

Ю. Н. Тынянов

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ.
ПОЭТИКА.
ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ

Книга доступна в электронной библиотечной системе
biblio-online.ru

Москва ■ Юрайт ■ 2016

УДК 82
ББК 83.3(2Рос)
Т93

Автор:

Тынянов Юрий Николаевич (1894—1943) — писатель, переводчик и литературовед.

Тынянов, Ю. Н.

Т93 История литературы. Поэтика. Избранные труды / Ю. Н. Тынянов. — М. : Издательство Юрайт, 2016. — 353 с. — Серия : Антология мысли.

ISBN 978-5-9916-9382-0

В настоящее издание включены избранные статьи писателя, переводчика и литературоведа Ю. Н. Тынянова, посвященные В. Маяковскому, А. Ахматовой, Б. Пастернаку, А. Толстому и многим другим писателям и поэтам, чьи имена давно вошли в историю нашей поэзии и прозы.

Книга рассчитана на широкий круг заинтересованных читателей, интересующихся вопросами истории литературы и поэтики.

УДК 82
ББК 83.3(2Рос)



Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав. Правовую поддержку издательства обеспечивает юридическая компания «Дельфи».

ISBN 978-5-9916-9382-0

© ООО «Издательство Юрайт», 2016

Оглавление

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Стиховые формы Некрасова.....	6
«Извозчик» Некрасова.....	16
Тютчев и Гейне.....	17
Вопрос о Тютчеве.....	26
О композиции «Евгения Онегина»	40
Мнимый Пушкин.....	66
«Аргивяне», неизданная трагедия Кюхельбекера	81
Блок	106
Записки о западной литературе.....	112
«Серапионовы братья», Альманах I	120
Георгий Маслов.....	124
«Литературная мысль». Альманах II	127
«Петроград». Литературный Альманах, I.....	130
Сокращение штатов	132
Журнал, критик, читатель и писатель	135
Литературное сегодня	138
Т. Райнов. «Александр Афанасьевич Потебня»	155
Промежуток	156
О Маяковском. Памяти поэта	184

ПОЭТИКА

Достоевский и Гоголь (к теории пародии)	186
Ода как ораторский жанр.....	215
Предисловие к книге «Проблема стиховой семантики»	241
Литературный факт.....	243
О литературной эволюции	258
Проблемы изучения литературы и языка	270
О пародии	272
Иллюстрации.....	298

ПРИЛОЖЕНИЕ

Тютчев и Гейне.....	308
---------------------	-----

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Стиховые формы Некрасова
«Извозчик» Некрасова
Тютчев и Гейне
Вопрос о Тютчеве
О композиции «Евгения Онегина»
Мнимый Пушкин
«Аргивяне»,
неизданная
трагедия Кюхельбекера
Блок
Записки о западной литературе
«Серапионовы братья». Альманах I
Георгий Маслов
«Литературная мысль». Альманах II
«Петроград».
Литературный альманах, I
Сокращение штатов
Журнал, критик, читатель и писатель
Литературное сегодня
Т. Райнов. «А. А. Потебня»
Промежуток
О Маяковском. Памяти поэта



СТИХОВЫЕ ФОРМЫ НЕКРАСОВА

1

Споры вокруг Некрасова умолкли; он признан, по-видимому, окончательно. Между тем многое, как и раньше, остается здесь недосказанным. В сущности, и его друзья и его враги сходились в главном: друзья принимали его поэзию, *несмотря* на ее форму, враги отвергали ее *вследствие* формы. Таким образом, объектом спора оставалась только абстракция — тематический и сюжетный элемент его искусства, между тем как самое *искусство*, принцип сочетания и противопоставления элементов, отвергалось и теми и другими. Слишком легкое и равнодушное принятие Некрасова грозит поверхностным обходом тех обвинений против его искусства, которые выставлялись его современниками. А между тем слух современников более чуток, и если в похвалах они не всегда прозорливы, то в обвинениях их почти всегда задето главное, чем обнаружилось для них данное искусство и что через призму других течений воспринимается уже не столь остро.

Самый существенный упрек, который делали Некрасову и который он сам принимал, был упрек в *прозаичности*. Не случайно отзыв Белинского о «Мечтах и звуках» начинался с указания на то, что автору лучше писать в прозе; то же говорили о поэзии Некрасова и Тургенев и Толстой. Сам Некрасов тоже сравнивал свои стихи с прозой:

Все ж они не хуже плоской прозы.

Слух современников, воспитанный на Пушкине и Лермонтове, был оскорблен Некрасовым.

2

Современники, конечно, хорошо знали, что Некрасов умело владеет классической традицией русского стиха. Такие стихотворения, как «Родина», «Пускай мечтатели осмеяны давно...», «Муза», «За городом», — видная струя его поэзии. Свою «Музу» он начинает парафразой из «Музы» Пушкина, в стихах «Блажен злобливый поэт...» подчеркивает «Пророка» Лермонтова:

Его преследуют хулы:
Он ловит звуки одобренья
Не в сладком ропоте хвалы,
А в диких криках озлобленья.

И веря и не веря вновь
Мечте высокого призванья,
Он проповедует любовь
Враждебным словом отрицанья.

У него часты повторения классических стиховых формул. Ср. «И с отвращением кругом кидая взор» («Родина») с пушкинским: «И с отвращением читая жизнь мою»; ср. «А ты?.. ты также ли печали предана?..» («Да, наша жизнь текла мятеежно...») с пушкинским: «Не правда ль: ты одна... ты плачешь... я спокоен» («Ненастный день потух...») и т. д.

Перед самою смертью он пишет «Пускай чуть слышен голос твой...», «Мне снилось: на утесе стоя...» — стихотворения, и по строфике, и по лексике, и в особенности по ритмико-синтаксическому рисунку примыкающие к пушкинскому стиху:

Сниму с главы покров тумана
И сон с отяжелевших век.

Но ты воспрянешь за чертой
Неотразимого забвенья.

Столь же обычен у него классический метафорический стиль с широко развитым параллелизмом («Последние элегии»).

И все-таки современники правы, что не так внимательно отнеслись к этой стороне Некрасова; этот стиль у него ценен и особо значителен только на фоне остальных элементов его поэзии; сами же по себе эти формулы не носят на себе печати остроты и скорее воспринимаются как штампы. Другие же элементы, в которых, по-видимому, вся сущность дела, гораздо более сложного происхождения, и главное значение получает здесь вопрос о прозе, о прозаизмах поэта Некрасова.

3

Некрасов начинает с баллад и высокой лирики; самое значительное для него в молодости имя — Жуковский. Он быстро истощивает этот род и начинает его пародировать. Некрасовские пародии на Лермонтова долго потом вызывали возмущение; однако совершенно очевидно их значение для Некрасова. *Сущность его пародий не в осмеивании пародируемого, а в самом ощущении сдвига старой формы вводом прозаической темы и лексики.* Пока эта форма связана с определенными произведениями («Спи, пострел, пока безвредный!..», «И скучно, и грустно, и некого в карты надуть...»), колебание между обоими реальными произведениями, возникающее в результате такой пародии, вызывает комический эффект. Но как только ощутимость другого определенного произведения исчезает, разрешена проблема ввода в старые

формы новых стилистических элементов. Пародия Некрасова (как и всякая другая стихотворная пародия) совмещала ритмо-синтаксические фигуры «высокого» рода с «низкими» темами и лексикой. *По уничтожении явной пародийности, в высокие формы оказались внесенными и впаляющими чуждые до сих пор им тематические и стилистические элементы*. Это приложимо как к малым, так и к большим единицам его искусства.

Таковы неявные пародические *фразы*, которые не несут уже комических функций, а воспринимаются как новый прием:

Дрожишь, как лист на ветке бедной,
Под башмаком своей жены
(«Отрадно видеть, что находит...»)

Ср. с пушкинским:

Один на ветке обнаженной
Трепещет запоздалый лист
(«Я пережил свои желанья...»)

Или:

О, ты, чьих писем много, много
В моем портфеле берегу!
(«О, письма женщины, нам милой...»)

Ср. с пушкинским:

О, ты, чьей памятью кровавой
Мир долго, долго будет полн
(«Наполеон»).

Таковы неявные пародические *произведения*, где пародия скрыта, комический ее элемент таким образом уничтожен и уже родилась новая форма. Грань между обоими типами, явным и неявным, крайне тонка. Так, еще отзывается комизмом приспособление форм лермонтовского «Воздушного корабля» к теме и словарю «современной баллады» («Секрет»):

Он с роскошью барской построен,
Как будто векам напоказ;
А ныне в нем несколько боен
И с юфтью просторный лабаз.

Картофель да кочни капусты
Растут перед ним на грядках;
В нем лучшие комнаты пусты,
И мебель и бронза — в чехлах.

<...>

Воспрянул бы, словно из гроба,
И словом и делом могуч —
Смирились бы дерзкие оба
И отдали б старому ключ.

Менее напоминает реальные произведения «Извозчик», хотя в нем, несомненно, выдержана старая балладная форма:

Все глядит, бывало, в оба
В супротивный дом:
Там жила его зазноба —
Кралечка лицом!
Под ворота словно птичка
Вылетит с гнезда,—
Белоручка, белоличка...
Жаль одно: горда!
 <...>
Рассердилась: «Не позволю!
 Полно — не замай!
Прежде выкупись на волю,
 Да потом хватай!»
Поглядел за нею Ваня,
 Головой тряхнул <...>

Ср. хотя бы «Рыцарь Тогенбург» Жуковского:

Там — сияло ль утро ясно,
Вечер ли темнел,—
В ожиданьи, с мукой страстной,
Он один сидел.
 <...>
И душе его унылой
Счастье там одно:
Дождаться, чтоб у милой
Стукнуло окно.
 <...>
«Сладко мне твоей сестрою,
Милый рыцарь, быть;
Но любовьию иною
Не могу любить»
 <...>
Он глядит с немой печалью —
Участь решена.

Столь же характерно перерождение формы пушкинского «Странника» в «Воре»:

Спеша на званный пир по улице прегрязной,
Вчера был поражен я сценой безобразной:
Торгаш, у *когого* украден был калач,
Вздрогнув и побледнев, вдруг поднял вой и плач.
И, бросаясь от лотка, кричал: «Держите вора»
И вор был окружен и остановлен скоро.
 <...>
Лицо являло след недавнего недуга,
Стыда, отчаянья, моления и испуга...

Ср.:

Однажды, странствуя среди долины дикой,
Незапно был объят я скорбию великой
И тяжким бременем подавлен и согбен,
Как тот, кто на суде в убийстве уличен

и т. д.

Таким же образом формы «Суда божия над епископом» были приспособлены к «Псовой охоте»:

Ближе и лай, и порсканье, и крик —
Вылетел бойкий русак-материк!

<...>

Гикнул помещик и ринулся в поле...
То-то раздолье помещичьей воле!

<...>

Через ручьи, буераки и рвы
Бешено мчитсЯ: не жаль головы!

<...>

Выпив изрядно, поужинав плотно,
Барин отходит ко сну беззаботно

<...>

Завтра велит себя раньше будить.
Чудное дело — скакать и травить!

Ср. Жуковский, «Епископ Гаттон»:

Вдруг ворвались неизбежные звери;
Сыплются градом сквозь окна, сквозь двери,
Спереди, сзади, с боков, с высоты...
Что тут, епископ, почувствовал ты?

<...>

В замок епископ к себе возвратился,
Ужинать сел, пировал, веселился,
Спал, как невинный, и снов не видал...
Правда! но боле с тех пор он не спал.

Та же форма была употреблена затем в «Саше», в «Дедушке Мазае» — и здесь уже стерт всякий след второго плана — плана Жуковского.

Одновременно Некрасов культивировал и форму чувствительного романа и водевиля (ср., например, «Повидайся со мною, родимая!..» — «Рыцарь на час» с арией из «Материнского благословения» — «В хижину бедную, богом хранимую...»). Но не внесением песенных форм, а вводом в них прозаических элементов сказал новое слово Некрасов.

Этот перебой песенного стиля обычен у Некрасова. Песенный стиль не терпит enjambements — выходов синтаксической единицы за пределы метрической; такие выходы обычны для стихотворного *драматического* диалога или для прозаической конструкции, когда она играет роль важного ингредиента. У Некрасова в песенных формах, как «Похороны», встречаются также перебои прозаической интонацией:

И пришлось нам нежданно-негаданно
Хоронить молодого стрелка,
Без церковного пенья, без лада, —
Без всего, чем могила крепка...
Без попов!.. <...>

Или в песенной форме «Что думает старуха...»:
I строфа

Только старуху столетнюю, древнюю
Не посетил он. — Не спит,

II строфа

Мечется по печи, охает, маяется <...>

III строфа

Нутко-се! с ходу-то, с ходу-то крестного
Раз я ушла с пареньком

IV строфа

В рощу...

Излюбленной стиховой формой Некрасова была форма *говорного* стиха (термин Б. Эйхенбаума) — куплета, стихотворного фельетона. Даже в стихе «Кому на Руси жить хорошо» чувствуются эффекты этого говорного стиха; так, во вступлении дан эффект нарастающей скороговорки, несомненно комического (водевилно-куплетного) происхождения:

Семь временнообязанных
Подтянутой губернии,
Уезда Терпигорева,
Пустопорожней волости,
Из смежных деревень:
Заплатова, Дырявина,
Разутова, Знобишина,
Горелова, Неелова —
Неурожайка тож.

Этот говорной уклон стиха дает ему возможность применять песенные формы для больших поэм («Коробейники»).

Все это стоит в связи с общим уклоном некрасовской поэзии к прозе. Первым шагом здесь была пародия, по самому существу своему требовавшая внесения прозаизмов; вторым — перенос в формы баллады и классической ямбической поэмы сюжета современного романа («Саша», «Несчастные»), исторического романа («Русские женщины»), физиологических очерков и фельетонов («В больнице», «О погоде») и т. д. Здесь был путь для широкого использования иностранного и русского романа, и, несомненно, отдельные сцены у Некрасова восходят к Жорж Санд и английскому роману. Об этих заимствованиях не помнят — такова власть некрасовской лексики.

В лексику Некрасов вводит обильные прозаизмы. Приведем несколько примеров из «Мороза, Красного носа»:

И все мы согласны, что тип измельчал
Красивой и мощной славянки.

<...>

Но грязь обстановки убогой
К ним словно не липнет. Цветет
Красавица, миру на диво <...>

<....>

Лежит на ней дельности строгой
И внутренней силы печать.

и т. д.

Недаром Чернышевский сообщал, что фразу бурлака «А кабы умереть к утру, так было б еще лучше» Некрасов передал, почти не изменив ее:

А кабы к утру умереть —
Так лучше было бы еще...

(«На Волге»).

Другой элемент его лексики — диалектизмы. И, внося их в свою поэзию, он также поступал, сообразуясь с прозой того времени. Это была эпоха, когда в язык прозы были широко введены диалектизмы, сначала в нарочитом и неорганизованном виде (Даль), а затем в художественно умеренном, когда Аксаков писал, что Тургенев пишет не по-русски, а по-орловски. Проза обогащала свои выразительные средства диалектизмами, ибо здесь была широкая возможность их мотивированного ввода — сказ. Некрасов широко использует этот прозаический прием («Путешествие гр. Гаранского», «Орина, мать солдатская», «Похороны»), и это дает ему возможность мотивированно вводить диалектизмы и в лирическую поэзию, которая до той поры, подчиняясь велениям чисто лирического рода, была крепко спаяна с классическим стилем и таким образом отгорожена от этого обновления. Только говорная поэзия, допускающая сказ, прошедшая через комический строй, была в состоянии внести эти средства в поэзию.

Некрасов стоял перед двумя крайностями: неорганизованного внесения диалектизмов и прозаизмов и бесплодного эпигонства классического стиля. В любопытном критическом фельетоне «Тонкий человек»* он касается обоих этих путей. Отвергнув привычный путь классического метафорического стиля (в применении к прозе, о которой идет речь в фельетоне,— стиль Гоголя), Некрасов отвергает и путь натуральной школы, приемы введения в поэзию необработанных, сырых лексических материалов. Он осуждает сценку, записанную с натуры, с обильным введением слов купеческого и простонародного арга. «Память легче удерживает слышанное или читаное, а ум безотчетно дает простор чертам, которые ему уже указаны, истолкованы,— вот отчего, я думаю, списывая происходящее, мы невольно подражаем тому, что уже происходило и было списано... <...>»**.

Некрасов отдал дань обоим крайностям. Первая отразилась в его «Огороднике», «В дороге», отчасти «Коробейниках», вторая — в части любовной лирики Некрасова. Некрасов отверг оба эти пути, художественно введя в классические формы баллады и поэмы роман и новеллу со сказом, прозаизмами и диалектизмами, а в формы «натурального» фельетона и водевиля — патетическую лирическую тему. Смещением форм создана новая форма колоссального значения, далеко еще не реализованная и в наши дни.

6

Но как возможно художественное введение элементов прозы в поэзию? Благодаря какому закону может оно осуществиться?

Поэтическое произведение отличается от прозаического вовсе не имманентным звучанием, не ритмом как данностью, не музыкою, непременно осуществленную; слишком часты примеры прозы более певучей, нежели иные стихи (у нас Гоголь, Белый, в Германии — Гейне, Ницше), и стихов, низведенных до минимума напевности. Все стиховые элементы *не даны, а заданы*: задан ритм как стремящаяся к обнаружению ритмовая энергия, заданы мелодические и инструментальные членения и связи, и вот почему рассекаются на строки даже те стихи, где это рассечение и без того совершенно явственно по ритмико-синтаксической тенденции рядов,— важен заданный *ключ*. Стихи от прозы отличаются не столько имманентными признаками, данностью, сколько заданным рядом, ключом. Это создает глубокую разницу между обоими видами; значение слов модифицируется в поэзии звучанием, в прозе же звучание слов модифицируется их

* «Современник», 1855, № 1, стр. 171—204.

** Там же, стр. 204.

значением. Одни и те же слова в прозе значат одно, в поэзии другое. Пушкинская строка:

Унылая пора, очей очарованье

в ключе прозы не вызовет того сложного слитного значения обоих слов, которое оно вызывает в ключе поэзии. Поэтому для поэзии безопасно внесение прозаизмов — значение их модифицируется звучанием. Это не те прозаизмы, которые мы видим в прозе: в стихе они ожили другой жизнью, организуясь по другому признаку. Поэтому в тех случаях, когда семантика определенных поэтических формул стала штампом, исчерпана и уже не может входить как значащий элемент в организацию стиха, внесение прозаизмов обогащает стих, если *при этом не нарушается заданность ключа*. Внося прозу в поэзию, Некрасов обогащал ее.

Р. С. Знаток и исследователь Некрасова К. И. Чуковский возражал на мою статью в статье «Проза ли?» (К. Чуковский. «Некрасов». Л., изд. Кубуч, 1926, стр. 134—179). Для постановки вопроса, служащего заглавием его статьи, моя статья оснований не дает. Меня интересовал главным образом вопрос о том сложном соотношении стиха с прозой, которое было в некрасовское время и которое, в частности, в поэзии Некрасова сказалось «прозаизацией» поэтических жанров (стиховой исторический роман, стиховые физиологические очерки, стиховой фельетон). Пути к этой особой организации поэтических жанров (через пародию и связанное с нею введение в стих прозаических тем и лексики) я и хотел выяснить в своей давнишней статье. «Прозаизм» и «прозаичность» для меня отнюдь не оценочное и не укоризненное понятие. У стиха с прозой есть соотнесенность. Бывают эпохи, когда высшим пунктом этой соотнесенности бывает стиховая речь, лексически и синтаксически совершенно подобная прозе. В этом смысле лермонтовское «Завещание», например, я считаю эволюционно очень значительным, не «несмотря» на такие стихи, а как раз «благодаря» таким стихам:

Соседка есть у них одна...
Как вспомнишь, как давно
Расстались!.. Обо мне она
Не спросит... все равно...

и т. д.

Стоит написать эти стихи в строку, чтобы ясно увидеть их «близость» к прозе (и, разумеется, это вовсе не близость, а, может быть, более далекое «расстояние», чем между стихом метрически и интонационно гладким и прозой). Вопрос о «песенности» у Некрасова в данном случае — вопрос особый, не противоречащий нисколько этому пониманию прозаизации. Но вопрос этот требует более точной и расчлененной постановки. Прежде

всего это касается самого понятия «песенности» по отношению к стиху: имеем ли мы дело с имитацией жанра народной песни или с вводом одного какого-либо элемента (и какого) народной песни? Или «песенность» — синоним «напевности» и «мелодичности» стиха, на что как будто указывают некоторые места статьи К. И. Чуковского?

Но «песенность» не является «напевностью». Песня, взятая в ее словесном плане, есть то же «либретто». И подобно тому как либретто оперы пугает своей «нестиховностью», то же бывает и с песней. И, например, функция «песен» Лермонтова как раз в «прозаичности», в «нестиховности» песенного либретто. Ср.:

Горе тебе, город Казань,
Едет толпа удалцов
Сбирать невольную дань
С твоих беззаботных купцов.

<...>

Горе тебе, русская земля,
Атаман между ними сидит

<...>

И краса молодая,
Как саван, бледна,
Перед ним стоит на коленях
И молвит она <...>

Или:

Воеет ветер,
Светит месяц,
Девушка плачет —
Милый в чужбину скачет
и т. д.

К. И. Чуковский сам приводит любопытный пример появления вовсе не «напевного» приема в поэзии Некрасова, вызванного «песенным складом» (стр. 168). Обращение к народной песне характерно не для «мелодических» направлений в лирике. Например, не случайно и Мерзляков, и Дельвиг культивируют «песню» наряду с античными метрами и строфами. И то и другое имеет у них функцию обхода метрического стиха с его устоявшейся интонацией.

Поэтому вопрос о «песенности» не исключает вопроса о так называемой «прозаизации»*. Генезис этой «прозаизации» описан К. И. Чуковским в XI главе его статьи. Там же приведены примеры ее.

* Не все приемы Некрасова, причисленные К. И. Чуковским в его статье к разряду песенных, относятся именно к песне. Прием синтаксической парности, например, равно как прием повторений, характерен и для пословиц, и даже для ораторской речи.



«ИЗВОЗЧИК» НЕКРАСОВА

Ориентируя поэзию на прозу, вводя русский бытовой материал в стих, Некрасов сталкивается с вопросом о *фабуле*; ему нужна новая фабула — и ищет он ее не у прежних поэтов, а у прозаиков.

С этой точки зрения любопытно стихотворение его «Извозчик» (1848). Первая главка показывает, насколько Некрасов отправляется от старого балладного стиха, — здесь перед нами пародия (довольно явная) на «Рыцаря Тогенбурга» Жуковского (пародия была у Некрасова именно средством ввода в поэзию русского бытового материала). Она служит завязкой в фабуле. Вторая главка — рассказ об удавившемся извозчике. В 1864 г. («Библиотека для чтения», № 9, стр. 2, особ. паг.) Е. Эдельсон назвал это стихотворение «неловким переложением в стихи старинного анекдота об удавившемся извозчике», но реальных указаний на этот анекдот не дал.

Между тем Некрасов использовал в этом стихотворении совершенно определенный материал. В альманахе «Денница» на 1830 г. помещен очерк Погодина «Психологическое явление», где «анекдот об удавившемся извозчике» разработан в тех же чертах, что и у Некрасова. Купец оставляет в санях тридцать тысяч рублей, увязанные в старые сапоги, затем находит извозчика, просит ему показать сани и находит свои деньги нетронутыми. Он считает их перед извозчиком и дарит ему на чай сто рублей. «И извозчик в барышах: даром получил он сто рублей.

Верно он очень обрадовался такой нечаянной находке?

На другой день поутру он — у давил с я» (стр. 153—154).

Очерк Погодина близок к рассказам Даля и предсказывает уже «физиологические очерки» натуральной школы. В нем насыпано много бытовых подробностей, частью сохранных у Некрасова. Стиль его гораздо проще, нежели нарочито вульгаризованный стиль некрасовской пьесы. Любопытна одна подробность. Некрасовский купец забывает в санях серебро, и эта деталь подчеркнута автором:

Серебро-то не бумажки,
Нет приметы, брат.

Здесь Некрасов исправляет одну не совсем оправданную в бытовом отношении деталь у Погодина. Погодинский купец забывает в санях ассигнации, «новенькие, с иголки», — а ассигнации могли быть найдены «по приметам». Эта деталь характерна для разницы между ранним, робким «натурализмом» Погодина и острым интересом Некрасова к бытовым деталям.



ТЮТЧЕВ И ГЕЙНЕ

1

В истории литературы еще недостаточно разграничены две области исследования: исследование *генезиса* и исследование *традиций* литературных явлений; эти области, одновременно касающиеся вопроса о связи явлений, противоположны как по критериям, так и по ценности их относительно друг друга.

Генезис литературного явления лежит в случайной области переходов из языка в язык, из литературы в литературу, тогда как область традиций закономерна и сомкнута кругом национальной литературы. Таким образом, если генетически стих Ломоносова, например, восходит к *немецким* образцам, то он одновременно продолжает известные метрические тенденции *русского* стиха, что и доказывается в данном случае самою жизненностью явления. Построение генетической истории литературы невозможно; но установка генезиса имеет свою, негативную, ценность: при ней лишний раз выясняется своеобразие словесного искусства, основанное на необычайной сложности и неэлементарности его материала — слова.

Слово в стихе — это прежде всего определенное звучанием (внешним знаком) значение; но это значение определяется еще в значительной степени и *поддержанностью* материала: слово берется не само по себе, а как член знакомого ряда, известным образом окрашенного, как *лексический элемент*; с этой точки зрения между словами *изнуренный* и *изнурённый*, как стиховыми элементами, нет ничего общего.

Это решает вопрос об иностранных «традициях», «влияниях» и т. д. в литературе: здесь идет речь не об явлениях, историческое продолжение или окончание которых представляет данное явление, а об явлениях, послуживших *поводом* для него. Одно и то же явление может генетически восходить к известному иностранному образцу и в то же самое время быть развитием определенной традиции национальной литературы, чуждой и даже враждебной этому образцу.

2

Анализ тютчевского искусства приводит к заключению, что Тютчев является канонизатором архаической ветви русской лирики, восходящей к Ломоносову и Державину. Он — звено, связывающее «витийственную» одическую лирику XVIII века с лирикой символистов. Отправляясь от державинской лексики, он значительно смягчает архаические контуры торжественной и фи-

лософской оды, сливая их с некоторыми элементами стиля Жуковского.

При этих традициях Тютчева становится особенно интересным столкновение его искусства с искусством Гейне 20-х годов — канонизатора художественной немецкой песни.

Первая дата этого столкновения относится к первому периоду Тютчева: в 1827 г. в «Северной лире» появляется его перевод из Гейне («С чужой стороны» — «На севере мрачном...»). Большая часть остальных его переводов из Гейне падает также на конец 20-х — начало 30-х годов.

Личное общение поэтов (Мюнхен, весна — лето 1828 г.)* дает нам повод к установке двух фактов. Гейне в своей мюнхенской статье (1828) о «Немецкой литературе» Вольфганга Менцеля передает, по-видимому, один из образов «тютчевяны»; говоря о молодом и старом Гете, Гейне замечает: «Очень метко сравнил один остроумный иностранец нашего Гете со старым разбойничьим атаманом, который отказался от ремесла, ведет честную обывательскую жизнь среди уважаемых лиц провинциального городка, старается исполнять до мельчайших подробностей все филистерские добродетели и приходит в мучительное смущение, если случайно с ним встречается какой-нибудь беспутный парень из Калабрийских лесов и хочет напомнить старые товарищеские отношения»**.

«Тютчевяна» — любопытное явление, подчеркивающее сверхличность, *невольность* искусства: комический род по многим причинам остался чужд архаическому течению лирики, к которому примыкал Тютчев; его эпиграммы при лапидарности и меткости лишены комического элемента, которым богаты эпиграммы Пушкина; таким образом, рядом с высоким литературным творчеством у Тютчева сосуществовало комическое *устное*, не нашедшее себе литературного выражения; комический стиль Тютчева восходит к французскому каламбуру и старинному анекдоту, причем в последнем случае (к которому относится и приведенный пример) главную роль играет не словесное выражение, а мимика и жест. С остротой, приведенной у Гейне***, сходна следующая тютчевская: «Некто очень светский был по службе своей близок

* Об этом см. письма Гейне от 1 апреля 1828 г. Фарнгагену (Heinrich Heines Briefwechsel. Hrsg. von Fridrich Hirth. Bd. I. München und Berlin. 1914, S. 507—509); от 1 октября 1828 г. к Тютчеву (ib., S. 529—531); от 11 июня 1830 г. к Фарнгагену (ib., S. 627); от конца 1832 г. к Гиллеру (Heines Briefe. Hrsg. von H. Daffis, Bd. II. Berlin, 1906, S. 16) и Ad. Stahr. Zwei Monate in Paris. Oldenburg, 1851, S. 338. Также: G. Karpeles. H. Heine. Aus seinem Leben und seiner Zeit. Leipzig, 1899, S. 114—115.

** H. Heines sämtliche Werke. Hrsg. von Prof. E. Elster, Bd. VII. Leipzig und Wien, 1890, S. 256; Г. Гейне. Полн. собр. соч., т. IV. СПб., изд. А. Ф. Маркса, 1904, стр. 462.

*** Острота приведена у Гейне непосредственно после «тютчевской» фразы: «Произведения Гете (...) которые будут жить еще тогда, когда немецкий язык давно уже будет мертв [...]».

к министру, далеко не светскому. Вследствие положения своего обязан он был являться иногда на обеды и вечеринки его. «Что же он там делает?» — спрашивают Ф. И. Тютчева. — «Ведет себя очень прилично, — отвечает он, — как маркиз-помещик в старых французских оперетках, когда случается попасть ему на деревенский праздник, он ко всем благоприветлив, каждому скажет любезное ласковое слово, а там при первом удобном случае сделает пируэт и исчезнет» *.

Вторым фактом является загадочное для всех исследователей Гейне место в XXX главе III части «Путевых картин» («Италия. I»), написанной непосредственно после Мюнхена, отчасти по мюнхенским записям, в котором Гейне говорит рядом с Наполеоном о России: «<...> при постоянной странной смене лозунгов и представителей в великой борьбе, обстоятельства сложились так, что самый пламенный друг революции видит спасение мира только в победе России и принужден смотреть на императора Николая как на гонфалоньера свободы» <...> «Россия — демократическое государство, я назвал бы его даже государством христианским, если бы хотел применить это часто злоупотребляемое слово в его отраднейшем, самом космополитическом смысле, потому что русские, уже благодаря объему их государства, свободны от узкосердечия языческого национального чувства» и т. д. **

В этом, приводящем в удивление Штротдмана, Гирта и др., построении Гейне, по-видимому, претворил тютчевскую схему России по закону своего творчества в поэтически оправданное слияние противоречий.

3

К 30-м годам относится стихотворение Тютчева «Наполеон»:

Два демона ему служили,
Две силы чудно в нем слились:
В его главе — орлы парили,
В его груди — змии вились...
Широкрылых вдохновений
Орлиный, дерзостный полет,
И в самом буйстве дерзновений
Зминой *** мудрости расчет

и т. д.

Ив. Аксаковым сделано тематическое сопоставление этого стихотворения со стихами Хомякова; здесь возможно и другое сопоставление. Во «Французских делах» (1832) Гейне, говоря о Ла-

* Ф. И. Тютчев. Полн. собр. соч. СПб., [1912], стр. 601.

** H. Heines sämtliche Werke, Bd. III, S. 277—280; Г. Гейне. Полн. собр. соч., т. I, стр. 319, 321.

*** Не «змеиной», а «зминой» — исправлено Р. Ф. Брандтом («Материалы для исследования «Федор Иванович Тютчев и его поэзия». — Изв. ОРЯС, 1911, т. XVI, кн. 2, стр. 178).

файете, сравнивает его с Наполеоном: «Freilich! er ist kein Genie, wie Napoleon war, in dessen Haupte die Adler der Begeisterung horsteten, während in seinem Herzen die Schlangen des Kalküls sich ringelten» («Конечно, он не гений, каким был Наполеон, у которого в голове гнездились орлы вдохновения, между тем как в сердце извивались змеи расчета».) *

Таким образом, на разных языках, в прозе и стихах, дано как будто одно и то же. Так и было бы, если бы в искусстве слова решающее значение имело бы только его *значение*, а не *окраска*, только предметный, а не словесный образ. (Правда, самое слово «образ» потеряло уже совершенно всякий смысл, и, может быть, пора вернуться к ломоносовскому термину «отвращение» или термину шишковцев «извращение», превосходно подчеркивающим ломаную семантическую линию тропов.) Но если в результате пересечения двух значений (орел вдохновения, змея расчета) получается некоторая чисто словесная черта, то необычайно важную роль приобретает *слово* как лексический элемент, видоизмененный формой стиха или прозы. Такую роль играет у Тютчева архаический стиль:

В его *главе* — орлы *парили*,
В его *груди* — змии *вились*.

Так же соответствует витийственному строю Тютчева эпитет «*ширококрылых* вдохновений» (*прилучение* по терминологии Ломоносова). Рядом со стилем Тютчева гейневское «Kalkül» кажется нарочито прозаическим, чуть ли не коммерческим. И *традицию* Тютчева в теме Наполеона мы найдем не здесь, а у Державина («Гимн лиро-эпический на прогнание французов»):

Дракон, иль демон змиевидный
Змей — исполин
И Бог сорвал с него свой луч
Упала демонская сила.

На фоне Державина тютчевский образ приобретает архаический одический тон; у Гейне он восходит к частому приему (обычно комическому) словесного развертывания образа, которое служит, главным образом, для насыщения периода.

4

В первом томе гейневского «Салона», появившемся в 1834 г., была, между прочим, напечатана лирическая трилогия «In der Fremde» [«На чужбине»]. Уделяя большое внимание расположе-

* H. Heines sämtliche Werke, Bd. V, S. 40; Г. Гейне. Полн. собр. соч., т. IV, стр. 37.

нию стихотворений в сборниках, превращая их как бы в маленькие главки фрагментарных романов (в чем, может быть, слышатся отзвуки теоретических воззрений А. В. Шлегеля, смотревшего на сборники Петрарки как на фрагментарные лирические романы), Гейне, быть может, тем охотнее соединял их в «трилогии» *, что они по крошечным размерам стихотворений как бы пародически выделялись на фоне циклопической «Trilogie der Leidenschaft» Гете. С первым из них («Es treib dich fort...») совпадает по теме и фактуре стиха (синтаксическому и фонетическому строению) стихотворение Тютчева «Из края в край...» (напечатано в «Русском архиве» за 1879 г.).

У Гейне:

Es treibt dich fort von Ort zu Ort,
Du weißt nicht mal warum;
Im Winde klingt ein sanftes Wort,
Schaust dich verwundert um.

Die Liebe, die dahinten blieb,
Sie ruft dich sanft zurück:
«O komm zurück, ich hab' dich lieb,
Du bist mein einz'ges Glück!»

Doch weiter, weiter, sonder Rast,
Du darfst nicht stillestehn;
Was du so sehr geliebet hast
Sollst du nicht wiedersehn.

Ср. у Тютчева:

Из края в край, из града в град
Судьба, как вихрь, людей метет,
И рад ли ты, или не рад,
Что нужды ей?.. Вперед, вперед!

Знакомый звук нам ветер принес:
Любви последнее прости...
За нами много, много слез,
Туман, безвестность впереди!..

«О, оглянися, о, постой,
Куда бежать, зачем бежать?..
Любовь осталась за тобой,
Где ж в мире лучшего сыскать?

Любовь осталась за тобой,
В слезах, с отчаяньем в груди...
О, сжался над своей тоской,
Свое блаженство пощади!

* Ср. «Tragödie» — там же.

Блаженство стольких, стольких дней
Себе на память приведи...
Все милое душе твоей
Ты покидаешь на пути!...»

Не время выкликать теней:
И так уж мрачен этот час.
Усопших образ тем страшней,
Чем в жизни был милей для нас.

Из края в край, из града в град
Могучий вихрь людей метет,
И рад ли ты, или не рад,
Не спросит он... Вперед, вперед!

Здесь совпадают не только темы, но и метрические и даже звуковые особенности: 1) особое выделение первой строки через рассечение цезурой, оттененной звуковыми повторами*:

Es treibt dich fort
Из края в край
von Ort zu Ort
из града в град,

где даже звуковое качество повторов существенно то же; 2) общий метрико-семантический рисунок:

Die Leibe, die dahinten blieb
Все милое душе твоей
Im Winde klingt ein sanftes Wort
Знакомый звук нам ветр принес

(в последнем случае качество повторов то же) и т. д.

(Что касается метра, то здесь имеется существенное сходство с другим стихотворением Гейне, «Anno 1829 »:

Daß ich bequem verbluten kann,
Gebt mir ein edles, weites Feld!
Oh, laßt mich nicht ersticken hier
In dieser engen Krämerwelt!

В особенности интересна предпоследняя строфа этого стихотворения, метрически аналогичная первой (и последней) строфе тютчевского стихотворения:

Ihr Wolken droben, nehmt mich mit,
Gleichviel nach welchem fernen Ort!
Nach Lappland oder Afrika,
Und sei's nach Pommern — fort! nur fort!

* У Тютчева построение этой строки повторяется в III строфе: «Куда бежать, зачем бежать?..»

Таким образом, генезис тютчевского стихотворения восходит к стихотворению Гейне.

Однако и здесь — два разных искусства. Мотив «знакомого звука», «*sanftes Wort*», у Гейне лапидарно краток:

O komm zurück, ich hab dich lieb,
Du bist mein einz'ges Glück.

У Тютчева это разработано в три строфы, центральные для всего стихотворения, связанные друг с другом захватываниями из строфы в строфу: «Любовь осталась за тобой» (III строфа, 3-я строка и IV строфа, 1-я строка) и т. д. Гейневский романс превратился у Тютчева в марш, с характерными признаками хора («*мы*»: «Знакомый звук нам ветер принес»; «Чем в жизни был милей для нас») и диалога. Отличительным качеством стихотворения Гейне является разговорная краткость периодов и простота лексики; у Тютчева — пафос, риторическое развитие периодов и архаическая лексика:

O komm zurück, ich hab dich lieb,
Du bist mein einz'ges Glück

«О, оглянися, о, постой,
Куда бежать, зачем бежать?
Любовь осталась за тобой,
Где ж в мире лучшего сыскать?

Ср. также рассудочный синтаксис Тютчева:

Усопших образ *тем страшней,*
Чем в жизни был милей для нас.

5

Тот же вопрос о *генезисе и традициях* с равным правом приложим и по отношению к тютчевским *переводам*.

Тютчев нечасто и неохотно помечал стихотворения переводными (тем неоправданнее со стороны редакторов помещение его переводов в особый отдел). Он, конечно, имел на это право, но не потому, что переводил отдаленно. Напротив, во всех переводах из Гейне чувствуется тщательность и желание сохранить черты подлинника; для этого Тютчев избирает знаменательный путь: он дает на русской почве аналогию приемов немецкого стихотворения, оставаясь все время, однако, верным своей лексической традиции. В переводах из Гейне наше внимание останавливает прежде всего выбор. Выбраны стихотворения, не столько близкие по темам Тютчеву, сколько характерные для манеры Гейне. Среди них — такие чуждые Тютчеву, как «*Liebste, sollst mir heute sagen*» и относящееся к разряду *Lieder der niederer Minne*: «*In welche soll ich mich verlieben*».

Первый по времени перевод — «На севере мрачном...» — Тютчев озаглавил «С чужой стороны», придав таким образом стихотворению характер собственной лирической темы. В стихотворении есть строки, написанные видом паузника (на основе амфибрахия). Это было привычным для русского стихосложения того времени (см. статью Д. Дубенского в «Атенее» 1828 г., ч. 4, стр. 149), и здесь Тютчев стремился, по-видимому, дать некоторую аналогию метра подлинника (паузник на основе трехстопного ямба).

В стихотворении «Кораблекрушение» Тютчев также пытается дать аналогию метра подлинника и передает его вольный ритм через чередование пяти-, четырех- и трехстопного ямба. Конец стихотворения разрушен у Гейне метрической внезапностью — короткой, бьющей строкой:

In feuchten Sand.

Вместо этого Тютчев дает подобие монолога классической драмы:

Молчите, птицы, не шумите, волны,
Все, все погибло — счастье и надежда,
Надежда и любовь!.. Я здесь один,—
На дикий берег заброшенный грозой,
Лежу простерт — и рдеющим лицом
Сырой песок морской пучины рою!...

В переводе этого стихотворения уже полная победа традиции над генезисом; Тютчев не только тщательно переводит все сложные эпитеты Гейне, но еще и увеличивает их число; поступая так, он, однако, передает их в архаическом плане:

И из умильно-бледного лица
Отверсто-пламенное око
Как черное сняет солнце!..
О черно-пламенное солнце.

Таким образом, Гейне здесь скорее всего напоминает Державина («Любителю художеств»):

Взор черно-огненный, отверстый.

Героическую попытку передать чуждый строй представляют, наконец, переводы «Liebste, sollst mir heute sagen» и «Das Leben ist der schwüle Tag».

В первом Тютчев передает юмористическую манеру Гейне юмором XVIII века, вводя старинный разговорный стиль в высокий словарь:

Василиски и вампиры,
Ковь крылат и змий зубаст —
Вот мечты его кумиры,—
Их творить поэт горазд.

Но тебя, твой стап *эфирный*,
Сих ланит волшебный цвет,
Этот взор лукаво-смирный —
Не создаст сего поэт.

Во втором переводе Тютчев столкнулся со столь же чуждой ему традицией — немецкой художественной песни. Он делает попытку передать песенный тон, но привычный рассудочный синтаксис и здесь совершенно преобразует весь строй стихотворения:

*Если смерть есть почь, если жизнь есть день —
Ах, умаял он, пестрый день меня!..*

Так чужое искусство являлось для Тютчева предлогом, поводом к созданию произведений, традиция которых на русской почве восходила к XVIII веку.

6

Тютчев — романтик; это положение казалось незыблемым, несмотря на путаницу, которая существует в вопросе о русском романтизме. Это положение должно быть пересмотрено.

Правда, философская и политическая мысль была той прозаической подпочвой, которая питала его стих, и многие его стихотворения кажутся иллюстрациями, а иногда и полемическими речами по поводу отдельных вопросов романтизма, но — преемник Державина, воспитанник Раича и ученик Мерзлякова — Тютчев воспринимается именно на державинском фоне как наследник философской и политической оды и интимной лирики XVIII века. И тогда романтический манифест «Не то, что мните вы, природа...» получает значение нового этапа оды:

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

Равно и другой, интимный строй Тютчева оказывается стилизацией идиллической «песни» XVIII века:

Так мило-благодатна,
Воздушна и светла
Душе моей стократно
Любовь твоя была.

Подобно тому как во Франции романтик Гюго возобновил старую традицию Ронсара, Тютчев, *генетически* восходя к немецкому романтизму, стилизует старые державинские формы и дает им новую жизнь — на фоне Пушкина.



ВОПРОС О ТЮТЧЕВЕ

1

Тютчевская годовщина застает вопрос о Тютчеве, о его изучении — открытым.

Легко, конечно, счесть все его искусство «эманацией его личности» и искать в его биографии, биографии знаменитого остролова, тонкого мыслителя, разгадки всей его лирики, но здесь-то и встречаются нас знаменитые формулы: «тайна Тютчева» и «великий незнакомец». (Таким же, впрочем, «великим незнакомцем» будет любая личность, поставленная во главу угла при разрешении вопроса об искусстве.)

Легче счесть его поэзию, и по-видимому, по праву, «поэзией мысли» и, не смущаясь тем, что это «стихи», попытаться разрушить их в общепонятную философскую прозу (такие попытки очень легко удаются и почти не стоят труда); затем можно их скомпоновать в философскую систему, и в результате получится «космическое сознание Тютчева», быть может, недаром иногда имеющее своим вторым заглавием: «чудесные вымыслы».

Это тем более как будто оправданно, что и впрямь стихи Тютчева являются как бы ответами на совершенно реальные философские и политические вопросы эпохи. Тогда стихотворение «Безумие», например, явилось бы вполне точным ответом на один из частных вопросов романтической философии: может ли быть дано мистическое познание природы не только во сне, но и в безумии (Тик, Шубарт, Кернер и др.) и т. д. и т. д.

Но уже Ив. Аксаков протестовал против этого простого оперирования «тютчевской мыслью»: «У него не то что мыслящая поэзия,—а поэтическая мысль <...> От этого внешняя художественная форма не является у него надетою на мысль, как перчатка на руку, а срослась с нею, как покров кожи с телом, сотворена вместе и одновременно, одним процессом: это сама плоть мысли».

Здесь хотя и не особенно убедителен термин «внешняя художественная форма» и образ «кожа на теле», но очень убедителен отрицаемый подход к «мысли» и «стиху» как к руке и перчатке.

Философская и политическая мысль должны быть здесь осознаны как *темы*, и, конечно, функция их в *лирике* совсем иная, нежели в прозе. Вот почему, хотя и несомненно, что они являлись значащим элементом в поэзии Тютчева, вовсе не несомненен характер этого значения, а стало быть, и незаконно отвлекать их

изучение от общего литературного, стало быть, необходимо учитывать их функциональную роль. Нет темы вне стиха, так же как нет образа вне лексики. Наивный же подход к стиху как к перчатке, а к мысли — как к руке, при котором упускалась из виду функция того и другого в лирике как особом виде искусства, привели в изучении Тютчева к тупику мистических «тайн» и «чудесных вымыслов». То же направление изучения привело к не совсем ликвидированной и теперь легенде об историческом «одиночестве» Тютчева.

На смену «тайнам» должен встать *вопрос* о лирике Тютчева как явлении литературном. И первый этап его — восстановление исторической перспективы.

2

Историческая перспектива оказывается в отношении Тютчева изломанной, неровной. Особый характер литературной деятельности — перерывы в печатании; глубокие и длительные перерывы интереса к нему, «забвения» и толчками идущие «воскрешения». И здесь нельзя, конечно, объяснять всего «непониманием» публики; ведь даже Достоевский писал Майкову в 1856 г.: «Скажу вам по секрету, по большому секрету: Тютчев очень замечателен; но... и т. д. <...> Впрочем, многие из его стихов превосходны» *. И, конечно, эти «но» и «впрочем» имели свой смысл у современников, но понять его можно, только установив характерные черты тютчевской лирики.

В первой половине XIX века грандиозная и жестокая борьба за формы, шедшая в XVIII веке, сменяется более медленной выработкой их и разложением, идущими часто ощупью.

Но жанр в такие периоды смены не лежит наготове — его следует впервые создать — начинается мучительный период его нащупывания. Жанр рождается тогда, когда найдено нужное слияние диалектически вырисовавшегося направления поэтического слова с *темой*, нужное ее «развертыванье». И тогда как для современников тема художественно действенна всегда по соотношению к тому направлению слова, которое она скрепляет, для позднейших поколений своеобразие этого соотношения исчезает, тема и стиль ощущаются розно, т. е. исчезает ощущение жанра.

3

Начало литературной деятельности Тютчева и представляет собою искание лирического жанра. При этом характерно, что Тютчев в 20-х годах обходит главенствующее течение и, как Жу-

* Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений, т. 1. Биография, письма и заметки из записной книжки. СПб., 1883, стр. 87.

ковский за двадцать лет до него, обращается к монументальным дидактическим формам, имеющим к тому времени архаистический характер как жанры.

Он пишет «Уранию», на которой отразились поэма Тидге того же названия * и стихотворение Мерзлякова, пространное «Послание Горация к Меценату». Здесь Тютчев — архаист и по стилистическим особенностям и по языку.

Этот источник жанра был характерен для ученика Раича. Раич — любопытная фигура в тогдашнем лирическом разброде **. Он стремится к выработке особого поэтического языка: объединению ломоносовского стиля с итальянской эвфонией ***, он «усовершенствует слог своих учеников вводом латинских грамматических форм» ****. И эти принципы его теории не должны быть забыты при анализе приемов Тютчева. Требование особой «гармонии» (в этом слове часто скрывается определение ритмо-синтаксического строя), особые метрические искания, основанные на изучении итальянской поэзии, способствуют возникновению названия особой «итальянской школы» — Раич, Туманский, Ознобишин *****. И когда Ив. Киреевский относит Тютчева к другой — «германской», — орган Раича возмущенно спрашивает: «Тютчев <...> принадлежит к германской школе. Не потому ли, что он живет в Мюнхене?» ***** И, конечно, приемы Тютчева выработались в этой «итальянской школе». Достаточно сравнить стихотворение Раича «Вечер в Одессе», написанное в 1823 г. и напечатанное в «Северной лире» на 1827 год, чтобы сразу убедиться в том, что тютчевские приемы были результатом долгих литературных изучений.

* С поэмой Тидге сходны не только образы, но и метрическая конструкция стихотворения — смена различных метров, причем характерным метром Тидге, употребленным и у Тютчева, является пятистопный хорей.

** В кружок Раича, бывший как бы тем же кружком Любоумров в литературном аспекте, входили: В. Одоевский, Погодин, Ознобишин, А. Муравьев, Путята и др.

*** «Воклюзский лебедь пел, и дети Юга, нежные, чувствительные италянцы, каждый звук его ловили жадным слухом; но лебедь Двины пел — для детей Севера, холодных, нечувствительных — к прелестям гармонии» (Раич. Петрарка и Ломоносов. — «Северная лира», 1827, стр. 70).

**** А. Н. Муравьев. Знакомство с русскими поэтами. Киев, 1871, стр. 5. Паразитительный пример латинского синтаксиса у Тютчева:

И осененный опочил
Хоругвью горести народной.

Ср. также:

Лишь выших гор до половины
Туманы покрывают скат.

По всей вероятности, отсюда же пропуск местоименного подлежащего:

Стояла молча предо мною.

***** См. ст. И. В. Киреевского в «Деннице» на 1830 г.

***** «Галатее», 1830, № 6, стр. 331.

Вечер в Одессе

На море легкий лег туман,
Повеяла прохлада с берега —
Очарованье южных стран,
И дышит сладострастна нега.

Подумаешь — там каждый раз,
Как Геспер¹ в небе засияет,
Киприда из шелковых влас
Жемчужну пену выжимает.

И, улыбаяся, она
Любовью огненною пышет,
И вся окрестная страна
Божественною негой дышит.

Здесь, в этом стихотворении Раича, уже предсказана трехчастная краткость многих тютчевских пьес и разрешение двух строф в третьей, представляющей определенную ритмико-синтаксическую конструкцию.

Ср. с последней строфой у Раича тютчевскую строфу:

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

Здесь совпадает и излюбленная стилистическая особенность Тютчева: «Подумаешь—» ср.: «Ты скажешь: ветреная Геба», «Ты скажешь: ангельская лира»; совпадают и обычные для Тютчева лексически-изысканные имена: Геспер, Киприда.

Но для Раича были характерны и другие искания — искания *жанра*. И здесь любопытны его отношения к дидактической поэзии — той, с которой начинает Тютчев. Дидактическая (или, как называет ее Раич, *догматическая*) поэма неприемлема для него своей *обширностью*. «Есть предметы, которые своею обширностью с первого взгляда кажутся самыми благоприятными для писателя; но обладающий истинным талантом никогда не обольстится сею мнимой выгодой: сфера предмета слишком пространная, или не может быть рассматриваема с постоянной точки зрения, или требует великого усилия и утомляет самые легкие крыла гения» *.

Но вместе с тем его привлекает «мифология древних», дававшая пищу догматической поэме (мы обречены на «искание бесчисленных оттенков — им стоило только олицетворить его — и чи-

* «Вестник Европы», 1822, № 7, стр. 199. «Рассуждение о дидактической поэзии» Раича.

татель видел пред собой дышащие образы — «*spirantia signa*»), его привлекает сходство дидактика с *оратором*: «подобно оратору, поражающему противника доводами, всегда постепенными, дидактик от начал простых, обыкновенных, переходит к исследованиям сложным, утонченным, почерпнутым из глубоких наблюдений, и нечувствительно возвышает до них читателя. Так ветер, касаясь Еоловой арфы, начинает прелюдию, которая, кажется, мало обещает слуху; но, усиливая дыхание, он вливает в нее душу и по временам извлекает из струны ее красноречивую мелодию, потрясающую весь состав нашего сердца».

И Раич надеется, что «догматическая» поэзия испытает новый расцвет: «если бы явился ее преобразователь и дал ей *другую форму, другой ход*, тогда, вероятно, она явилась бы в новом блеске и величии, достойном поэзии». Ссылка на философские, «догматические» поэмы в прозе Платона указывает еще яснее, что дело идет о философской лирике. Если вспомнить, что к этому времени относится начальная работа ряда философов-поэтов: Шевырева, Хомякова, Тютчева, Веневитинова, — то статья получает конкретный характер.

Эта философская лирика получала совершенно особенное значение при исчерпанности лирических жанров, наметившейся уже в половине 20-х годов. Свежий материал для поэзии освежал ее саму. Вот почему общие надежды возлагаются на Шевырева-лирика. В философской лирике, разрабатывавшей новый материал, открывались новые стороны поэтического слова — «новый язык» и «оттенки метафизики» (слова Пушкина о Баратынском).

4

Первые опыты Тютчева являются, таким образом, попытками удержать монументальные формы «догматической поэмы» и «философского послания». Но монументальные формы XVIII века разлагались давно, и уже державинская поэзия есть разложение их. Тютчев пытается найти выход в меньших (и младших) жанрах — в послании пушкинского стиля (послание к А. В. Шереметеву), в песне в духе Раича, но недолго на этих паллиативах задерживается: слишком сильна в нем струя, идущая от монументального стиля XVIII века.

И Тютчев находит этот выход в художественной форме *фрагмента*.

Все современные критики отмечают *краткость* его стихотворений: «Все эти стихотворения очень коротки, а между тем ни к одному из них решительно нечего прибавить» (Некрасов); «Самые короткие стихотворения г. Тютчева почти всегда самые удачные» (Тургенев).

Фрагмент как художественная форма был осознан на Западе главным образом романтиками и канонизован Гейне. Если срав-

нить некоторые произведения Уланда и Ю. Кернера с тютчевскими фрагментами, связь станет вполне ясна.

Уланд

Klage

Lebendig sein bagraben
Es ist ein schlimmer Stern;
Doch kann man Unglück haben,
Das jenem nicht zu fern:
Wenn wan bei heißem Herzen
Und innern Lebens voll,
Vor Kümmeris und Schmerzen
Frühzeitig altern soll.

Ю. Кернер

Die schwerste Pein

Im Feuer zu verbrennen,
Ist eine schwere Pein,
Doch kann ich eine nennen,
Die schmerzlicher mag sein:
Die Pein ist's, das Verderben,
Das Los, so manchem fällt:
Langsam dahinzusterben
In Froste dieser Welt.

Тютчев

Нет дня, чтобы душа не ныла,
Не изнывала б о былом,
Искала слов, не находила,
И сохла, сохла с каждым днем,—
Как тот, кто жгучею тоскою
Томился по краю родном
И вдруг узнал бы, что волною
Он схоронен на дне морском.

Как ни тяжел последний час —
Та непонятная для нас
Истома смертного страданья,—
Но для души еще страшней
Следить, как вымирают в ней
Все лучшие воспоминанья...

Я нарочно взял резкий пример тютчевских «записок». Фрагмент как *средство* конструкции был осознан тонко и Пушкиным; но «отрывок» или «пропуск» Пушкина был «недоконченностью» большого целого. Здесь же он становится определяющим художественным принципом. И то, что сказывается в «записках» Тютчева, то лежит и вообще в основе его лирики. Монументальные формы «догматической» поэмы разрушены, и в результате дан противоположный жанр «догматического фрагмента». «Сфера предмета слишком пространная» сужена здесь до минимума, и слова, теряющиеся в огромном пространстве поэмы, приобретают необычайную значительность в маленьком пространстве фрагмента. Одна метафора, одно сравнение заполняют все стихотворение. (Вернее, все стихотворение является *одним* сложным образом.)

Фрагментарность стала основой для совершенно невозможных ранее стилистических и конструктивных явлений; таковы *начала*

стихотворений:

И, распростясь с тревогою житейской
И чувства нет в твоих очах
И *есть* в рядах отечественной рати
И тихими последними шагами
И гроб опущен уж в могилу
И ты стоял — перед тобой Россия
И *опять* звезда ныряет
И самый дом наш будто ожил
Итак, *опять* увиделся я с вами
и т. д.

Эта фрагментарность сказывается и в том, что стихотворения Тютчева как бы «написаны на случай». Фрагмент узаконяет как бы внелитературные моменты; «отрывок», «записка» — литературно не признаны, но зато и свободны. («Небрежность» Тютчева — литературна.)

Таковы тонкие средства стилистической фрагментарности:

Весь день *она* лежала в забытии.

Это «она» почти столь же фрагментарно, как и приведенное:

И, распростясь с тревогою житейской.

И здесь, в интимной лирике, фрагментарность ведет тоже к усилению, динамизации, как и в лирике витийственной.

Вместе с тем «фрагмент» у Тютчева закончен. У него поразительная планомерность построения. Каждый образ усилен тем, что сперва дан противоположный, что он выступает вторым членом антитезы, и здесь виден ученик Раича, который советует начинать «догматическую» поэму «прелюдией», чтобы «нечувствительно возвысить до нее читателя»:

Люблю глаза твои, мой друг

<...>

Но есть сильней очарованье

Душа хотела б быть звездой,

Но не тогда, как с неба полночи

<...>

Но днем

Есть близнецы <...>

Но есть других два близнеца

Пусть орел за облаками

<...>

Но нет завиднее удела,

О, лебедь чистый, твоего.

И столь же планомерно отчеканивает Тютчев антитезу в строфическом построении*. Сложность тютчевской строфики (ср. десятистишные строфы в стихотворении «Кончен пир...») превосходит в этом отношении всех русских лириков XIX века и восходит к западным образцам (ср. в особенности Уланда — «Abendwolken», «Ruhethal» — шестистишные и восьмистишные строфы со сложным расположением мужских и женских [рифм], очень близкие тютчевской строфе). Вот эта строгость фрагмента была одной из причин холодности современников; они чувствовали здесь некоторый холод «догматической» поэзии. «Конечно, есть причина, почему они (произведения Тютчева.— Ю. Т.) не имели успеха,— пишет Страхов.— В них ясно, что поэт не отдается вольно своему вдохновению и своему стиху. Чудесный язык не довольно певуч и свободен, поэтическая мысль, хотя и яркая и грациозная, не рвется безотчетно и потому не подмывает слушателя. Но это полное обладание собою, эта законченность мысли и формы не исключают поэзии <...>»**

Дидактична самая *природа* у Тютчева, ее аллегоричность, против которой восстал Фет и которая всегда заставляет за образами природы искать другой ряд. Нет-нет, и покажется тога дидактика-полемиста с его внушительными ораторскими жестами. Характерны такие зачины:

Не то, что мните вы, природа:

Не слепок, не бездушный лик.

Нет, мера есть долготерпенью.

Учительны такие строки:

На месяц взглянь

Молчи, скрывайся и таи

Смотри, как на речном просторе

и т. д.

Дидактичны тютчевские «наводящие вопросы» и полувопросы с интонацией беседы:

Но который век белеет

Там, на высях снеговых?

Но видите ль? Собравшись в дорогу

и т. д.

«Цицерон» весь выдержан в ораторской конструкции («уступление» ломоносовской риторики) — тезис противника — и возражение:

Так!.. но прощаясь с римской славой.

* Ср. «Люблю глаза твои, мой друг...»: I строфа — жмжмж; II строфа — жмжмж; «Душа хотела б быть звездой...»: I строфа — жмжмж; II строфа — жмжмж и т. д.

** Н. Страхов. Заметки о Пушкине и других поэтах. СПб., 1888, стр. 237.

(Здесь — корень тех прозаически-полемических приемов, которые с особою силою сказываются в его политической лирике:

Да, стенка есть — стена большая,—
И вас не трудно к ней прижать,
Да польза-то для них какая?
Вот, вот что трудно угадать.

(«Славянам». [«Они кричат, они грозятся...»])*

и в которых Тютчев, идущий от XVIII века, ближе, чем кто-либо, к Некрасову.)

Но эта же плановость конструкции делает маленькую форму чрезвычайно сильной. Монументальные формы XVIII века разложились, и продукт этого разложения — тютчевский фрагмент. словно на огромные державинские формы наложено уменьшительное стекло, ода стала микроскопической, сосредоточив свою силу на маленьком пространстве: «Видение» («Есть некий час, в ночи, всемирного молчанья...»), «Сны» («Как океан объемлет шар земной...»), «Цицерон» и т. д.— все это микроскопические оды **.

Вот почему, когда Тютчев хочет дать жанр, именно и предполагающий маленькую форму, она у него не выходит. Он подходит к *эпиграмме* со сложными средствами высокого стиля, со сложной строфой, игрой антитез, и самый неудачный *литературный* жанр у этого знаменитого остроуслова — именно эпиграмма («Средство и цель», «К портрету» и др.). Зато характерно, что стиховые *афоризмы* Тютчева всегда вески.

5

Фрагментарность, малая форма, сужающая поле зрения, необычайно усиляет все стилистические ее особенности. И прежде всего, словарный, лексический колорит.

Слово важно в поэзии (да и в жизни) не только своим значением. Иногда мы даже как бы забываем значение слова, вслушиваясь в его лексическую окраску. (Так, если на суде подсудимый доказывает *alibi* на блатном жаргоне, судья, несмотря на значение его слов, обратит внимание на самую лексическую ок-

* Любопытно с этой точки зрения стихотворение «Певучесть есть в морских волнах...», где три строфы «одические» кончаются таким смешением ораторского и полемически-газетного стиля:

И от земли до крайних звезд
Все безответен и попыне
Глас вопиющего в пустыне,
Души отчаянный протест?

** Это было вполне осознано Фетом, развившим и канонизовавшим форму фрагмента. Фет называет «одами» крохотные хвалебные стихотворения.

раску, па блатность.) Подобно этому, помимо значения действуют в поэзии различные лексические строи; архаизмы вводят в высокий лексический строй.

Тютчев вырабатывает особый язык, изысканно архаистический.

Нет сомнения, что архаизм был осознанной принадлежностью его стиля. Он употребляет то «фонтан», то «водомер». Вместе с тем пародическое использование высокого стиля в XIX веке не могло не оставить следа на употреблении архаизмов, и Тютчев отлично учитывал при случае этот пародический оттенок:

Пушек гром и *музыка*!
(«Современное»)

Здесь Тютчев иронично подчеркивает архаизмом; и вместе с тем он же пишет:

И стройный *музыкальный* шорох.

На фоне Пушкина Тютчев был архаистом не только по своим литературным традициям, но и по языку, причем нужно принимать во внимание густоту и силу его лексической окраски на небольшом пространстве его форм.

И этот колорит Тютчева обладает силой, усваивающей ему инородные явления; с необычайной свободой Тютчев использует варваризмы в высоком стиле, несмотря на то что употребление варваризмов в стихе было традиционно ироническое:

Иным достался от природы
Инстинкт пророчески-слепой.

В политических стихотворениях лексика (как и остальные элементы стиля) у Тютчева нарочито прозаическая, «газетная»:

Славянское самосознание,
Как божья кара, их страшит!

От дидактика-оратора к публицисту-полемисту — переход естественный.

И здесь, говоря о лексике Тютчева, следует сделать особое предостережение: у нас нет еще его авторитетного издания.

Его изысканная, а иногда и чрезмерно резкая архаистическая лексика и метр, обходящий «канонический», пугали и современников и ближайшие поколения. Поэтому все существующие издания Тютчева сглаживают его лексику и метр*.

* Неполное издание Тютчева под ред. Г. Чулкова — единственное пока отправляющееся от рукописей. 1928.