина Л.М. // Проблемы реализма. – Вологда, 1975. – Вып. 1. – С. 48–61.
9. Аринина Л.М. Пространство и время в поэтическом мирозерцании Ф.И. Тютчева / Аринина Л.М. // Вопросы романтического метода и стиля: Межвуз. тематический сб. – Калинин: Калининский гос. ун-тет, 1978. – С.38–48.
10. Афанасьева Э.М. Молитвенная лирика Ф.И. Тютчева / Афанасьева Э.М. // Духовные начала русского искусства и образования: М-лы V всерос. конф. с международным участием... («Никитские чтения»). – Великий Новгород: Б.и., 2005. – С. 180–189.

11. Багаева Т.В. Философия природы в лирике Ф.И. Тютчева / Багаева Т.В. //IX Республиканская научная конференция студентов и аспирантов Республики Беларусь «НИРС-2004»: Тез. докл.: В 8 ч. – Гродно: ГрГУ, 2004. – Ч. 4. – С. 5–7.
12. Балашова И.А. Звучание поэзии и звуки хаоса в стихотворении Ф.И. Тютчева «О чем ты воешь, ветер ночной?» / Балашова И.А. //Литературоведческий сборник. – Донецк: ДонНУ, 2001. – Вып. 7/8. – С.142–152.
13. Балоян М.А. Натурфилософия Шеллинга в поэзии Тютчева //Международ. науч. конф., посвящ. 200-летию со дня рождения Ф.И. Тютчева (22–23 октября 2003 г.): Тез. докл. – Ереван: Лингва, 2003. – С. 28–30.
14. Батай Ж. Блейк // Батай Ж. Литература и Зло: Эмили Бронте. Бодлер. Мишле. Блейк. Сад. Пруст. Кафка. Жене / Жорж Батай; [пер. с франц. Н.В. Бунтман]). — М.: Издательство МГУ, 1994. — С. 59–73.
15. Белінська І. В. Блейк і Ф. Тютчев: типологія літературного пейзажу (порівняльний аналіз віршів «To Spring» і «Весна»/ Белінська І.Д. //Славістичні записки. № 5(9). Серія: Літературознавство. – Тернопіль: ПВНЗ ТЕІПО «Castrum spinosum», 2009. – С. 3-6.
16. Белінська І. Еволюція концепції природи в європейській свідомості рубежу XVIII-XIX ст. і трансформація пейзажного образу в художній літературі // Белінська І.Д. // *Studia Methodologica* // Науковий збірник Тернопільського національного педагогічного університету ім.В.Гнатюка. 2010.- Випуск №30. – С.113-118.
17. Белінська І. Пантеїзм Тютчева як наукова проблема // ) / Белінська І.Д. // Мова і культура (Науковий журнал). – К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго. 2009. – Вип. 12. – Т. V (130). – С. 280-286.
18. Белінська І. Пейзаж раннього Тютчева: пошук гармонії між матерією та духом»/ Белінська І.Д. //Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету ім. І.Огієнка. - Філологічні науки. 2009.- Випуск 18.- С. 270-275.

19. Белінська І. Християнський мотив природи як «тимчасового творіння» у раннього Тютчева / Белінська І.Д. // Культура народів Причорномор'я //Научный журнал. 2009.- № 167.- С. 143-145.
20. Белый Андрей. Из книги «Поэзия слова»: Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы / Андрей Белый // Семиотика: антология. – М.: Академический проект, 2001. – С. 480–485.
21. Берковский Н.Я. Ф.И. Тютчев / Наум Яковлевич Берковский // Берковский Н.Я. О русской литературе. – Л.: Худож. лит. Ленингр. отд., 1985. – С. 155–199.
22. Биншток Л.М. Структура системы и специфика поэтического многоголосья в лирике Ф.И. Тютчева / Биншток Л.М. // Проблема автора в русской литературе XIX–XX веков. – Ижевск, 1978. – С. 125–133.
23. Благой Д. Гениальный русский лирик (Ф. И. Тютчев) / Дмитрий Благой //Благой Д. Литература и действительность: Вопросы теории и истории литературы. – М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1959. – С. 423–456.
24. Блейк У. Песни Невинности и Опыта / Уильям Блейк; [пер. с англ. С. Степанова]. – СПб: Азбука-классика, 2006. – 272 с.
25. Бондарев А.П. «Мыслящий тростник» в творчестве Б. Паскаля и Ф. Тютчева: история одной философско-антропологической традиции / Бондарев А.П. //Международ. науч. конф., посвящ. 200-летию со дня рождения Ф.И. Тютчева (22–23 октября 2003 г.): Тез. докл. – Ереван: Лингва, 2003. – С. 3–4.
26. Брюсов В. Ф. И. Тютчев. Смысл его творчества / Валерий Брюсов //Брюсов В. Собр. соч.: [В 7 т.] – М.: Худ. лит., 1975. – Т. 6. Статьи и рецензии 1893–1924. «Далекие и близкие». – С. 193–208.
27. Бурдина Е.А. Лексико-семантическое выражение темы Бога и религии в лирике Ф.И. Тютчева и И. Бродского /Бурдина Е.А. //Поэтическое наследие Ф.И. Тютчева: Литературоведение, лингвистика, методология. – Брянск: Б.и., 2003. – С. 97–100.

28. Бухштаб Б.Тютчев / Борис Бухштаб // Русские поэты. Тютчев. Фет. Козьма Прутков. Добролюбов. – Ленинград: Худ. лит., 1970. – С. 9–75.
29. Васильева Т.Н. Лирика Вильяма Блейка / Васильева Т.Н. // Уч. зап. Кишиневского гос. ун-та. – Кишинев: Партийное изд-во ЦК КП Молдавии, 1959. – Т. 36 (филологический). – С. 97–117.
30. Васильева Т.Н. Поэма В. Блейка «Мильтон» / Васильева Т.Н. // Уч. зап. Кишиневского гос. ун-та. – Кишинев: Б.и., 1962. – Т. 60 (литературоведческий). – С. 137–161.
31. Васильева Т.Н. Поэмы В. Блейка («Пророческие книги» 18–19 вв.) / Васильева Т.Н. // Уч. зап. Кишиневского госун-та. – Кишинев, 1969. – Т. 108 (Литературоведческий, секция зарубежных литератур). – С. 26–316.
32. Васильева Т.Н. В. Блейк. «Пророческие книги» 90-х годов / Васильева Т.Н. // Уч. зап. Кишиневского гос. ун-та. – Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1962. – Т. 47. – Вып. 1 (филологический). – С. 167–190.
33. Васильева Т.Н. Сатира Блейка «Остров на Луне» / Васильева Т.Н. // Уч. зап. Кишиневского гос. ун-та. – Кишинев: Б.и., 1964. – Т. 76 (литературоведческий). – С. 95–109.
34. Васильева Т.Н. Эпиграммы Вильяма Блейка / Васильева Т.Н. // Уч. зап. Кишиневского гос. ун-та. – Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1967. – Т. 88 (литературоведческий). – С. 103–114.
35. Вахрос И.С. Поэзия Тютчева. Природа в лирике Тютчева / Вахрос И.С. – Хельсинки: Б.и., 1966. – 74 с.
36. Вересов Д.А. Концепция евангельского слова в поэтике Тютчева: к постановке темы /Вересов Д.А. //Евангельский контекст в русской литературе 18–20 вв. – Петрозаводск: Б.и., 1998. – С. 254–268.
37. Вишпер Ю.Б. Творческие судьбы и история (О западноевропейских литературах XVI–первой половины XIX века) / Вишпер Ю.Б. – М.: Худ. лит., 1990. – 318 с.
38. Владимирова Л.Б. В минуты роковые: Статьи, стихи, эссе, мелодии / Людмила Борисовна Владимирова. – О.: Астропринт, 2003. – 92 с.

39. Волынский А.Л. Борьба за идеализм <фрагмент> / Аким Львович Волынский // Ф.И.Тютчев: pro et contra: личность и творчество Тютчева в оценке русских мыслителей и исследователей: антология / Северо-Западное отделение РАО; Русский христианский гуманитарный ин-т / [сост. К.Г.Исупов]. – СПб.: Изд-во РХГИ, 2005. – С. 202–211. – (Русский путь).
40. Воробец Т.А. Образы орла и лебедя как олицетворение творческих сил космоса в лирике Ф.И. Тютчева / Воробец Т.А. //Электронный научный журнал «Вестник Омского государственного педагогического университета»: [Электронный ресурс]. – [Б.м.], 2006. – Режим доступа: [www.omsk.edu](http://www.omsk.edu).
41. Гаспаров М.Л. Композиция пейзажа у Тютчева / Михаил Леонович Гаспаров //Тютчевский сборник: Статьи о жизни и творчестве Ф.И. Тютчева / [под общ. ред. Ю.М. Лотмана]. – Таллинн: Ээсти раамат, 1990. – С. 5–32.
42. Гиппиус В.В. Ф.И. Тютчев / Василий Васильевич Гиппиус //Гиппиус В.В. От Пушкина до Блока. – М.–Ленинград: Наука, 1966. – С.201–224.
43. Гиршман М.М. Анализ поэтических произведений А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Ф.И. Тютчева: Уч. пос. [для пед. ин-тов] / Михаил Моисеевич Гиршман . – М.: Высш. шк., 1981. – 111 с.
44. Гиршман М.М. Стиль и поэтическое словообразование в лирике Ф.И. Тютчева / Михаил Моисеевич Гиршман // Литературоведческий сборник: творчество Ф.И. Тютчева: филологические и культурологические проблемы изучения.– Донецк: ДонНУ, 2003. – Вып. 15–16. – С. 6–15.
45. Глебовская А. Предварение //Блейк У. Песни Невинности и Опыта; [пер. с англ. С. Степанова]. – СПб: Азбука-классика, 2006. – С. 5–21.
46. Голованевский А.Л., Атаманова Н.В., Чернявская Е.А. Поэтический словарь Ф.И. Тютчева: загадки, гипотезы, отгадки // Вестник Брянского государственного университета. № 2 (2204): Социально-гуманитарные науки. – Брянск: Изд-во БГУ, 2004. – С. 7–13.
47. Горфункель А.Х. Философия эпохи Возрождения / Александр Хаимович Горфункель. – М.: Высш. шк., 1980. – 368 с.
48. Григорьева А.Д. Слово в поэзии Тютчева. – М.: Наука, 1980. – 248 с.

49. Гудзий Н.К. Хрестоматия по древнерусской литературе / Николай Каллиникович Гудзий. – М.: Просвещение, 1973. – 528 с.
50. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры / Анатолий Маркович Гуревич. – М.: Искусство, 1984. – 350 с.
51. Гусева Т.М. Семантика образа в «Песнях Неведения и Познания» В.Блейка: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Татьяна Максимовна Гусева; – М., 1997. – 18 с.
52. Дильтей В. Сущность философии / Вильгельм Дильтей. – М.: Интрада, 2001. – 156 с.
53. Домашенко А.В. О маническом и трагическом в поэзии Ф.И. Тютчева / Александр Владимирович Домашенко // Литературоведческий сборник. – Донецк: ДонНУ, 2001. – Вып. 7/8. – С.32–46.
54. Донских О. А. В поисках полноты освобождения (Блейк и Тютчев) / Олег Альбертович Донских // История и теория культуры в вузовском образовании. – Новосибирск, 2003. – С. 98–103.
55. Донских О.А. Волны бесконечности в кубке воображения (Сравнительный анализ представлений о бесконечности у Тютчева и Блейка) / Олег Альбертович Донских // Ф.И. Тютчев: Грани поэтического мира. – Новосибирск, 2007. – С. 14–29.
56. Донских О. Живая колесница мироздания: (метафизика Тютчева и Блейка) / Олег Альбертович Донских // Вестник русского христианского движения. – 2003. – № 186. – С. 197–220.
57. Д. Дюришин. Теория сравнительного изучения литературы / Д. Дюришин. – М. : Прогресс, 1979. – 320 с.
58. Евлампиев И.И. Тютчев и традиция мистического пантеизма в русской философии: [Электронный ресурс] / Игорь Иванович Евлампиев // Структура антропологического знания: [сайт]. – [Б.м., б.г.]. – Режим доступа: <http://anthropology.rchgi.spb.ru/dok21.htm>.
59. Елистратова А. Вильям Блейк (К 200-летию со дня рождения) // Иностранная литература. – 1957. – № 10. – С. 189–192.

60. Елистратова А. Уильям Блейк (1757–1957) / Анна Елистратова. – М.: Знание, 1957. – 32 с. – (Серия VI. № 21).
61. Жирмунский В. Вильям Блейк / Виктор Максимович Жирмунский // Вильям Блейк. Избранное; [пер. С. Маршака]. – М.: Худ. лит., 1965. – С. 5–34.
62. Зайцев Б.К. Тютчев. Жизнь и судьба (К 75-летию кончины) / Борис Константинович Зайцев // Зайцев Б.К. Собр. соч.: В 8 т.– М.: Русская книга, 2000. – Т. 9 (доп.). – С. 256–269.
63. Зверев А. Уильям Блейк / Алексей Зверев // Иностранная литература. – 1997. – № 7. режим доступа: [www.ruslib.org](http://www.ruslib.org)
64. Зверев А.М. Величие Блейка / Алексей Матвеевич Зверев // Блейк У. Избранные стихи: Сб. / [сост. А.М. Зверев]. – М.: Прогресс, 1982. – С. 5–33.
65. Зеньковский В.В. Философские мотивы в русской поэзии / Василий Васильевич Зеньковский // Ф.И.Тютчев: pro et contra: личность и творчество Тютчева в оценке русских мыслителей и исследователей: антология / Северо-Западное отделение РАО; Русский христианский гуманитарный ин-т / [сост. К.Г.Исупов]. – СПб.: Изд-во РХГИ, 2005. – С. 738–745. – (Русский путь).
66. Зунделович Я.О. Этюды о лирике Тютчева / Зунделович Я.О. – Самарканд: Б.и., 1971. – 168 с.
67. Иванюк Б.П. «О чем ты воешь, ветер ночной?..» Ф.И. Тютчева? Версия прочтения / Борис Павлович Иванюк // Литературоведческий сборник: [Сб. науч. тр.] – Донецк: ДонГУ, 2003. – Вып. 15–16. Творчество Ф.И. Тютчева: филологические и культурологические проблемы изучения. – С.85–91.
68. Иванюк Б.П. Стихотворения-символы Ф.И. Тютчева: опыт структурно-семантического анализа / Борис Павлович Иванюк // Питання літературознавства: [наук. зб.] – Чернівці, 1997. – Вип. 4(61). – С.115–126.
69. Иванченко Л.В. Міф про ніч (Ф.І. Тютчев та Б.-І. Антонич) / Иванченко Л.В. // Литературоведческий сборник: [Сб. науч. тр.] – Донецк: ДонГУ, 2003. – Вып. 15–16. Творчество Ф.И. Тютчева: филологические и культурологические проблемы изучения. – С.189–202.



70. История зарубежной литературы XIX века: В 2 ч.: Уч. [для студентов пединститутов] / Михальская Н.П., Луков В.А., Завьялова А.А. и др. / [под ред. Н.П. Михальской]. – М.: Просвещение, 1991. – Ч. 1.– 256 с.
71. Казакова И.Б. Уильям Блейк - неоплатоник / Казакова И.Б. // Мир науки, культуры, образования. – 2009. Научный журнал. - №2 (14) Горно-Алтайский государственный университет. С. 74-80.
72. Касаткина В.Н. Поэзия Ф. И. Тютчева: Пос. [для учителя] / Вера Николаевна Касаткина. – М.: Просвещение, 1978. – 176 с.
73. Касаткина В.Н. Поэтическое мировоззрение Ф.И. Тютчева / Вера Николаевна Касаткина. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1969. – 256 с.
74. Ковтунова И.И. Федор Тютчев / Ирина Ковтунова // Ковтунова И.И. Очерки по языку русских поэтов. – М.: Азбуковник, 2003. – С. 61–75.
75. Коган А.С. Об эволюции тютчевского мира / Коган А.С. // Вопросы русской литературы. – 1981. – Вып. 1(37). – Львов: Изд-во при Львовском гос. ун-те издательского объединения «Вища школа». – С.66–72.
76. Кожинов В.В. После Пушкина. Тютчев и его школа // Вадим Валерианович Кожинов // Кожинов В.В. Книга о русской лирической поэзии XIX века: Развитие стиля и жанра. – М.: Современник, 1978. – С.95–154.
77. Кожинов В.В. Тютчев / Вадим Валерианович Кожинов // История всемирной литературы: В 9 томах. – М.: Наука, 1989. – Т. 6. – С. 344–349.
78. Козлик И.В. В поэтическом мире Ф.И. Тютчева / Игорь Владимирович Козлик. – Ивано-Франковск: «Плай»; Коломыя: – «ВіК», 1997. – 156 с.
79. Козлик И.В. Лирика Ф.И. Тютчева в контексте русской поэзии середины XIX века: Автореф. ... канд. филол. н. / Игорь Владимирович Козлик. – К., 1990. – 16 с.
80. Кокшарова Т.Э. Христос как воплощение творческого начала в художественной системе Уильяма Блейка / Кокшарова Т.Э. // Литература в контексте современности. – Челябинск, 2007. – С. 288–291.
81. Коневской И.И. Мистическое чувство в русской лирике / Иван Иванович Коневской // Ф.И.Тютчев: pro et contra: личность и творчество Тютчева в

- оценке русских мыслителей и исследователей: антология / Северо-Западное отделение РАО; Русский христианский гуманитарный ин-т / [сост. К.Г.Исупов]. – СПб.: Изд-во РХГИ, 2005. – С. 212–229. – (Русский путь).
82. Кораблев А.А. Хаосмос Тютчева / Кораблев А.А. // Литературоведческий сборник: Сб. науч. тр. – Донецк: ДонГУ, 2003. – Вып. 15–16. Творчество Ф.И. Тютчева: филологические и культурологические проблемы изучения. – С.16–30.
83. Кормилов С.И. Пейзаж в литературе / Сергей Иванович Кормилов // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [под ред. А.Н.Николюкина]. – М.: НРК: «Интелвак», 2001. – Стлб. 732–733.
84. Косыхин В. Г. Контрмифология Уильяма Блейка и деконструкция / Виталий Георгиевич Косыхин // Человек. История. Культура. – Саратов, 2005. – № 4. – С. 50-58.
85. Кошемчук Т.А. Русская поэзия в контексте православной культуры. – СПб: Наука, 2006. – 639 с.
86. Кураев А. Христианская философия и пантеизм / Андрей Кураев. – М.: Изд-во Московского подворья Свято-Троицкой Сергиевой лавры, 1997. – 228с.
87. Лаврецкий Ал. Взыскующий благодати (Ф.И. Тютчев: поэт и поэзия) / [наст. им.] Иосиф Моисеевич Френкель // Ф.И.Тютчев: pro et contra: личность и творчество Тютчева в оценке русских мыслителей и исследователей: антология / Северо-Западное отделение РАО; Русский христианский гуманитарный ин-т / [сост. К.Г.Исупов]. – СПб.: Изд-во РХГИ, 2005. – С. 360–379. – (Русский путь).
88. Ларцев В.Г. О некоторых особенностях изображения природы в лирике Ф. Тютчева и А. Фета / Ларцев В.Г. // Проблемы поэтики: Сб. ст. – Ташкент: Изд-во ФАН УзССР, 1968. – С.24–39.
89. Лексикон загального порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с. За ред. А.Волкова (Голова)

90. Ли Су Ён. «Бездна безымянная» в философской лирике Ф.И. Тютчева / Ли Су Ён //Русская литература. – 2001. – № 4. – С.162–164.
91. Литература и природа. – М.: Знание, 1985. – 96 с. – (Нар. ун-т. Фак. «Человек и природа»; № 12).
92. Лихачев Д.С. Диалог в природе как признак жизни и одухотворения в литературе / Дмитрий Сергеевич Лихачев //Лихачев Д.С. Очерки по философии художественного творчества. – СПб.: Блиц, 1999. – С. 166–172.
93. Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля / Алексей Федорович Лосев. – К.: Collegium, Киевская Академия Евробизнеса, 1994. – 288 с.
94. Лотман Ю.М. Заметки по поэтике Тютчева /Юрий Михайлович Лотман // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – СПб: Искусство-СПб, 1996. – С. 553–564.
95. Лотман Ю.М. Поэтический мир Тютчева / Юрий Михайлович Лотман //Тютчевский сборник: Статьи о жизни и творчестве Ф.И. Тютчева /[под общ. ред. Ю.М. Лотмана]. – Таллинн: Ээсти раамат, 1990. – С. 108–142.
96. Магина Р.Г. Русский философско-психологический романтизм (лирика В.А. Жуковского, Ф.И. Тютчева, А.А. Фета): Уч. пос. [по спецкурсу] / Рита Григорьевна Магина. – Челябинск: Типография изд-ва «Челябинский рабочий», 1982. – 96 с.
97. Маймин Е.А. Русская философская поэзия. Поэты-любомудры, А.С. Пушкин, Ф.И. Тютчев / Евгений Александрович Маймин. – М.: Наука, 1976. – 190 с.
98. Майсурадзе М.В. Идея и образ человека в лирических циклах У.Блейка «Песни невинности» и «Песни опыта»: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Майсурадзе М.В. – Тбилиси, 1990. – 23 с.
99. Мейер Г.А. Жало в дух. Обморок веры живой (Место Тютчева в метафизике российской литературы) / Георгий Андреевич Мейер // Ф.И.Тютчев: pro et contra: личность и творчество Тютчева в оценке русских мыслителей и исследователей:антология / Северо-Западное отделение РАО; Русский христианский гуманитарный ин-т / [сост. К.Г.Исупов]. – СПб: Изд-во РХГИ, 2005. – С. 698–720. – (Русский путь).

100. Мережковский Д.С. Две тайны русской поэзии. Некрасов и Тютчев / Дмитрий Сергеевич Мережковский //Мережковский Д.С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. – М.: Сов. писатель, 1991. – С. 416–483.
101. Мортон А.Л. Английская утопия /Артур Лесли Мортон; [пер. с англ. О.В. Волкова]. – М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1956. – 278 с.
102. Мурадалиева Н. «...Дрожь ночной листвы в росе...»: Пейзаж в структуре произведения / Наилья Мурадалиева //Литературный Азербайджан. – 1991. – № 2. – С. 124–128.
103. Некрасова Е. Уильям Блейк / Екатерина Некрасова. – М.: Искусство, 1960. – 72 с.
104. Нефедова Л.К. Феномен детства в поэзии У. Блейка / Людмила Константиновна Нефедова //Гуманитарное знание: Серия «Преемственность». – Омск, 2005. – 2005. – Вып. 8. – С. 49–59.
105. Нямцу А., Борисевич І. Загальнокультурна традиція в сучасному літературному контексті. / Анатолій Нямцу, Ірина Борисевич // Науковий Вісник Чернівецького університету. Збірник наукових праць. Філософія.– Чернівці: «Рута», 2006. - Випуск 301-302. – С. 119-125.
106. Озеров Л. Поэзия Тютчева / Лев Озеров. – М.: Худож. лит., 1975. – 112 с. – («Массовая историко-литературная библиотека).
107. Океанский В.П. Русская метафизическая лирика XIX века (Е. А. Баратынский, А. С. Хомяков, Ф. И. Тютчев, поэтика пространства) / Вячеслав Петрович Океанский.: Дис. ... д-ра филол. Наук. – Иваново, 2002. – 286 с.
108. Орехов Б.В. Принципы организации мотивной структуры в лирике Ф.И. Тютчева: Автореф. ... канд. филол. н. / Борис Валерьевич Орехов – Воронеж, 2008. – 24 с.
109. Орехов Б.В. Эсхатологический миф в стихотворении Ф.И. Тютчева «Последний катаклизм» / Борис Валерьевич Орехов //Актуальные проблемы филологии: М-лы респ. конф. молодых ученых. – Уфа: РИО БашГУ, 2005. – С. 220–224.

110. Пашкуров А.Н. Феномен «меланхолического» пейзажа в поэзии русского предромантизма / Алексей Николаевич Пашкуров // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология». – М.: Изд-во МГОУ, 2007. – № 3. – С. 159–163.
111. Петрова И.В. Некоторые вопросы мировоззрения Ф.И. Тютчева / Петрова И.В. // Ученые записки Магнитогорского пед. ин-та. – Магнитогорск, 1960. – Вып. 1. – С. 68–129.
112. Петрова И.В. Пейзаж в поэзии позднего Тютчева (50-60 гг.) / Петрова И.В. // Вопросы истории и теории литературы. – Челябинск, 1970. – Вып. 6. – С. 17–32.
113. Петрухіна Л. Пейзаж у контексті теорії літератури (на матеріалі слов'янської поезії) / Людмила Петрухіна // Проблеми слов'янознавства: Зб. наук. пр. – Львів, 2002. – Вип. 52. – С. 125–134.
114. Пигарев К.В. Ф.И. Тютчев и его время / Кирилл Васильевич Пигарев. – М.: Современник, 1978. – 333 с. – («Библиотека «Любителям российской словесности»).
115. Погорельцев В.Ф. Проблема религиозности Ф.И. Тютчева / Погорельцев В.Ф. // Вопросы философии. – 2003. – № 6. – С. 136–141.
116. Подгаецкая И.Ю. «Свое» и «чужое» в поэтическом стиле: Жуковский — Лермонтов — Тютчев / Ирина Юрьевна Подгаецкая // Смена литературных стилей. На материале русской литературы XIX—XX веков: Сб. науч. ст. – М.: Наука, 1974. – С. 201–250.
117. Потебня А.А. Теоретическая поэтика / Александр Афанасьевич Потебня. – М.: Высш. шк., 1990. – 344 с.
118. Прийма Ф.Я. Тютчев и фольклор / Федор Яковлевич Прийма // Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти ак. В.В. Виноградова. – Л.: Наука, 1971. – С. 167–174.
119. Пумпянский Л.В. Поэзия Ф.И. Тютчева / Лев Васильевич Пумпянский // Ф.И.Тютчев: pro et contra: личность и творчество Тютчева в оценке русских мыслителей и исследователей: антология / Северо-Западное отделение РАО;

- Русский христианский гуманитарный ин-т / [сост. К.Г.Исупов]. – СПб.: Изд-во РХГИ, 2005. – С. 434–474. – (Русский путь).
120. Рогалевич Н.Н. Краткий словарь по философии. Более 1000 статей / Надежда Николаевна Рогалевич. – Минск: Харвест, 2007. – 832 с.
121. Ростовцева И. Принятый в XX веке как современник (Тютчев в зеркале «двойного сознания») / Инна Ростовцева //«Как слово наше отзовется» (Размышления о Федоре Тютчеве): Сб. – М.: Худож. лит., 2000. — С. 41–60.
122. Святополк-Мирский Д.П. Тютчев (К 125-летию со дня рождения) / Дмитрий Петрович Святополк-Мирский // Святополк-Мирский Д.П. Поэты и Россия: Статьи. Рецензии. Портреты. Некрологи. – СПб: Алетейя, 2002. – С. 121–124.
123. Седых Э.В. Контраст в поэзии как один из типов выдвижения : (на прим. циклов стихотворений "Песни Неведения" и "Песни Познания" Уильяма Блейка): Дис. ... канд. филол. наук / Элина Владимировна Седых. – СПб., 1997. – 208 с.
124. Седых Э.В. Контрастивный анализ стихотворения «Ночь» Уильяма Блейка / Элина Владимировна Седых //Уч. зап. МГПИ. Филол. науки. – Мурманск, 2002. – Вып. 5. Ч. 1. – С. 105–108.
125. Сердечная В.В. Диалектика дидактики: «Бракосочетание Небес и Ада» Уильяма Блейка / Вера Владимировна Сердечная //Дидактика художественного текста. – Краснодар, 2005. – С. 44–53.
126. Сердечная В.В. Нарративные стратегии ветхозаветных пророчеств в поэзии Уильяма Блейка / Вера Владимировна Сердечная //Художественная литература и религиозные формы сознания. – Астрахань, 2006. – С. 41–45.
127. Сердечная В.В. Нарративные стратегии малых пророческих поэм Уильяма Блейка: проблемы типологии и своеобразия в историко-культурном контексте: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Вера Владимировна Сердечная. – Воронеж, 2006. – 24 с.

128. Скатов Н.Н. Еще раз о «двух тайнах русской поэзии». Некрасов и Тютчев / Николай Николаевич Скатов //Скатов Н.Н. Некрасов: Современники и продолжатели. Очерки. – М.: Сов. Россия, 1986. – С.100–150.
129. Смирнова О.П. Поэтическая космология Уильяма Блейка / Смирнова О.П. //Филологические записки. – СПб, 2007. – С. 3–7.
130. Смирнова О.М. Пророческие поэмы Уильяма Блейка: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Ольга Михайловна Смирнова. – СПб., 2003. – 25 с.
131. Современники о Ф.И. Тютчеве: Воспоминания, отзывы и письма. – Тула: Приокское книжное изд-во, 1984. – 160 с.
132. Соловйова Н. Блейк, Вільям //Зарубіжні письменники: енциклопедичний довідник: У 2 т. – Тернопіль: Богдан, 2005. – Т. 1. – С. 147–149.
133. Соловьев В. Поэзия Ф.И. Тютчева / Владимир Соловьев //Соловьев В. Чтения о Богочеловечестве; Статьи; Стихотворения и поэма; Из «Трех разговоров»: Краткая повесть об Антихристе / [сост., вступ. ст., примеч. А.Б. Муратова]. – СПб: Худож. лит., 1994. – С. 357–376. – (Лук и лира).
134. Соломенко Ю. И. Черты концепции человека в поэзии Ф.И. Тютчева / Соломенко Ю.И. //Вопросы русской литературы: Науч. тр. – Куйбышев, 1972. – Т. 99. – С.101–115.
135. Сузи В.Н. Богородичные мотивы в пейзажной лирике Ф. Тютчева / Валерий Николаевич Сузи //Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX вв. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Сб. науч. тр. – Петрозаводск, Петр. ГУ. 1994. – С. 170-178.
136. Сузір'я французької поезії: Антологія: У 2 т. – К.: Дніпро, 1971. – Т. 1. – 430 с.
137. Тарасов Б. О вещая душа моя! Ф. И. Тютчев как христианский поэт и мыслитель: [Электронный ресурс] / Борис Тарасов // Православие.Ru: Интернет-журнал. – [Б.м.], 2005. – Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/6010.htm>.

138. Тарасов Б.Н. Тютчев и Паскаль (антиномии бытия и сознания в свете христианской онтологии) / Борис Тарасов //Русская литература. – 2000. – № 4. – С.26–45.
139. Токарева Г.А. «Бес в пеленах» (онтологический аспект образа ребенка в поэзии У. Блейка) / Галина Альбертовна Токарева //Филологические науки. – 2004. – № 4. – С. 33–41.
140. Токарева Г.А. Жестокая старость и проклятая юность в мономифе Уильяма Блейка / Галина Альбертовна Токарева //Вопросы литературы. – 2005. – № 3 (май-июнь). – С.245–262.
141. Токарева Г.А. Кеносис Христа и романтическое сознание (по материалам творчества У. Блейка) / Галина Альбертовна Токарева //Человек. – 2004. – № 2. – С. 88–97.
142. Токарева Г. Лондон под маской и без: урбанистический театр У. Блейка / Галина Альбертовна Токарева //XVIII век: театр и кулисы. – М., 2006. – С. 79–86.
143. Токарева Г.А. Миф в художественной системе У.Блейка: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Галина Альбертовна Токарева. – Воронеж, 2005. – 37 с.
144. Токарева Г.А. Образы сада и леса в мифосистеме У. Блейка / Галина Альбертовна Токарева //Вестник ВГУ. Гуманитарные науки. – 2003. – № 2. – С.237–245.
145. Толова Г. Н. Пейзаж в литературе и искусстве / Галина Николаевна Толова // Пейзаж в литературе и живописи: Сб. науч. тр. – Пермь: Изд-во ПГПИ, 1993. – С. 3–10.
146. Толочин И.В. Функционально-стилистический анализ повтора в поэзии У. Блейка (на примере цикла Songs of Innocence and of Experience): Автореф. ... канд. филол. н. / Игорь Владимирович Толочин. – Ленинград, 1987. – 16 с.
147. Толстогузов П. Н. Музыка: «в узах заключенный дух» / Павел Николаевич Толстогузов // Толстогузов П. Н. Лирика Ф.И. Тютчева: Поэтика жанра. – М.: «Прометей» МПГУ, 2003. – С. 264–270.



148. Топоров В.Н. Пещера / Владимир Николаевич Топоров // Мифы народов мира: В 2 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1982. – Т. 2. К–Я. – С. 311–312.
149. Тынянов Ю. Архаисты и новаторы / Юрий Тынянов. – Пг.: Прибой, 1929. – 596 с.
150. Тынянов Ю.Н. Вопрос о Тютчеве / Юрий Николаевич Тынянов // Тынянов Ю.Н. Литературный факт – М.: Высш. шк., 1993. – С. 200–214.
151. Тютчев Ф.И. Лирика: В 2 т. / Федор Иванович Тютчев. – М.: Наука, 1966. – Т. 1. Стихотворения (1824–1873). – 448 с.; Т. 2. – 512 с. – (Литературные памятники).
152. Ф. И. Тютчев / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; Гос. лит. музей-усадьба «Мураново» им. Ф. И. Тютчева / [отв. ред. С. А. Макашин, К. В. Пигарев, Т. Г. Динесман]. — М.: Наука, 1988—1989. — Кн. I—II. — (Лит. наследство / [глав. ред. В.Р. Щербина; ред.: Г. П. Бердников, И. С. Зильберштейн, Н. В. Котрелев, Ф. Ф. Кузнецов, А. С. Курилов, С. А. Макашин, К. Д. Муратова, П. В. Палиевский, Л. М. Розенблюм, Н. Н. Скатов, Л. А. Спиридонова, Н. А. Трифонов]; Т. 97. Кн. II. — 1989. — 712 с.
153. Уоллес-Мерфи Т. Тайный код символов / Тим Уоллес-Мерфи. – Харьков: Книжный клуб, 2007. – 349 с.
154. Федор Иванович Тютчев: проблемы творчества и эстетической жизни наследия: Сб. науч. тр. / [сост. В.Н. Аношкина]. – М.: Пашков дом, 2006. – 639 с.
155. Филевский И. Религиозно-философские воззрения Ф.И. Тютчева / Филевский И. – Харьков: Типография губернского правления, 1904. – 10 с.
156. Франк С. Л. Космическое чувство в поэзии Тютчева / Семен Людвигович Франк // Ф. И. Тютчев: pro et contra: личность и творчество Тютчева в оценке русских мыслителей и исследователей: антология / Северо-Западное отделение РАО; Русский христианский гуманитарный ин-т / [сост. К.Г. Исупов]. – СПб.: Изд-во РХГИ, 2005. – С. 277–309. – (Русский путь).
157. Фрейберг Л.А. Тютчев и античность / Фрейберг Л.А. // Античность и современность: Сб. науч. ст. – М.: Наука, 1972. – С. 444–456.

158. Ходасевич В.Ф. О Тютчеве / Владислав Фелицианович Ходасевич // Ходасевич В.Ф. Колеблемый треножник: Избранное. – М.: Советский писатель, 1991. – С. 233–237.
159. Чичерин А.В. Образ времени в поэзии Тютчева / Алексей Владимирович Чичерин // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. – 1969. – Т. XXVIII. – Вып. 5. – С. 403–407.
160. Чикарькова М. Біблійний чинник генези екофілософії / Марія Чикарькова // Гуманізація науки як мегадисциплінарна проблема: Колективна монографія. – Чернівці: Книги-XXI, 2006. – С. 60–63.
161. Шайтанов И. Джон Китс / Игорь Шайтанов // Китс Дж. Стихотворения и поэмы. – М.: Худ. лит., 1989. – С. 3–16. – (Поэтическая библиотека «Классики и современники»).
162. Шайтанов И. О. Ф. И. Тютчев: поэтическое открытие природы / Игорь Олегович Шайтанов. – М.: Изд-во Московского ун-та, 2001. – 127 с. — (Перечитывая классику).
163. Шапурина А.В. Лирика природы Ф. И. Тютчева: филос.-поэт. созерцания: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Анжелика Владимировна Шапурина. – М., 2002. – 19 с.
164. Шеллинг Ф. В. Й. Идеи к философии природы как введение в изучение этой науки / Фридрих Вильгельм Йозеф фон. – СПб: Наука, 1998. – 518 с. – (Серия «Слово о сущем»).
165. Ширшова И. А. Поэтическая софиология Ф. И. Тютчева: дис. ... канд. филол. наук / Ирина Александровна Ширшова. – Иваново, 2004. – 230 с.
166. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: Гештальт и действительность / Освальд Шпенглер; [пер. с нем. К.А. Свасьяна]. – М.: Эксмо, 2007. – 800 с. – (Антология мысли).
167. Шумкова Т.Л. Творческие взаимосвязи Ф.В.Й. Шеллинга и поэзии Ф.И. Тютчева в контексте литературно-философских дискуссий 20 века: [Электронный ресурс] / Шумкова Т.Л. // София: Рукописный журнал

- Общества ревнителей русской философии: [сайт]. – 2001. – Вып. 2–3. – Режим доступа: <http://www.eunnet.net/sofia/02-3-2000/text/0222.htm>.
168. Эйхенбаум Б. О поэзии / Борис Эйхенбаум. – Ленинград: Сов. писатель, 1969. – 552 с.
169. Энциклопедический словарь для юношества. Литературоведение от «А» до «Я» / [сост. В.И. Новиков, Е.А. Шкловский]. – М.: Изд. дом «Современная педагогика», 2001. – 528 с.
170. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: система пейзажных образов в русской поэзии / Михаил Наумович Эпштейн. – М.: Высш. шк., 1990. – 303 с.
171. Якимович А.К. Новое время. Искусство и культура XVII-XVIII веков / Александр Клавдианович Якимович. – СПб: Азбука-классика, 2004. – 440 с.
172. Якобсон Р. О стихотворном искусстве Уильяма Блейка и других поэтов-художников; [пер. с англ. В. Туровского] / Роман Якобсон // Якобсон Р. Работы по поэтике: Переводы. – М.: Прогресс, 1987. – С.343–363.
173. Beer J. William Blake / John Beer // Blake W. 1757–1827. – Windsor, Berkshire: Profile books, 1982. – P. 5–46.
174. Damon S.F. A Blake dictionary: the ideas and symbols of William Blake / S. Foster Damon. – Hanover, N.H.: Brown University Press, 1988. – 532 p.
175. Digby G.W. Symbol and Image in William Blake / George Wingfield Digby. – Oxford: Clarendon Press, 1957. – 144 p.
176. Erdman D.V. The illuminated Blake: William Blake's illuminated works with a plate-by-plate commentary / David Erdman. – New-York: Dover Publication, 1974. – 416 p.
177. Harper G.M. The Neoplatonism of William Blake / Georg Mills Harper. – Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1961. – 324 p.
178. Nikolson M.H. Newton demands the Muse: Newton's Optics and the Eighteenth Century Poets / Marjore Hope Nikolson. – Princeton: Princeton Univ. Press, 1946. – 177 p.

179. Peter A. A Second essay in romantic typology: lord Byron in the wilderness / Peter A. // *Neohelicon*. – 1999. – Vol. 26. – № 1. – P. 39–54.
180. Raine K. *Golgonooza, city of imagination: last studies in William Blake* / Kathleen Raine. – Hudson, N.Y.: Lindisfarne Press, 1991. – 182 p.
181. Raine K. Introduction /Blake W. *Poems and prophecies* / Kathleen Raine. – Lnd.: Campbell, 1991. — P. XV-XL. — (Everyman's library; 34).
182. Renwick W.H. *English Literature, 1789–1815* / William H. Renwick. – Oxford: Clarendon Press, 1963. – 293 p.
183. Schuchard M.K. *William Blake's Sexual Path to Spiritual Vision* / Marsha Keith Schuchard. – Rochester, Vt.: Inner Traditions, 2008. – 398 p.
184. Scwenger P. Blake's Boxes, Coleridge's Circles, and the Frame of Romantic Vision / Scwenger P. // *Studies in Romanticism*. – Boston, 1996. – Vol. 35. – № 1. – P. 99–117.
185. Senaha E. *Sex, drugs and madness in poetry from William Blake to Christina Rosetti: woman's pain, woman's pleasure* / Eijun Senaha. – Lewiston: Mellen University Press, 1996. – 167 p.
186. Sillina B. *William Blake and English Pre-Romanticism* / Sillina B. – Riga: P. Stuckas, 1982. – 56 p.
187. *The Illuminated Books of William Blake: Songs of Innocence and of Experience. William Blake: 6 vols.set* / General Editor D. Bindman; Edited with introduction and commentaries by A. Lincoln. – Princeton: Princeton University Press, 1998. – Vol. 2. – 212 p.
188. Wagenknecht D. *Blake's night: William Blake and the Idea of Pastoral* / David Wagenknecht. – Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1973. – 321p.

## ДОДАТКИ

*Українські переклади віршів Блейка, що аналізуються в дисертації,*

*взято у варіанті Камалії Готті, режим доступу -*

*libportal.org.ua/index.php?*

## ВСТУП

На сопілці граючи, блукав я навесні,  
Лунала музика із піснею навколо,  
На хмарі хлопець привидівся мені,  
Що посміхнувшись, мовив своє слово.

«Про агнця пісню ти мені зіграй!»,  
Я зіграв, додавши радість звукам,  
«Знову пісню цю для мене починай!»,  
Доки грав я, він зі сльозами слухав.

«Залиш свою сопілку, без неї заспівай,  
Веселу пісню, що грав мені раніше»,  
І доки поглинав пісенні слова гай,  
Від щастя плакав він, і слухав веселіше.

«Пісні, що на сопілці граєш, передай,  
Вийде книга, яку зможуть прочитати»,  
Мовив хлопець, що зникав за небокрай,  
Я ж очерет зірвав, щоб труд свій записати.

Зробив із нього загострене перо,  
Фарбами і кольором розбавив чисту воду,  
І передав пісень веселих все тепло,  
Щоб почути могли діти ту пригоду.

## ПАСТУХ

Доля гарна у пастуха,  
Він блукає з ранку до ночі,  
За отарою йде на луга,  
Щастя сповнений голос співочий.

Бо він всіх ягнят своїх чує,  
Овець відповідь ніжна лунає,  
Його погляд за ними слідкує,  
Бо отара є поряд, – він знає.

## ДЗВІНКИЙ ЛУГ

Тільки сонце у небі проснеться,  
Все від світла навколо засяє,  
Дзвонів радісний звук донесеться,  
Про прихід що Весни сповіщає.  
Пісню чутно в небесній блакиті,  
Весну кожен птах з нею вітає,  
Голосніше стає тої миті,  
Як звук радісний дзвонів лунає.  
Доки видно життя є навколо,  
Луг прикрасить сміх радісний знову.

Джон, старенький, вже давно сивий,  
Щоб суму позбавитись, щиро радіє  
Під дубом сидить величезним,  
Де кожен старий, як він, мріє.  
Серед сміху дзвінкого почуєш,  
Що дитяча гра викликає:  
«Ми теж розважались в дитинстві,  
Коли час ціни ще не має».  
Танцювали, раділи без міри,  
На Зеленій стежці дитини.

Доки очі закриє втома,  
Ненадовго радість розтане,  
Сонце зайде, Місяць у небі,  
Тінь якого у мареві тане.  
Малі сестри, й брати,  
За поділ ухватившись  
Рідної Матері, готові йти,  
Щоб відпочити, у снах розчинившись.  
Сміху не чутно на темному лузі  
На декілька миль у веселій окрузі.

### ПІСНЯ НЯНЬКИ

Коли наповнять гай діти грою,  
На пагорбі сміх буде дзвеніти,  
Стихнуть звуки попід горою,  
Де втомлений зможе у тиші спочити.

Час додому, сонце сідає,  
Краплини роси вночі проступають,  
Додому! Кожен тепер поспішає,  
До ранку ігри всі почекають.

Ні, мабуть, варто ще пограти,  
Сон стулити повік не зможе,  
Навіть птахи не бажають спати.  
На схилі вівці блукають схоже.

Добре! Ідіть! Продовжуйте грати,  
Та до сутінків всі додому,  
Захоплений гамір: «Ніч зустрічати»,  
І сміх веселий почувся знову.

## АГНЕЦЬ

Агнець милий, чи ти знаєш  
Хто створив твоє життя?  
Чи від кого їжу маєш,  
Води вдосталь для буття?  
Хто вбрання надів із вовни  
М'яке й гарне, що мов сяє,  
Голос викував приємний,  
Який ніжністю вражає?

Агнець милий, чи ти знаєш,  
Кому завдячувати маєш?  
Правду я тобі відкрию,  
Щоб зміг всю, як є, почути,  
Цим ім'ям назватись смію,  
Бо мені тим Агнцем бути.  
Він покірний й милосердний,  
Мов дитина, всіх прощає,  
Людина й Агнець незбагнений,  
Ім'я якого нас скликає.  
Тож, Бог нехай його благословить,  
І буде з ним у кожному житті мить.

## ЧОРНИЙ ХЛОПЕЦЬ

Чорний я, мов світла Божого не знаю,  
Бо у пустелі народився, де сонця жар сміливий,  
Нехай я чорний, білу душу маю,  
Як англійський хлопець, ангел білокрилий.

Під деревом присівши, вчила мати,  
Доки спека полуднева не втомила,  
Схилялась, лагідно і міцно обійняти,  
І, дивлячись на схід, зі мною говорила.

«Поглянь на сонце: там Господь живе,  
Який людям світло й тінь дарує,  
Істоті кожній він життя несе,  
Втіху вранці, спокій вдень віщує».

Час недовгий нас на землі чекає,  
Лише щоб звикнули до променів кохання,  
Обличчя й тіло вражають чорнотою,  
Та це – полуда, що зникне без вагання.

Коли негоди всі досить сил здолати,  
Вона розтане, щоб в небесах почули:  
«У домі Господа, радий вас прийняти,  
Щоб ставши ангелами в серці рай відчули».

Так мати говорила, обійнявши,  
Хлопцю-англійцю передам її слова,  
Коли полуду білу він, я ж свою чорну, знявши,  
На голос вічного підемо божества.

Від спеки зможу я собою затулити,  
Щоб ми обидва перед суддею стали,  
Золоті кучері його тоді погладжу,  
Щоб там, вже рівні, назвалися братами.

#### КВІТКА

Мила моя пташка,  
Квітка чарівна,  
Ховається під листям,  
Слідкує, як стріла,  
Схованку ту знайде,  
Де твоя душа.

Мила моя пташка,  
Квітка чарівна,  
Ховається під листям,  
Де котиться сльоза,  
Де крапля ця прозора,  
Любити дар дала.

#### ТРУБОЧИСТ

Коли малим був, тільки вчився розмовляти,  
Пішла назавжди моя нещасна мати,  
Батько продав, щоб чистив чорні труби,  
З тих пір у сажі сплю, і у купах бруду.

Кучері Тому зістригали вчора,  
Він плакав, я втішав: «Вже досить сліз»,  
Бо доки не відросте твоє волосся знову,  
Забруднити не зможе сажа їхній блиск.



Том заспокоївся, забувся уночі,  
Речі привиділись жажливі уві сні,  
Простір мільйони чорних трун покрили,  
Безмовно трубочисти в них спочили.

Та Ангел із ключем з'явився у руках,  
Труни ним відкривши, вивільнив він нас,  
До річки побігли, щасливі й вільні, діти,  
Щоб сажу відмити, й під сонцем їм радіти.

Відкинувши торби, і піднявшись в хмари,  
Грались із вітром і бешкетували,  
І Ангел Тому мовив вже тоді:  
«Хто чистий душею має Бога у собі».

Том прокинувся, ніч темна ще панує,  
З торбою й щіткою, як він, кожен крокує,  
І ранком холодним тепло трубочисту,  
Бо перед Богом душа його чиста.

#### ЗАБЛУДЛИЙ СИН

«Мій любий Батьку, ти куди прямуєш?  
Не йди так швидко, я тебе благаю,  
Поговори зі мною, ти ж мій голос чуєш,  
Інакше я без тебе заблукаю».

Темної ночі він батька марно кликав,  
У сутінках, весь змоклий, і самотній,  
В трясовині тонув глибокій, щиро плакав,  
Та розчинилася примара у безодні.

#### ЗНАЙДЕНИЙ СИН

Маленький хлопчик, що заблукав в трясовині,  
На світло йшов, що в темряві блукало,  
Він плакав, марив наче уві сні,  
Доки обличчя Господа, мов батьківське, постало.

Він пригорнув дитя, шлях вказав рукою,  
Відвів до матері, тужила що в долині,  
Бліда та сива від страждання й горя,  
Бо очі виплакала по своїй дитині.

#### ВЕСЕЛА ПІСНЯ

Коли наповнений радістю гай,  
Сміх струмків звеселяє край,  
Жартівливе в повітрі лунає слово,  
Пагорби вторять сміху довкола,

Коли радіють зелені луги,  
Й комахи, що бавляться навкруги,  
Коли дівчата співають пісні,  
Чутно сміх, притаманний весні,

Коли птахи у тінистих гілках,  
Де стіл з частуванням накритий для нас, -  
Прийдуть, веселіться, довіртеся мені,  
Щоб сміх найніжніший не зникав на землі.

#### КОЛИСКОВА

Сон солодкий, пеленою  
Опустись над головою,  
Сон дитя нехай здолає,  
Що Місяць тихий навіває.

Поринь дитя у сонний світ,  
На віях трепіт щоб розквіт,  
І Ангел лагідний у снах,  
Охороняв щоб повсякчас.

Вночі нехай сон не втікає,  
Бо мрії радісні плекає,  
Мати з посмішкою буде колисати,  
Дитя вночі своє оберігати.

Нехай стогін і лагідні зітхання,  
Не тривожать сну дитячого мовчання,  
Посмішка матері буде захищати,  
Сум від повік дитини відганяти.

Спи спокійно, темна ніч у світі,  
Кожен спить цієї саме миті,  
Моя радість, час тобі вже спати,  
За тебе мати буде сумувати.

В колиску глянувши твою,  
Священний образ впізнаю,  
Колись творець, сказавши волю,  
Мою гірку оплакав долю.

Дитина Божа всіх зцілила,  
Бо гріх кожному простила,  
Тож його святе обличчя,  
Явить своє тобі величчя.

Буде він завжди з тобою,  
Посмішкою щоб святою,  
В небесах і на землі,  
Злагоду нести тобі.

## НІЧ

Захід сонця відпочинок зустрічає,  
Зірки вечірні яскраво в небі сяють,  
В гніздах спів пташиний не лунає,  
Сну інші, як і я, шукати мають.  
Мов квітка вночі Місяць розквітає,  
В саду у небесах, що кінця не мають,  
І посміхаючись, захоплено вбачає  
Ті вогники, що в темряві згасають.

Прощавайте, луг дзвінкий і гай!  
Де знаходили отари свою втіху,  
Де смакували зелений їх врожай,  
Де ангели тепер крокують тихо.  
Щедро своє благословення роздають,  
Бутону сплячому, що свій дар ховає,  
На чашу квітки сльози свої ллють,  
Надію кожен у все живе вселяє.

До схованки тварини підйдуть,  
І до птахів у теплому гнізді,  
Милосердя свого силу пронесуть,  
Щоб не віддати живе лихий біді.  
Якщо почують вони під час блукання,  
Коли кожен спокійно мав би спати,  
Сумні зітхання і тяжкі ридання,  
Сон навіють, щоб той біль прогнати.

Сльозами милосердя шлях омиють,  
Якщо здобич хижак почав шукати,  
Стати між ним і жертвою посміють,  
Його жадібність і спрагу вгамувати,  
Мов глухий, якщо хижак шаліє,  
І замало допомоги врятувати,  
Ангел крилами безвинну душу вкриє,  
Щоб інший світ їй успадкувати.

На пасовищі отару лев охороняє,  
І з очей, що гнівом спопеляли,  
Сльози, золота цінніше, проливає,  
До них таке він починає промовляти:  
«Любов щира Гнів викоріняє,  
Жага здоров'я недуг має подолати,  
Спокута зло із серця проганяє,  
Бо день прийшов від гріхів зціляти».

«Там де отара, шлях мій пролягає,  
Спокійно можу серед них відпочивати,  
Щоб в час, як погляд їх охороняє,  
Ім'я того, хто об'єднав міг прославляти».  
У водах цілющих свою гриву він омиє,

Пишно-зловісну, що здатна нажахати,  
Щоб сяяла відтінком золотистим,  
Той страх, який вселяла, подолати.

ВЕСНА  
Сопілка грає!  
Звуки згасли знову,  
Птах співає,  
Вночі колискову.  
Соловейка у гаї  
Чутно спів,  
І птаха у небі  
Веселий мотив.  
Весну закликаємо,  
Радо вітаємо!

Всі веселяться:  
Діти навколо,  
Сміх роздається,  
І дзвінке слово.  
Півень пихатий,  
Пісню затяг,  
Голос веселий  
Підхопив її враз.  
Весну закликаємо,  
Радо вітаємо!

Миле ягня моє,  
Я з тобою,  
Прийди скоріше,  
Стежкою тою.  
Дозволь обійняти  
Вовну шовкову,  
Й поцілувати,  
Схилившись додолу.  
Весну закликаємо,  
Радо вітаємо!