



Ю. Н. ТЫНЯНОВ

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 острослова, тонкого мыслителя, разгадки всей его лирики, но здесь-то и встречаются нас знаменитые формулы: «тайна Тютчева» и «великий незнакомец»¹. (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»².

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.)³ 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 худо-

жественная 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.

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

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 Жуковский 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»⁴. 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***,

* 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 Любомудров в литературном аспекте, входили: В. Одоевский, Погодин, Ознобишин, А. Муравьев, Путята и др.

*** «Воклюзский лебедь пел, и дети Юга, нежные, чувствительные италианцы, 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. С. 70).

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 Минхене?» *** 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.

ВЕЧЕР В ОДЕССЕ

На море легкий лег туман,
 Повеяла прохлада с берега —
 Очарованье южных стран,
 И дышит сладострастна нега.
 Подумаешь — там каждый раз,
 Как Геспер в небе засияет,
 Киприда из шелковых влас
 Жемчужну пену выжимает.
 И, улыбаяся, она
 Любовью огненную пышет,
 И вся окрестная страна
 Божественною негой дышит.

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

*И осененный опочил
 Хоругвью горести народной.*

Ср. также:

*Лишь высших гор до половины
 Туманы покрывают скат.*

По всей вероятности, отсюда же пропуск местоименного подлежащего:

Стояла молча предо мною.

** См. ст<атью> И. В. Киреевского в «Деннице» на 1830 г. ⁵

*** Галатея. 1830. № 6. С. 331.

Здесь, в этом стихотворении Раича, уже предсказана трехчастная краткость многих тютчевских пьес и разрешение двух стрóf 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: ветренная 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 обширностию с первого взгляда кажутся самыми благоприятными для писателя; но обладающий истинным талантом никогда не обольстится сею мнимою 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 читатель 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 *дру*

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

гую 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)⁶.

4

Первые опыты Тютчева являются, таким образом, попытка 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 сравнить 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 Kümmernis und Schmerzen
 Frühzeitig altern soil⁷.

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 Welt⁸.

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, распротясь с тревогою житейской

И чувства нет в твоих очах

И *вот* 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 забыты.

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

И, распротясь 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 твой, мой друг

<...>

Но есть сильней очарованье

Душа хотела б быть звездой,
 Но не тогда, как с неба полуночи
 <...>
 Но днем

Есть близнецы <...>
 Но есть других два близнеца

Пускай 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 тогда дидактика-полемиста с его внушительными ораторскими жестами. Характерны такие зачины:

Не то, что мните вы, природа:
 Не слепок, не бездушный лик.

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

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

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? Сбравшись в дорогу
и т. д.

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

Так!.. но прощаясь с римской славой.

(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 пей 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).

* 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 поныне
Глас вопиющего в пустыне,
Души отчаянный протест?

Но эта же планомерность 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 острослова — 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 окраску, на блатность.) Подобно этому, помимо значения действуют в поэзии различные лексические строи; архаизмы вводятся 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:

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

Пушек гром и *мусикия!*

(«Современное»)

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

И стройный мусикийский 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*.

6

Но не только в своем лексическом колорите, а и по стилю Тютчев отправляется от XVIII века (преимущественно в державинском преломлении).

Тютчев охотно пользуется перифразой:

Металл содрогнулся, тобой оживлен

* Неполное издание Тютчева под ред. Г. Чулкова — единственное пока отправляющееся от рукописей. 1928⁹.

Пернатых песнь по роще раздалася

Высокий дуб, *перунами* сраженный

День, *земнородных* оживленье.

Последняя перифраза наиболее характерна, ибо кроме того она и сложное прилагательное, что также является архаистическим средством стиля.

Любопытно, как применяет его Тютчев при переводах — там, где в подлиннике вовсе их нет.

Ср. «Песнь Радости» Шиллера:

Was denn großen Ring bewohnt,
Huldige der Sympathie!

Pallas, die die Städte gründet
Und zertrümmert, ruft er an.

<...>

Rächet Zeus das Gastesrecht
Wägend mit gerechten Händen и т. д.

Душ родство! о, луч небесный!
Вседержащее звено!

Градовиждущей Палладе
Градорушащей молясь.

<...>

Правоправящий Кронид
Вероломцу страшно мстит¹⁰.

«Животворный, миротворный, громокипящий» — все это архаистические черты стиля, общие всем одописцам XVIII века, в особенности же Державину. Столь же архаистичны двойные прилагательные. Здесь Тютчев является — через Раича — верным и близким учеником Державина. Ср. у Державина: 1) «вот красно-розово вино!», «на серебро-розовых конях»; 2) «священно-вдохновенна дева», «цветоблаговонна Флора» и др. В 1821 г. Воейков упрекает Раича в употреблении сложных эпитетов, причем видит в этом подражание Державину*. Самый список раичевских эпитетов, приведенный здесь, характерен: 1) снегообразная белизна, огнегорящи звезды; 2) про-

* Сын отечества. 1821. № 39. С. 273, 274. Характерно, что Воейков упрекает Раича и в злоупотреблении эпитетом «золотой», тоже характерным для Тютчева.

зрачно-тонкий сок, янтарно-темный плод, бело-лилейное молоко, сизо-мглисты волны.

Тютчев еще усовершенствовал этот прием, не только сливая близкие слова, но соединяя слова, как бы безразличные по отношению друг к другу, логически не связанные, а то и слова, противоречащие друг другу:

длань незримо-роковая

опально-мировое племя

От жизни мирно-боевой

С того блаженно-рокового дня.

Он связывает их и по звуковому принципу:

На веждах, томно-озаренных

Пророчески-прощальный глас

Что-то радостно-родное

В те дни кроваво-роковые.

Все эти особенности подчеркнуты в замечательной строке:

Дымно-легко, мглисто-лилейно.

Необычайно сильно действует это соединение на смысл слов, тесно сплетающихся между собою, дающих неожиданные оттенки.

Имя Державина, конечно, должно быть особо выделено в вопросе о Тютчеве. Державин — это была та монументальная форма философской лирики, от которой он отправляется. И это сказывается во многих конкретных неслучайных совпадениях. «Бессонница», «Сижу, задумчив и один...» — полны чисто державинских образов. (Ср.: «На смерть кн. Мещерского», «Река времен в своем стремленьи...» и т. д.)

У них общие интонации, общие зачины; ср. державинское:

Что так смущаешься, волнуешь,

Бессмертная душа моя?

Отколе пламенны желанья?

Отколь тоска и грусть твоя?

(«Тоска души»)

с Тютчевским:

О, вещая душа моя!
О, сердце, полное тревоги.

Излюбленные у Тютчева образы:

Изнемогло движенье, труд уснул.

Утихло вокруг тебя молчанье
И тень нахмурилась темней

тоже восходят к державинским:

Заглохнув стон болотна дна,
Замолкло леса бушеванье,
Затихла тише тишина.

Ночная тьма темнее стала,

в свою очередь восходящим к словесному развитию образа у Ломоносова:

Долы скрыты далиной

Отца отечества отец.

И недаром в свое время образы Тютчева были объявлены «непонятными» проф. Сумцовым и проф. Брандтом¹¹. Без XVIII века, без Державина историческая перспектива по отношению к Тютчеву не может быть верной.

Образ:

Уж звезды светлые взошли
И тяготеющий над нами
Небесный свод приподняли
Своими влажными главами —

несомненная реализация образа XVIII века: *чела звезд*.

Так же как оживление традиционного образа XVIII века — *колесница мирозданья* — дана в стихах:

*Живая колесница мирозданья
Открыто катится в святилище небес.*

И та громадная роль, которую играет у Тютчева образ, тоже неслучайно совпадает с напряженной образностью высокой лирики XVIII века. Изучения должны быть направлены и на последующие этапы философской лирики XVIII века. Особое

значение получает здесь Карамзин-лирик, считавший задачей лирики

Слогом чистым, сердцу внятным
Оттенки вам изображать
 Страстей счастливых и несчастных¹²,

произведший в дидактической поэзии огромную работу абстрактизации пейзажа, заменивший «краски» Державина «оттенками»:

Плоды деревьев сияют златом,
 Зефиры веют ароматом,
 С прохладой сладость в душу льют¹³.

По всей вероятности, неслучайно имя Карамзина имеет такое значение для Тютчева, так же как и неслучайно есть прямое и тематическое и стилистическое сходство в дидактической поэме Карамзина «Дарования» (1796) со знаменитым тютчевским «Не то, что мните вы, природа...»:

Что зрю? Людей, во тьме живущих,
 Как злак бесчувственно растущих
 <...>
 Сей мир, обильный чудесами,
 Как сад, усеянный цветами,
 Зерцало мудрого Творца,
 Для них напрасно существует,
 Напрасно Бога образует:
 Подобны камню их сердца.
 Среди красот их око дремлет,
 Природа вся для них пуста.
 Их слух гармонии не внемлет;
 Безмолвны хладные уста.

7

Найдя на Западе форму фрагмента¹⁴, найдя тематический материал «оттенков» натурфилософии, новую литературную «мифологию», о которой писал Раич, Тютчев разложил монументальную форму XVIII века. Одной из причин непонимания современников была и эта форма фрагмента, не канонизованная, почти внелитературная. Ее узаконяет и вводит в круг литературы уже Фет.

Пушкин на малом материале создает (или стремится создать) монументальные формы.

Тютчев — предельное разложение монументальных *форм*; и одновременно Тютчев — необычайное усиление монументального *стиля*. Мы отошли, отходим от фрагментарных форм. Мы движемся вновь к созданию форм грандиозных — и в этом смысле мы ближе к XVIII веку, чем к медленному веку малой лирической формы — XIX-му.

Но Тютчев — последний этап витийственной «догматической» лирики XVIII века.

Его лирика приучает к монументальному стилю в малых формах.

1923

