



## Л. В. ПУМПЯНСКИЙ

### Поэзия Ф. И. Тютчева

#### 1

Замечательной чертой поэзии Тютчева является обилие повторений, дублетов. Их роль в его творчестве так велика, что и без этого небольшое число его стихотворений, при внимательном анализе, еще суживается, оказывается системой, слагающейся из весьма немногих тем, каждая тема повторена несколько раз, с сохранением всех главных отличительных ее особенностей; в некоторых случаях тема, положительно, дублируется. Уже обычное читательское сознание смутно помнит, что у Тютчева *две* радуги, *два* замечательных стихотворения о зарницах (причем оба говорят в общем одно и то же), два знаменитых стихотворения об ужасе ночи (тоже почти тождественных). Эта особенность, заметная уже для популярного читательского сознания, внимательному рассмотрению представляется едва ли не решающей.

Почти все лучшие стихи свои Тютчев повторил с различными изменениями, в иной, так сказать, редакции, по крайней мере два раза, а весьма часто и больше. Иногда один стих, чем-либо важный для Тютчева, повторялся им на протяжении всего его творчества, имеет, следовательно, в его поэзии свою длинную историю. Ср., напр.:

На небе чистом и высоком (24)\*  
И в тверди пламенной и чистой (26)

---

\* Все цитаты — по изданию 1913 года (А. Ф. Маркса); номер стихотворения обозначаем, для упрощения, арабской цифрой, вместо римской нумеровки этого издания, так что 24 надо понимать как XXIV, и т. д.

Все та ж высокая, безоблачная твердь (46)  
 А небо так нетленно-чисто, так беспредельно над землей (70),

или замечательное повторение, почти теми же словами, темы «жизни, давящей, как гробовой камень»:

Когда, что звали мы своим,  
 Навек от нас ушло,  
 И как под камнем гробовым,  
 Нам станет тяжело. (Пер. из Ленау)

Когда в кругу убийственных забот  
 Нам все мерзит и жизнь, как камней гряда,  
 Лежит на нас... (102)

В часы, когда бывает  
 Так тяжело на груди  
 И сердце изнывает,  
 И тьма лишь впереди,  
 Без сил и без движенья  
 Мы так удручены... (149)

Но скудны все земные силы;  
 Рассвирепеет жизни зло,  
 И нам как на краю могилы  
 Вдруг станет страшно тяжело. (162)

Вдруг все замрет. Слезам и умиленью  
 Нет доступа, все пусто и темно,  
 Минувшее не веет легкой тенью,  
 А под землей, как труп, лежит оно. (183)

И жизнь над нами тяготеет  
 И душит нас, как кошемар. (217)

(Предсмертные стихи А. В. Никитенке, 1873)

Таков обычный метод работы Тютчева, метод, который следует назвать *интенсивным* в точном, не разговорном смысле этого слова и в противоположность экстенсивному методу работы Пушкина, направленной на завоевание все новых областей — жанровых, тематических и стилистических. Интенсивная поэтическая работа, напротив, сравнительно рано и более или менее сразу находит свою свойственную ей область (в данном случае, у Тютчева, область метафизической интерпретации природы и истории), суживает число знаменательных в этой области тем и разрабатывает этот минимум тем. Довольно близкую аналогию Тютчеву представляют в этом отношении некоторые немецкие поэты его времени (в особенности Ленау), но ни-

кто из них не достиг того *беспримерного* сгущения тематики, вернее, той минимализации тем, какую мы видим у Тютчева. Отчасти отсюда впечатление небывалой насыщенности раствора, тяжелой, полновесной густоты, оставляемое чтением Тютчева.

## 2

Из бесчисленного количества примеров повторения второстепенных тем и тематических деталей (полный анализ всего этого явления возможен был бы, конечно, только, в специальном филологическом исследовании) приведем еще два-три, причем начинаем мы намеренно именно с тем второстепенных и деталей. Вот пример повторения ритма целой строфы:

И языками неземными  
Волнуя реки и леса,  
В ночи не совещалась с ними  
В беседе дружеской гроза. (71)

И лучами неземными  
Заключен и одинок,  
Перемигивался с ними  
С древней башни огонек. (77)

Вот фразеологическая деталь, повторенная в совершенно ином смысловом окружении:

Из летних листьев *разве сотый*,  
Блестя осенней позолотой,  
Еще на ветке шелестит. [114 (1850)]

И в этом бесконечном строе  
*Едва ль десятое чело*  
Клеймо минуло роковое. [Полит. 14 (1853)]

Напомним, как настойчиво упоминается у Тютчева запах роз (неоднократно), причем дважды, хотя с иным смысловым оттенком, запах роз связан с жаром, теплотой:

В душном воздухе молчанье,  
Как предчувствие грозы,  
*Жарче* роз благоуханье,  
Звонче голос стрекозы. (67)

...сей край, сей брег  
С его полуденным сияньем,  
Где вечный блеск и ранний цвет,

Где поздних, бледных роз дыханьем  
Декабрьский воздух *разогрет*. (78)

Запах роз, как решающий признак, назван на решающем месте, перед самым словом «смерть» в перечне примет теплого климата Кампаньи, в известном стихотворении Mal'aria:

все та ж..., все так же..., все тот же теплый ветер...,  
все тот же запах роз... и это все есть смерть! (46)

Но, конечно, полное представление о роли интенсивного метода в тютчевской поэзии можно получить при исследовании не второстепенных, а главных тем, слагающих его натурфилософскую систему. Около десяти раз, по крайней мере, трактована любимая тема Тютчева: недоступные вершины. В мифологии его они играют роль сияющих благих божеств, почти освобожденных от темного родового наследия, следы которого романтическая космогония (впрочем, вслед за античной) видела в истории всей природы. Как полусвободные полубоги, уходят недоступные снежные вершины в бездонное небо, увлекая за собой бессильную смертную мечту об освобождении. Мы не цитируем, для сбережения места, всех сюда относящихся текстов: их слишком много; противоположение смертной, поработанной долины олимпийскому блаженству лазурно-сияющих вершин с поразительным упорством повторяется Тютчевым неоднократно. Далее мы постараемся объяснить роль этого противоположения в его общей натурфилософской системе; оно связано с типично-шеллингианским учением о космогоническом «пороке» природы и процессе искупления, составляющем все ее бытие; топографическая высота, а в особенности свет, и у Шеллинга считаются *реальными*<sup>1</sup> ступенями истории природы; отсюда особая роль сияющей снежной вершины, «Белой Горы», как намеренно переводит Тютчев географическое название (Монблан) на метафизически окрашенный натурфилософский язык:

А там в торжественном покое  
Разоблаченная с утра,  
Сияет Белая Гора,  
Как откровенье неземное. (170)

С этим поздним (1864) стихотворением предлагаем сравнить ранее:

Горе, как божества родные,  
Над усыпленную землей,  
Играют выси ледяные  
С лазурью неба огневой. (41)

и всю блестящую цепь — 43, 61, 76 («над виноградными холмами...»), 163 («на недоступные громады смотрю по целым я часам... вдруг просветлеют огнецветно: их непорочные снега; по ним проходит незаметно небесных ангелов нога»), 200 и другие.

С таким же постоянством трактуется другое любимое противоположение Тютчева: север-юг; ему посвящено не меньше отдельных стихотворений или частей стихотворения (см. в особенности 79, 90, 100, 115, 190, а также известное стихотворение «Декабристам» и французское стихотворение о Петербурге<sup>2</sup>). Устойчивость трактовки поразительна. Безбоязненно повторяет Тютчев почти те же слова. Ср., напр., строфы:

Здесь воздух колет; снег обильный  
На высотах и в глубине,  
И холод, *чародей* всесильный,  
Один господствует вполне. (79)

О север, север-*чародей!*  
Иль я тобою околдован?  
Иль в самом деле я прикован  
К гранитной полосе твоей? (90)

Насколько глубокое значение Тютчев приписывает противоположению железного севера, железной зимы, полюса — блаженному югу, теплomu южному Эдему, видно из того, что именно с ним он связывает интерпретацию события 14 декабря («...чтоб вечный полюс растопить... на вековой громаде льдов... зима железная дохнула...»). Дальше мы увидим, что такое объяснение исторических событий весьма типично для всей романтической метафизики, которая всегда стремилась одним грандиозным мифом охватить и природу и человечество.

Кроме «железной зимы», есть у Тютчева еще один метафизический враг: палящий день, интерпретируемый им с таким же настойчивым повторением главных лексикологических и фразеологических признаков темы. Метафизическое понимание ее выражается между прочим и в том, что такие давным-давно «уснувшие» словосочетания, как «пожар заката», Тютчев «реализует» и пишет, напр.:

Там, где с землею *обгорелой*  
Слился как дым небесный свод... (58)

Вообще для романтического поэта «теория словесности» превращается в натурфилософию, Скалигер — в Шеллинга. В этом — коренной порок всякого вообще романтизма. Роман-

тизм, следовательно, и поэзия Тютчева всегда могут быть обвинены в том, что они буквально, всерьез приняли теорию поэзии.

## 3

Если читатель с предложенной нами точки зрения подвергнет обзору все стихотворения Тютчева, он поражен будет числом аналогий, параллелей, повторений, вернее, сплошностью этих параллелей, всеобщим их характером, благодаря которому нет у Тютчева ни одного высказывания, быть может, даже ни одного значащего стиха, который не был бы окружен родственной атмосферой других высказываний и стихов, принадлежащих к тому же тематическому гнезду. Вся небольшая книжка стихов Тютчева представится ему системой нескольких таких «гнезд», которые, если бы были расположены в порядке развития одной (романтической) идеи, дали бы полную, хотя и крайне сжатую, систему теоретического романтизма, «Гнезд» этих очень немного; кроме только что отмеченных, напомним цикл грозы, затем тютчевский полдень с парадоксальным эпитетом «мглистый», который на точном, нерасплывчатом языке поэзии 20-х годов означал «темный», и притом по ночному темный (ср. в известном ночном стихотворении 84: «и бездна нам обнажена с своими страхами и мглами»):

Лениво дышит полдень мглистый (26)

И между тем как полусонный Наш дольний мир...  
Во мгле полуденной почил. (41)

Но в особенности следует иметь в виду центральные циклы: ночь, хаос и сумерки, в которых полнее всего изложено шеллингианское учение о двусмысленности природы и человека.

Анализировать их по существу не входит сейчас в нашу задачу; мы хотели только обосновать на примерах самое явление цикличности в поэзии Тютчева, потому что оно нам кажется наиболее удобным введением в понимание совершенно необычного в Пушкинскую эпоху явления метафизической поэзии. Заметим еще, что и темы нравственного и социального порядка развиваются Тютчевым согласно тому же общему методу построения параллелей, образующих в совокупности «гнездо» или цикл. Так, напр., известные строфы (20) о соотношении «обломков старых поколений» и «нового племени», о помрачении отходящего поколения восходом молодого дня и молодого пле-

мени, повторены в «Бессоннице» (39) («и новое младое племя меж тем на солнце расцвело, а нас, друзья, и наше время давно забвеньем занесло») и в позднем (1866) послании кн. Вяземскому («и мы должны, как старожилы, пришельцам новым место дать», и пр.<sup>3</sup>). Блестящий цикл образуют те любовные стихотворения, героиней которых является стоящая женская фигура, — тоже упорно повторяющаяся ситуация, объединяющая почти все любовные стихотворения 20-х и 30-х годов; таковы — 12 («стояла ты, младая фея»), 45 («стояла молча предо мною»), 65 («восток вспылал, она склонилась»), 67 («дева, дева, что волнует...»).

К характеристике постоянства, с которым Тютчев строит свои циклы, как бы не признавая значения за отдельным, единичным стихотворением, упомянем еще замечательное «гнездо», разросшееся вокруг противоположения луны ночью и той же луны, еле заметной на небесном своде днем:

Смотри, как днем туманисто-бело  
Чуть брезжит в небе месяц светозарный...  
Наступит ночь, и в чистое стекло  
Вольет елей душистый и янтарный. (14)

Та же буквально тема повторена на ином лексическом материале через несколько лет и, надо сказать, повторена с большей выражающей силой:

На месяц взглянь: весь день, как облак тощий,  
Он в небесах едва не изнемог.  
Настала ночь, и, светозарный бог,  
Сияет он над усыпленной рощей! (50)

В данном случае не имеет значения для нас разное в обеих пьесах аллегорическое осмысление этой противоположности (в первой — любовное, во второй — почти тождественное пушкинскому: «Пока не требует поэта...»). Темой для нас является только конфликтное восприятие, которое придает такую оригинальность этим стихам и такую несхожесть с обычными поэтическими изображениями лунной ночи. Замечательно, что и в гораздо более поздних стихах 60-х годов Тютчев продолжает говорить о луне не в тот час, к которому приучила нас литературная традиция, не о луне ночью, а о гораздо более интимном, конфликтном и трудноуловимом событии в истории дня, о встрече луны с уже родившимся днем:

В тот час, как с неба месяц сходит  
В холодной, ранней полумгле. (206)

Еще более интимный момент этого конфликта схвачен в «Декабрьском утре» (1859):

Не движется ночная тень,  
Высоко в небе месяц светит,  
Царит себе и не заметит,  
Что уж родился новый день... (154)

Этосом всего этого небольшого цикла является и новизна интимного наблюдения, и отрицание *implicite* \* обычного статического восприятия прекрасной лунной ночи, и намек на мифологические судьбы лунного божества (метаморфоза)<sup>4</sup>. В приведенных нами ранее стихотворениях «предпочтение» остается за полным, насыщенным сиянием царственного ночного месяца; но есть у Тютчева замечательное стихотворение, где вопрос о нравственной оценке всего этого конфликта решается в обратную сторону. Стихотворение это, несмотря на то, что в нем речь идет не о луне, а о звездах, явно принадлежит нашему циклу; это известные стихи:

Душа хотела б быть звездой, — *Но не тогда*, как с неба  
полночи...  
*Но днем*, когда сокрытые как дымом... Они как божества  
горят светлей  
В эфире чистом и незримом.

Здесь тот же спор между светилом в полном сиянии и светилом еле зримым (или незримым вовсе), но одобрение перенесено на противоположный полюс. Тяжесть конфликта и ответственность оценки выражает даже грубо обнаженный синтаксис («но не тогда, как... но днем, когда ...»)\*\*.

Мы сейчас совершенно отвлекаемся от смысловой стороны этого цикла (равно как и других); нам важно прежде всего прочно обосновать наше утверждение о циклизме, как главном методе поэзии Тютчева, потому что только при отчетливом понимании того, что перед нами не отдельные параллели, а параллелистический метод поэтической работы, можно найти верную исходную позицию для понимания поэзии Тютчева.

\* Здесь: внутренне (лат.). — *Ред.*

\*\* К этому же циклу следует отнести пьесу «Лебедь» (86) («Пуская оrel за облаками... Но нет завиднее удела, О, лебедь чистый, твоего...»), ибо спор между орлиным уделом и лебединым повторяет, в переводе на иной предметный язык, тот же оценочный спор между полным сиянием звезды ночью и незримостью ее днем.



Итак, циклизация является методом Тютчева<sup>5</sup>. Произведений (речь, конечно, идет главным образом о значащих произведениях), не входящих в тематические циклы, у него почти нет; число этих тематических групп крайне невелико; их соотношение, по-видимому, таково, что каждая из них может рассматриваться как часть общей постепенно раскрывающейся системы. Характер этой системы предстоит выяснить.

Часто говорили о Тютчеве как о поэте-философе. Это возможно только для того, кто безмолвно предполагает, что метафизика есть интегральная часть философии, — следовательно, невозможно для нас.

Метафизика — происхождения не философского, а эстетического<sup>6</sup>. Самый замысел метафизики — воспроизвести картину мира — никакого отношения не имеет к замыслам чисто философского порядка, потому что философия в точном смысле этого слова не есть ни толкование, ни реконструкция реальности. По отношению к реальности возможна только позиция исследования, метафизика же стояла на позиции интерпретации, а так как задача эта иллюзорна (ибо предполагает наличность «смысловой души» у реальности тела), то на практике метафизика вносила в толкуемую ею реальность смысл, почерпнутый не из нее, а из культурного мира самого философа. Организация толкуемого мира совершилась директивами, навязанными ему из области человеческой культуры и культуры именно эстетической, ибо только эстетическому отношению мир предстоит как загадка, которая должна быть истолкована. Вследствие внесения эстетических конструктивных директив метафизика получала ложный вид глубины (Scheintiefe \*) и сама себе в заслугу ставила глубину; но то была «пустая глубина», свойственная, напр., и примитивным мифам, и космогониям, и натурфилософской поэзии. Вообще, всякое проицирование эстетических категорий в реальность сопровождается иллюзией глубины, потому что метафизик вдруг видит в самой реальности категорию, которую он издавна знал в себе, в своем эстетическом сознании. Но так как он не замечает, что сам внес ее в реальность, то найденное им переживается как открытие, как просвет в святилище мира, как откровение затаенной реальности его.

Сейчас мы увидим все эти черты метафизического метода в поэзии Тютчева. Заметим еще, что намеченное нами понима-

\* мнимая глубина (нем.). — *Ред.*

ние метафизики, как эстетической области, не совпадает со старым упреком, который формулировал когда-то А. Ланге в своей известной «Истории материализма»<sup>7</sup>: метафизика есть поэзия понятий (*Begriffsdichtung*). Ланге имеет в виду произвольность, *необязательность* метафизических систем, действительно крайне сходную с необязательностью систем поэтических; метафизика как бы предлагает людям сходного интеллектуального темперамента ориентирующую картину мира; картина эта недоказуема, или, вернее, единственным реальным доказательством ее является импозантность, грандиозность развернутой в ней перспективы; поэтому согласие, присоединение, сочувствие происходит не вследствие убежденности силой аргументов, а в результате единообразия умственного склада (вспомним, напр., историю распространения метафизики Шопенгауэра<sup>8</sup>). В этом смысле определение Ланге очень верно, но мы сейчас, говоря об эстетическом характере метафизики, имели в виду совершенно иное.

Эстетичен не только характеристический состав метафизики, но сама исходная ее задача — наивная задача «объяснения мира» (вместо единственной правильной задачи: исследования), в точности совпадающая с задачей мифов, натурфилософской догматики всех религий и всех теологий. Метафизики, как известно, гордились этим совпадением, и во все эпохи расцвета метафизики происходила «реабилитация» мифа (шеллингианство, Вл. Соловьев, русские символисты). Шеллинг говорил об оправданной, виндигированной мифологии<sup>9</sup>; и он, и Шопенгауэр, и Вяч. Иванов любили в изложение своих систем вводить ссылки на знаменитые мифы, чем как будто система частично отождествлялась с универсальной «мудростью народов». Это совпадение с догматикой мифов на деле объяснялось вовсе не совпадением «философии» с мифологией, а мнимостью «философии» самой, которая была не чем иным, как простой мифологией природы в модернизированной форме.

Роковым для метафизики является, следовательно, вопрос о задаче, потому что ответ метафизики — «объяснить мир» непонятен до выяснения соотношения между «объяснить» и «исследовать», а действительное их соотношение в точности равно отношению между мифом и наукой. Но еще более роковым является вопрос о *методе*. Предположим даже, что задача «объяснить», истолковать», «интерпретировать», «воспроизвести» мир есть задача не выдуманная, а серьезная; спрашивается, как возможно ее решение, где источники особого метафизического знания? Несмотря на все ухищрения и тонкие различия, от-

вет метафизики всегда сводился к тому, что источником ее знания является *откровение* реальности, причем более грубые метафизики, как Вл. Соловьев<sup>10</sup>, намекали на особые, свойственные великим натурфилософам, состояния сознания, когда предвременно просветленным взором падает мнимое обличье, маска природы — материя — и разоблачается ее «действительное бытие». Грандиозное гордое здание метафизики оказывалось покоящимся на простом психологическом состоянии уединенного лица! От великого до смешного один шаг, — неправда: до смешного один шаг от *мнимого* величия.

## 5

Откровение, как последний ответ на вопрос об источнике знания, мы найдем и у Тютчева. В послании А. А. Фету (1861) Тютчев пишет:

Иным достался от природы  
Инстинкт пророчески-слепой,  
Они им чуют-слышат воды  
И в темной глубине земной...

Великой Матерью любимый,  
Стократ завидней твой удел,  
Не раз под оболочкой зримой  
Ты самоё ее узрел...

Здесь все характерно, все достойно внимания тех, кто хочет понять психологию метафизической иллюзии. Отметим прежде всего замечательное сопоставление метафизической поэзии с угадкой подземных вод\*: философ и поэт оказывается угадчиком, только рангом, «уделом» отличающимся от простого обладателя «пророчески-слепого» инстинкта; следовательно, дело идет всего лишь о квалификации инстинкта. Интересно, далее, слово «не раз», — откровение, следовательно, понимается как осеняющее состояние, вдруг восхищающее смертного поэта в область безусловного знания. Характерно и шеллингианское уважение к религии Кибелы, именование которой без всяких пояснений переносится на природу, причем отсутствует даже

\* В то время много толковали во французских газетах об арабских *sourciers* <открыватели источников (фр.). — *Ред.*>, к услугам которых обращалось в Алжире французское правительство.

само слово «природа» \*. Но самое интересное в стихах Тютчева — нарушение гетевой заповеди: не делить природу на «оболочку» и на «сердцевину», заповеди, нарушенной не одним Тютчевым и Фетом, а всею без исключения германской метафизикой XIX века. Гете не постеснялся назвать такое деление — филистерским; само слово «тайник, святилище природы» вывело его из себя. «In's Innre der Natur», начинает метафизик, — «O Du Philister» прерывает его Гете<sup>11</sup>, угадавший по ненавистному для него сочетанию слов догматическое самоуверенное мировоззрение «царицы наук». Далее Гете умоляет метафизика затвердить одну всего истину: природа не разделяется на сердцевину и оболочку — «Natur ist weder Kern noch Schale»<sup>12</sup>; разделение это придумано людьми, которым самим не мешало бы задуматься о себе, относятся ли они к сердцевине или оболочке (шелухе): «Dich prüfe Du dur allzumeist ob Du Kern oder Schale seist»<sup>13</sup>.

Позволяем себе думать, что не только эти стихи Тютчева, но и вся его натурфилософская поэзия есть нарушение запрета Гете. В эпоху реакции и господства философии Шеллинга непонимание Гете было всеобщим явлением. Пиетэт к Гете был у немецких романтических философов очень силен, но это не помешало тому, что не только перестали его понимать, — его исказили до неузнаваемости, превратив в шеллингианского «пророка природы». Забыты были социальные теории Гете (в его романах), замечательное учение об истории и исторической личности (в конце второго «Фауста»), забыто было, что Гете был непримиримым врагом подмена исследования природы толкованием ее (Naturdeutung вместо Naturforschung<sup>14</sup>), забыто настолько, что Гете в представлении шеллингианского поколения эпохи реакции стал казаться вдохновенным натурфилософом, гением «прозрения». В стихотворении на смерть Гете (1832) Тютчев (конечно, под влиянием немецкой шеллингианской атмосферы, в которой он жил) так именно искаженно и понимает его:

Пророчески беседовал с грозюю \*\*  
Иль весело с зефирами играл. (51)

\* Дублет: «Увы, души в нем не встревожит И голос матери самой» (71).

\*\* Дублет этому стиху — в известной инвективе «Не то, что мните вы, природа», относящейся к тем же 30-м годам: «В ночи не совещалась с ними В беседе дружеской гроза».

Между тем, то непосредственное познавательное общение с природой, которое здесь имеется в виду, не только не было свойственно философии Гёте, но и осуждалось им, как главный источник иллюзий натурфилософской метафизики. Замечательно, что ту же ошибку романтического искажения Гете совершил и Баратынский в известном стихотворении на смерть Гете:

С природой одною он жизнью дышал  
 (непосредственное вненаучное познание)  
 Ручья *разумел* лепетанье  
 (интерпретация сокровенного)  
 . . . . .  
 Была ему звездная книга *ясна*  
 (то же)  
 И с ним *говорила* морская волна<sup>15</sup>  
 (непосредственное откровение).

Здесь перед нами русская периферия общеевропейского явления, связанного с историей шеллингизма. Интересно, кстати, что русские шеллингианцы пытались и Пушкина понять в свете все той же коренной концепции романтизма, концепции непосредственного знания\*.

Ничего иного сверх понятия прозрения мы не найдем и в программной инвективе «Не то, что мните вы, природа» (написано в 30-е годы, вероятно, очень скоро после смерти Гете; напеч. в пушкинском «Современнике» 1836, III). Ведь она построена на лексическом и стилистическом варьировании одной центральной идеи: есть непосредственное познание, но убедиться в том, что оно есть, можно только личным психологическим опытом, который доступен в данном случае только тем, кто призван к метафизическому познанию («не их вина: пойми, коль может, органа жизнь глухонемой»). Наличие же этого познания утверждается целой клавиатурой вариантов одного-единственного понятия непосредственного познавательного общения (видеть; слышать; лучи сходят в душу; леса говорят; ночь не нема; совещаться, и др.), но это стилистическое бегство от характеристики по составу только свидетельствует о неясности вопроса для поэта самого. Остается для теоретического анализа одна всего мысль: метафизическое познание, в отличие от научного, есть вид *реального* общения. Нечего добавлять, что

\* К такому пониманию Пушкина склоняется и Тютчев (в известной оде): «Ты был богов орган живой». Это близко к Гете Баратынского<sup>16</sup>.

подобное утверждение значимо только при наивной вере в данные внутреннего опыта.

С инвективой Тютчева связан весьма интересный специальный вопрос: против кого она направлена? Известное объяснение Вл. Соловьева, согласно которому она есть ответ «Богам Греции» Шиллера\*, совершенно произвольно; Тютчев якобы восстает против шиллеровского представления о природе, мертвой самой по себе, но оживленной гением эллинов, которые в своей религии природы наделили ее живыми богатствами своей собственной неистощимой жизненности; природа была жива, по Шиллеру, пока жила античность, и умерла вместе с ней; природа жива, по Тютчеву (в объяснении Соловьева) независимо от гения греческой мифологии, жива сама по себе, объективно жива.

Согласно такому толкованию, Соловьев пишет курсивом:

В ней *есть* душа, в ней *есть* свобода...

придавая глаголу «есть» усиленное значение настоящего времени, в противоположность, будто бы, шиллеровскому *damals*, проходящему по всей его оде («*damals trat*»\*\* и пр.). Все это толкование интересно само по себе, но исторически совершенно произвольно и неверно. Все строфы, следующие за первой, явно имеют в виду не Шиллера, а материалистический механизм; ирония Тютчева направлена против механистического естествознания («иль их садовник приклеил?» и пр.) и притом современного. Что ж до глагола «есть», то в нем надо интонировать не настоящее время (есть душа, а не только была), а усиленную действительность (*действительно* есть душа); это «есть» не временное, а так называемое экзистенциальное. Кроме того, совершенно непонятно, почему Тютчев стал бы полемизировать со стихотворением, вышедшим почти за полвека до того (1788 г.); в 30-е же годы в Германии не было ни антикизирующего направления, ни эллинизма, подобного культу античности эпохи переписки Шиллера и Гете<sup>17</sup>. Все же остается неясным, против кого направлена инвектива Тютчева. Недостаточно еще сказать, что против механистического естествознания в защиту романтической натурфилософии. Дело в том, что при строгости, с какой относились классики (ниже мы увидим, что в отношении чисто литературном Тютчев является классиком державинской школы) к вопросам жанра, под инвективой разуме-

\* Правда, Соловьев говорит: «как бы ответ».

\*\* тогда наступило (*нем.*). — *Ред.*

лась ода (либо равнозначное ей стихотворение), направленная против определенного врага по определенному *поводу*. Таковы инвектива Державина против друзей турок в Измаильской оде (1790, I, 54, строфы 29—31; «О вы, что в мыслях суетитесь»<sup>18</sup> и пр.), обе антипольские оды Пушкина (1831), ода Тютчева против декабристов; все это пишется по совершенно определенному поводу. Имея в виду эту строгость жанровых понятий того времени и явную принадлежность нашей пьесы к определенному жанру инвективы (роль местоимения «вы» и «они»; ироническое «иль»: «иль зреет плод...»; презрительный глагол «мните», обычный глагол, выражающий ничтожество мысли противника, ср. «о жертвы мысли безрассудной...»; и еще ряд других жанровых признаков), — мы в праве предположить, что пьеса Тютчева написана в связи с каким-то определенным событием, быть может статьей или книгой, взволновавшей немецкие шеллингиански-настроенные круги. Здесь нужно специальное исследование. Вернее всего, что стихотворение Тютчева представляет интересный памятник борьбы реакционного романтизма с новыми движениями мысли, с прогрессивными философскими стремлениями, которые в 30-е годы обозначились в Германии уже отчетливо, с пробуждением материалистической и рационально-научной мысли. Перед нами лишний пример реакционной позиции, которая превратила позднее шеллингианство в прямого врага развития науки<sup>19</sup>.

Пользуемся случаем заметить, что давно пора подвергнуть обстоятельному специальному исследованию историю происхождения всех главных программно-философских стихотворений Тютчева. В особенности важно выяснить связь их с отдельными пунктами учения Шеллинга (о необходимости такого исследования говорил А. Г. Горнфельд еще в 1903 году<sup>20</sup>, но за отсутствием соответствующего специалиста еще ничего в этом направлении с тех пор не сделано). В том, что *вообще* поэзия Тютчева есть шеллингианская поэзия, трудно сомневаться, но дело идет о детальном выяснении характера и типа этой связи. Нам кажется, что, напр., известное стихотворение «День и ночь» (84) окажется парафразой какого-нибудь определенного абзаца Шеллинга; стих: «*вот отчего* нам ночь страшна» — звучит как перевод фразы типа: «*darum ist...*» \* Вообще, ряд формул Тютчев воспринял от философских книг; напр., вопросительную формулу, выражающую размышление философа [«Откуда он, сей гул непостижимый? Иль..?» (53) «В вражде ль они

\* потому (нем.). — Ред.

между собою? Иль...?» (81) «Что это, друг? Иль злая жизнь недаром...?» (80) и др.]\*.

Тютчев был шеллингианец, но он был также философски универсально-образованным человеком. Германские философские системы XIX века были знакомы ему вполне. Будущее детальное источниковедение выяснит, вероятно, и роль Гегеля в сложении его взглядов на историю. Нам кажется, что известная пьеса «Цицерон» (54) гегельянского (а не шеллингианского) происхождения: «блажен, кто посетил сей мир в его минуты роковые» — мысль, внушенная «Философией истории» Гегеля; мы затрудняемся сейчас, без предварительного исследования указать на сходные фразы Гегеля; но глубокий пафос историзма (или, что то же, диалектический пафос), которым проникнута вся пьеса Тютчева, кажется нам родственным духу диалектического метода. Во всяком случае, мысль Тютчева — глубоко-гегельянская мысль; из сходных высказываний в «Философии истории» приведем (на память): «Die Weltgeschichte ist nicht der Boden des Glücks. Glückliche Perioden sind leere Blätter der Geschichte»<sup>21</sup>. Гегельянское происхождение «Цицерона» объясняет то, что пьеса эта, в противоположность мнимо-глубоким натурфилософским стихотворениям Тютчева, отличается действительной глубиной мысли. Возможно также, что сами слова Цицерона цитировались в гегельянских книгах или у самого Гегеля.

Вероятны и шопенгауэровские источники некоторых частей философии Тютчева. Что он знал его в 50-е и 60-е годы, когда Шопенгауэра стали знать все, конечно, не подлежит сомнению, но в 30-е годы? Между тем к 30-м годам относится знаменитая «Итальянская вилла», конец которой производит шопенгауэровское впечатление: блаженный мир растений и воды смущен вторжением злой воли человеческих существ, охваченных пламенем эроса, — концепция почти тождественная явно шопенгауэровским строфам раннего Сологуба: «Блаженно все, что в тьме природы, Не зная жизни, мирно спит... Но где горят огни сознанья, Там злая жажда разлита...»<sup>22</sup> Весьма возможно, что Тютчев принадлежал к тем немногим высокообразованным людям, кто прочитал «Мир как воля и представление» еще задолго до того, как эта книга прославилась. Все же надо иметь в виду, что ряд идей, которые мы привыкли связывать с именем Шопенгауэра, носились в общей атмосфере романтической

\* Как мы увидим ниже, Тютчев слил ее со старой державинской формулой размышляющего вопроса.



натурфилософии; как ни бранил Шопенгауэр Шеллинга<sup>23</sup>, все же нет сомнения, что его философия именно из шеллингианства и выросла. Еще острее шопенгауэровский характер последней строфы «Весны»: «Обман и жертва жизни частной», и пр. (83). Здесь несомненна связь либо с Шопенгауэром самим, либо с близкими ему пунктами шеллингианства, либо с распространенными в кругах романтиков учениями индусской философии. Что же до Тютчева позднейших лет, то знакомство его именно с «Миром как воля и представление» можно считать несомненным, ввиду того, что послание Абазе 1869 г. излагает известное учение Шопенгауэра о музыке, как непосредственном, в противоположность другим искусствам, голосе мировой воли, откуда и непосредственная, без слов, понятность музыки:

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

В них что-то стонет, что-то бьется,  
Как в узах заключенный дух,  
На волю просится и рвется  
И хочет высказаться вслух.

Тут, конечно, сомнения вообще невозможны.

Источниковедение Тютчева выяснит все эти вопросы, но преобладающий характер шеллингианских источников ясен уже и сейчас.

## 6

Анализировать метафизику Тютчева по составу ее не входит в нашу задачу. В приблизительном пересказе она более или менее общеизвестна; научное же изложение ее вряд ли возможно до решения источниковедческих вопросов, сложность которых мы только что старались выяснить. Ныне, когда мы твердо знаем, что система Тютчева есть отдельный листок громадного разветвленного дерева германской романтической метафизики, вряд ли целесообразно излагать эту систему в уединенном виде; это приводит к нарушению перспективы, а нарушение перспективы приводит всегда к переоценке, что, как известно, в данном случае и произошло: в представлении Брюсова и других символистов, Тютчев стал творцом оригинальной системы философии природы и истории. Между тем, на самом деле главной

чертой авторской личности Тютчева является как раз то, что он — *поэт-ученик философов*, а никак не творец оригинальных систем. Вокруг метафизики эпохи романтизма было много таких поэтов, питавшихся мудростью философов; ни у одного из них (кроме Кольриджа, другого не-немца, ученика немецкой философии) не было такого гениального поэтического дара, как у Тютчева, но в типологическом отношении он не один: назовем Ленау, Ю. Кернера и других поздних немецких романтиков. Вся литературная атмосфера тех лет была насыщена парами метафизики.

Поэтов, сидевших на паперти натурфилософского храма Изиды и записывавших мерной речью доносившиеся из алтаря вешания жрецов, было много. К этому склонял самый характер всякой метафизики, характер, как мы видели выше, эстетический от начала, по заданию, а потому и легко переливающийся в поэзию. Недаром романтические натурфилософы так высоко ставили искусство, видели в нем оправдание философии\*. Системы, рожденные скорее духом поэзии, чем духом философии, естественно стремились принять адекватную им форму поэзии уже в точном смысле слова.

Итак, о философской оригинальности Тютчева (как, кстати, и Кольриджа) не может быть речи. Поэтому мы выделим сейчас из систематических частей его натурфилософии всего два-три пункта, которые, как нам кажется, недостаточно подчеркивались или не отмечались. В первую очередь — мифологический дуализм.

Уже выше, приводя примеры «циклов», нам приходилось все время иметь дело с темами *противоположения*. Одно стихотворение так и названо «День и ночь», и полярность дня и ночи развилась у Тютчева в большой тематический цикл. Затем, противоположение недоступных вершин глубокому долу; железного полюса — блаженному югу; месяца ночного — «облаку тощему», «изнемогающему» днем на небесах; восточного края неба — западному на закате (81); вообще, благого олимпийского однозначного мифа — роковой двусмысленности мира хаотического. Все это говорит о том, что основой натурфилософии Тютчева является старый догмат дуализма, развитый когда-то неоплатониками и подновленный Шеллингом. Недаром наш русский неоплатоник Вл. Соловьев в своей статье подчеркивает именно дуалистические части системы Тютчева: «сам Гете не захватывал, быть может, так глубоко, как наш поэт,

---

\* Учение Шеллинга о поэзии.

темный корень мирового бытия... В этом пункте — ключ ко всей его поэзии...» К сожалению, комментатор (сам мифологический дуалист, что в его эпоху было уже гораздо менее прости-тельно, чем в тютчевские времена, времена действительно пора-жающего расцвета метафизических систем) в данном случае прав: в основе системы Тютчева лежит такой же догматический дуализм, как у Плотина и Прокла.

Aux meilleurs esprits  
Que d'erreurs promises!

словами Поля Валери<sup>24</sup>, великого поэта наших дней, великого философского поэта, в *действительном*, не романтическом смысле слова «философия».

Гораздо интереснее дуалистическая концепция истории у Тютчева, интересное соединение славянофильства с неоплатонической доктриной искупления, — но разбор этого вопроса не влезет в нашу краткую статью. Славянофильство и само по себе было связано с духом метафизики и возможно только в век метафизики, ибо предполагало общее учение об истинном историческом смысле существования каждой народности, смысле, раскрывающемся в ее истории, т. е. предполагало метафизику истории. Русское славянофильство есть поэтому дитя Шеллингова века.

Заметим, во избежание недоразумений, что философская незначимость идей Тютчева нисколько не говорит против громадного (поистине громадного) поэтического значения его творчества. Тут вполне прав Фет: Муза (и история литературы), «правду соблюдая», всегда скажет, что

Вот эта книжка небольшая  
Томов премногих тяжелей.

Объясняется это кажущееся противоречие тем, что социальная значимость системы для поэзии, по-видимому, важнее, чем ее значимость чисто смысловая; романтическая же догматика в свое время была влиятельной, авторитетной и в своем роде (в особенности в ранние времена романтизма) плодотворной теоретической позицией. Продуктивность теоретической позиции — вот что для поэзии имеет гораздо большее значение, чем теоретическая ее правильность, а продуктивность — категория не смысловая, а историческая.

К характеристике догматичности тютчевской системы отметим, в заключение этой части нашего анализа, что Тютчев не избежал обычной судьбы всякого вообще догматизма, — ниغي-

листического неверия в свою же собственную систему. Эта обязательность нигилистической оборотной стороны у всякой догматической системы есть убедительное отрицательное доказательство правоты единственного недогматического метода, метода диалектического. Нигилизм есть неизбежная казнь всякой системы, построенной догматически, т. е. не методом диалектического мышления. Что ж до тютчевского нигилизма, то мы имеем в виду загадочные и соблазнительные его высказывания, разрушающие до основания буквально всю его систему философии природы и истории; напр., известное окончание пьесы «По дороге во Вщиж» (1871):

Природа знать не знает о былом...  
 Поочередно всех своих детей,  
 Сверхшающих свой подвиг *беспользней*,  
 Она *равно* приветствует своей  
 Всепоглощающей и миротворной бездной\*.

Если «равно», — то падает шеллингианское учение о реальном процессе в природе, агентом которого является человек, его история и его искусство; если природа «знать не знает о былом», — то падает учение о союзе истории и природы, учение, составляющее самую душу романтизма; если природа есть могила, могильная бездна человеческих поколений (из которых не сложилось истории), то Тютчев из автора инвективы «Не то, что мните вы, природа...» сам становится одним из тех, против кого она обращена, *Episcopi de grege porcus*<sup>26</sup>, потому что инвектива была обращена как раз против тех, кто видит (по мнению романтика) в природе могилу души, свободы, любви и языка. Вся романтическая интерпретация природы зачеркивается стихотворением 1871 года. Другой отрывок, тоже старческий (1870) и тоже глубоко-нигилистический, зачеркивает самую методическую постановку романтической темы, самый метод интерпретации:

Природа — сфинкс. И тем она верней  
 Своим искусом губит человека,  
 Что, может статься, никакой от века  
 Загадки нет и не было у ней. (202)

Следовательно, отпадает необходимость толкования природы, а следовательно, и вся вообще романтическая позиция.

\* Следовательно, глубоко не прав Брюсов, видящий в этом документе *самоотрицания* ключ к *положительной* системе философии Тютчева<sup>25</sup>.

Напомним еще отрывок: «И чувства нет в твоих очах... и нет в творении творца...» (156), где вся серия пяти «нет» как бы зачеркивает серию четырех «есть» в известных стихах: «В ней *есть* душа...»

По мере того как догматическая система застывает (а не застыть недиалектическая система не может), ее очертания са-кразлизируются, философская жизнь покидает ее, пробивает себе подземные неофициальные пути, пока в один прекрасный день сознание не окажется раздвоенным между официально-иератическим миром, давно завершенным, построенным до конца, и миром противоположным ему, неофициальным, но единственно живым в сознании. Противоположное же иератическому *есть* всегда нигилизм.

Заметим еще, что разложение романтического догматизма привело Тютчева к темам не только нигилизма, но и декадентства. Тютчев самостоятельно совершил весь процесс рождения декадентской тематики на смену оцепеневшей натурфилософской картине мира; процесс этот совершался во всей европейской поэзии. Его исторический смысл, отрицательная связь между натурфилософией и декадентством, — все это слишком большие темы для нашей краткой статьи, тем более, что генеалогия декадентства еще не исследована научно. Весьма возможно, что Тютчев первый во всей Европе увидел этот новый мир поэзии. Можно ли толковать *Mal'aria* (1830) как первую *fleur du mal*<sup>27</sup> европейской поэзии? \* Что значит загадочное «Безумие» (58) (напечатанное еще в «Деннице» Максимовича 1834)? Следует ли понимать как декадентскую тему рокового молчания [«*Silentium*» (69) и дублет его: «Душа моя — элизиум теней...» (74)]? Все это неясно, пока не распутаны наукой истоки бодлэрианства. По-видимому, большой поток передовой европейской поэзии вел к Бодлэру. Во Франции соединительным звеном между чистым романтизмом и Бодлэром был Сент-Бёв (новизна тематики которого была сразу замечена у нас Пушкиным. В духе Сент-Бёва написанная им пьеса «Когда за городом задумчив я брожу...» *есть* тоже одно из первых русских декадентских произведений), но германская ветвь этого процесса еще совершенно темна, а следовательно, ничего нельзя еще сказать о месте в нем Тютчева, равно как и Боратынского.

Но особенно интригующее впечатление производит стихотворение «Близнецы» (97), совершенно бодлэрианское по тематике, изумляющее предвосхищением темы, которую еще лет 15

\* *Бальмонт*. Горные вершины. М., 1904. С. 83.

тому назад, в эпоху господства брюсовской поэзии, мы считали современной и новой. В эту эпоху оно и было особенно замечено и выделено, и, процитированная Брюсовым, полным смыслом своим зазвучала последняя его строфа:

И кто в избытке ощущений,  
Когда кипит и стынет кровь,  
Не ведал ваших искушений,  
Самоубийство и любовь!

Кстати, одной этой строфы достаточно, чтобы понять, как не случайно явление Брюсова в истории русской поэзии.

Заметил связь этого стихотворения с декадентством еще проф. Сумцов в 1900 году<sup>28</sup>. Все же в историко-литературном отношении «Близнецы» Тютчева остаются загадкой, пока не будет серьезно исследована и реконструирована вся история пребодлэрианства. Особенно важно выяснить то, что еще совершенно неизвестно, — рождение декадентской тематики не во французском романтизме (что хоть не исследовано, но уже известно науке), а в немецком. Только тогда мы поймем и отдельные декадентские звуки поэзии Тютчева.

Что ж до историко-идеологического вопроса, позволяем себе снова настоять на том, что декадентство есть такой же неизбежный эпилог всякой догматической эпохи (в данном случае — романтизма), как и собрат декадентства — нигилизм. Ведь декадентство исходит целиком из романтического дуализма (т. е. из представления о мире, как сцене драматического взаимодействия рокового порабощения и освобождающих сил, «светлого мира» и «бездны», языком Тютчева), но в то время как нигилизм отрицает эту картину мира, в декадентстве свершается более тонкий и сложный процесс ее внутреннего перерождения. Когда, незаметно для себя, романтик переносит интонированное одобрение с олимпийского полюса романтического универсума на «хаотический», — он уже декадент\*, и притом тем более декадент, чем это одобрение интимнее и богаче оттенками.

---

\* Так, напр., декадентскими в точном смысле слова, и притом программно-декадентскими, являются стихи Боратынского:

Две области — сияния и тьмы  
Исследовать *равно* стремимся мы —

стихи высоко-замечательные, равно как следующий за ними:

Так в *дикий смысл порока*...<sup>29</sup>

схватывающий одну из главных концепций Бодлэра: внутреннюю необъятность невроза.

Произошло еле заметное внутреннее изменение, чуть-чуть качнулась ось оценки, — но едва это совершилось, как начинается *соскальзывание* всей смещенной тяжести громадных архитектурных масс романтической догматики. Не отрицание (нигилизм), а соскальзывание, которым и начинается вторая, *обратная*, история романтизма. Европейская культура переживала ее всю вторую половину XIX века и все начало XX, причем особо-значительная роль именно русской поэзии во всем этом процессе бросается в глаза. Русскими были самые крупные представители пребудлэрианства (Тютчев, Боратынский), так что в XX веке, когда сложилась вокруг новой тематики большая влиятельная школа русской поэзии, она могла опереться не только на Бодлэра самого и западных символистов, но и на отечественную декадентскую традицию, восходящую к пушкинской эпохе.

Через декадентство совершается ликвидация романтизма. Когда, в самом конце этого замечательного процесса, мифологические конструкции романтизма вливаются без остатка обратно в психологическую свою колыбель, когда «хаос» становится «неврозом», роль декадентства сыграна: романтизм кончился<sup>30</sup>.

## 7

Но тут вступило в действие еще одно весьма важное обстоятельство. Своеобразие поэзии Тютчева заключается в том, что германская метафизическая система парадоксальным (на первый взгляд) образом сочетается в ней с литературной школой Державина. Смутно чувствовали роль Державина в сложении поэзии Тютчева и старые ее ценители; Фет, напр., в знаменитой статье 1859 года говорит об «устарелых формах» его языка; иногда отмечали его пристрастие к составным прилагательным (уже это одно могло бы быть достаточным указанием на истинный источник его поэзии). Но вопрос не мог быть отчетливо поставлен, ввиду общего варварского забвения поэзии Державина людьми второй половины XIX века, забвения в особенности самой важной в данном случае старческой его поэзии. Имя Державина в связи с Тютчевым впервые отчетливо произнесено было формалистами, что надо отнести к числу тех их заслуг, которые, быть может, уравнивают вред, происшедший от путаницы, которую «доктрина» формализма внесла в обсуждение и без того трудных теоретических вопросов. Все же «докт-

рина» помешала и здесь, ибо отношение Тютчева к Державину понятно было прежде всего как отношение в области вопросов поэтического языка (Тютчев — поэт «высокого» языка, архаического, на фоне пушкинской поэзии и пр.; очередной миф формализма — драматическое взаимоотношение высокого и низкого языка). Между тем, дело идет об ином, — о колоризме, о тематике ночи, о программно-философской поэзии вообще. Этому и будут посвящены нижеследующие краткие замечания.

Колоризм сопровождает поэзию Тютчева от самых первых его стихотворений [«пурпур вин» и «рубин плодов» 1823, там же (5) уже колористическая тема преломления луча и радуги] до поздних [1865 — «как неожиданно и ярко на влажной неба синеве...» (184), 1873 — «весенний первый день лазурно-золотой...» (215)], правда, уже не с такой яркостью красок и с заметным ослаблением напряженности всего явления. Сильнее всего тютчевский колоризм в 30-е годы. Примеры бесчисленны. Выделим такой случай:

Как сладко дремлет сад *темнозеленый*,  
Объятый негой ночи *голубой!*  
Сквозь яблони, цветами *убеленной*,  
Как сладко светит месяц *золотой!* (53)

Четыре совершенно различных цвета! Все 4 колористических эпитета на точно определенном месте, на острие своих стихов! Дублет этому случаю, правда, не столь отчетливый:

Над *виноградными* холмами  
Плывут *златые* облака;  
Внизу *зелеными* волнами  
Шумит *померкшая* река. (76, 1837)

Пример краткой пьесы, перенасыщенной колористическими элементами — «Август 1860 года» [«под дыханьем непогоды вздувшись *потемнели* воды и подернулись свинцом, и сквозь *глянец* их суровый вечер пасмурно-багровый светит радужным лучом. Сыплет *искры золотые*, сеет *розы огневые*... Над волной *темно-лазурной* вечер *пламенный* и *бурный*...» (113)]. Отдельные же колористические фрагменты, детали, цветные уголки в нейтральном стихотворении, «раскрашенные» строфы и стихи — насчитываются у Тютчева десятками. Это большой значащий составной элемент его поэзии.

Происхождение европейского колоризма еще не выяснено. Громадную роль он играл в немецких стихотворных школах XVII века. В конце XVII века он стал главной приметой так



называемой второй силезской школы<sup>\*31</sup> (Lohenstein и др.). Но небывалый расцвет колоризма произошел в Германии в самом начале XVIII века; многотомные произведения гамбургского поэта Броккеса создали большую школу, окрасившую всю немецкую поэзию XVIII в. в пурпур, лазурь, киноварь, золото и бирюзу! Наша ода XVIII века была периферией немецкой поэтической культуры; не удивительно поэтому, что немецкий (и голландский) колоризм перешли в русскую поэзию. В Ломоносовскую эпоху оды по разного рода причинам этого еще не произошло (Ломоносов и Тредьяковский принадлежали к литературной партии противников юфуизма)<sup>32</sup>, хотя отдельные (и притом прекрасные) колористические стихи есть уже у Ломоносова (1750: «Когда заря румяным оком Багрянец умножает роз...»)<sup>33</sup>. Отцом русского колористического стиля стал Державин, воспринявший его непосредственно от немецкой оды (и голландской?); уже в «Ключе», 1779 г., есть замечательные пейзажно-колористические строфы («Когда в дуги твои серебристы глядится красная заря, какие пурпуры огнисты и розы пламенны горя...»), но последовательно стал разрабатывать новый стиль Державин уже в 1790-е годы, когда им созданы в этой области произведения, поэтическая убедительность которых была достаточно велика для того, чтобы создать большое могущественное направление, поддержанное всеми без исключения учениками Державина, жившее потом весь XIX век (Тютчев, Фет), а в XX веке неожиданно возрожденное Державиным наших дней (и в этом отношении и в ряде других), Вяч. Ивановым. Красота колористических стихов Державина изумительна.

Смотри: в проталинах желтеют,  
 Как звезды, меж снегов цветы;  
 Как распутившись роз кусты  
 Смеются в люльках и алеют,  
 ...По рдяду вод стеклу мелькают  
 Вверх рыбы серебром. (1797, II, 8)<sup>34</sup>

Остается неясным, почему Пушкин не воспринял наследия великолепного колористического барокко державинской школы<sup>\*\*</sup>. Неясным остается тоже, в каком именно варианте по-

\* Название, как известно, бессмысленное, но утвердившееся. Вернее было бы говорить о немецком юфуизме 1680-х годов. Наши поэты времен Симеона Полоцкого знали силезцев.

\*\* За редкими отдельными исключениями, напр., «В багрец и золото одетые леса»<sup>35</sup>.

здних лет этой школы воспринял его в 20-е годы Тютчев. Все это может быть выяснено лишь в специальном монографическом исследовании, которое методически вернее было бы вообще не связывать с именем Тютчева, а посвятить истории колористической поэзии в России; только тогда выяснится и место Тютчева в этом процессе.

Конечно, Тютчев смягчил яркость красок старых колористов. Такие стихи, как «Черно-зелены в искрах перья... лазурно-сизо-бирюзова... тенисты круги, волны новы струиста злата и сребра...»<sup>36</sup> (Державин, 1795, 1, 103), у Тютчева невозможны; если угодно, можно говорить об «облегченном барокко» Тютчева. Но в отношении принципов (а не техники применения) Тютчев такой же последовательный колорист, как, напр., Ф. Львов или любой иной наивный ученик Державина, — только более умелый. Под принципом же колоризма следует разуметь: ориентацию стиха на элементарную (т. е. прирожденную сознанию) праздничность красок и их названий\*.

Тютчев сполна воспринял от Державина и тот метод составления сложных колористических прилагательных, который к концу XVIII века послужил предметом любопытных споров и даже, несмотря на весь неизмеримый авторитет Державина, насмешек (известные стихи П. Сумарокова<sup>38</sup>; сюда же относится насмешка над Бобровым «шахматно-пегий гений»). В составлении их Державин обнаружил весь артистизм и чувство меры, свойственные его дарованию.

А там заря златобагряна (1797, 11, 4)

Сочножелтые, багряны,  
Вкусноспелые плоды (1797, II, 12)<sup>39</sup>

Рубинные ковры, восточный горизонт  
И искросребрна ткань... (1815, III, 56)<sup>40</sup>

В отношении историко-стилистическом, составные колористические прилагательные Тютчева ничем от них не отличаются: туманисто-бело (12), мглисто-лилейно (18):

Люблю глаза твои, мой друг,  
С игрой их пламенно-чудесной (21).

И снова пылью огнецветной (72)

С тускло-рдяным освещеньем (108)

\* Ср. стихи Шиллера о праздничности и радости красок<sup>37</sup>.

Из пышно-золотого дня (136)

Здесь лучезарно, там сизо-темно (173)

и много других. У Державина такие прилагательные представляют, конечно, частный (хоть и самый важный) случай составных прилагательных общих, не цветовых; их у Державина целые сотни, удачных («Ударь во серебряный, священный, Далеко-звонкий, Валка, щит!»<sup>41</sup>) и спорных [«как проезжают там мост каменнометалльный» (1815, III, 56)], а в школе его составление таких прилагательных считалось почетным, трудным делом, свидетельствующим о большом мастерстве. Но ведь и у Тютчева колористические *composita* представляют особый отдел среди многих десятков общих, нейтральных:

Пророчески-прощальный глас (39)

Таинственно-волшебных дум (69),

среди которых много таких парадоксальных и тщательно обдуманных, как:

Опально-мировое племя. (Полит. 34)

Вот именно такая интимная парадоксальность сложения культивировалась Державиным и в его школе.

## 8

Одна из отличительных (и вполне понятных) черт колористической поэзии — интерес к тем явлениям природы, предметам и пейзажам, которые могут послужить основанием для *Glanzstücke* \* колористического стиля. Отсюда (несколько чрезмерная) роль павлина в немецкой поэзии этого типа (с чем в связи и известная державинская пьеса I, 103)<sup>42</sup>, но отсюда же та великолепная поэзия, которая расцвела у немцев вокруг темы радуги. В 1805 году Державин пишет ряд натурфилософских од, группа которых, по-видимому, находится в особо тесной связи с поэзией Тютчева; это оды «Гром», «Облако», «Радуга» (II, 131, 132, 133) и некоторые части других хронологически близких им од. По некоторым основаниям мы полагаем, что эти три оды переведены либо полупереведены из Броккеса либо родственного ему поэта. Вся тютчевская феноменологическая

\* сверкания (нем.). — Ред.

поэзия (т. е. поэзия феноменов природы) с ними связана теснейшим образом; вообще здесь перед нами колыбель целой стороны поэзии Тютчева, как о том может свидетельствовать цитата из «Грома» (II, 132):

Гул восшумел, и дождь и град,  
Простерся синий дым полетов,  
Дуб вспыхнул, холм стал водометом,  
И капли радугой блещут  
(ср.: И солнце нити золотит).

Особо занимало колористов, и немецких и Державина, преломление луча в каплях дождя, воздвижение и быстрое исчезновение радуги:

Видишь, какая из лент полоса  
Огненна ткань блещет очам...  
Только одно солнце лучами  
В каплях дождя, в дол отразясь,  
Может писать сими цветами,  
В мраке и мгле вечно светясь (II, 133),

с чем непосредственно надо сравнить у Тютчева (1823):

Небесный луч играет в них  
И, преломясь о капли огневые,  
Рисует радуги живые  
На тучах жизни громовых. (5)

Эти ранние, еще полуученические и чисто державинские стихи Тютчева начинают ту группу «радуги», которая принадлежит к числу самых знаменитых и полюбившихся традиций. Тема известной поздней пьесы (1865) «Как неожиданно и ярко...» — мгновенное исчезновение мгновенно воздвигшейся арки — тоже крайне близка «Радуге» Державина: «Зри, как оно (солнце) лишь отвращает светлый свой взор с облака вспять, живость цветов вмиг исчезает, краски картин тмятся опять». Что же до аллегорического осмысления, которым кончается пьеса Тютчева («как то уйдет всецело, чем ты и дышишь и живешь»), — мы полагаем, что оно не так далеко, как кажется, от обычного в гораццианских и описательных одах Державина и несколько шокирующего современного читателя нравственного осмысления, которым они обыкновенно (и не всегда кстати) кончаются (конец «Павлина»; строфа 10 «Водопада»: «не жизнь ли человек нам сей водопад изображает?»; строфа 5 «Облака»: «не видим ли вельмож, царей живого здесь изображенья?» и десятки других примеров). Происхождение этого ме-

тогда — немецкая моральная поэзия, в особенности нравоучительные описания природы в пасторской поэзии и в первую очередь у многотомного Броккеса. Отдаленные последствия его — блестящие двуделения «Фонтана» Тютчева или «Потока» (64) («Поток сгустился и тускнеет... Так и в груди осиротелой...») и равные им по блеску выполнения двуделения Сологуба, напр., «В амфоре ярко расцвеченной... Так я несу моих страданий...»<sup>43</sup> Это целый небольшой мирок нашей поэзии, который Тютчев извлек из глубин старой поэзии XVIII века и передал нам.

Мы связываем с колоризмом и тот обостренный интерес к зрению, к очам, к взирающему, который так заметен у Тютчева\*, как и вообще у всех колористов. У Державина очень много стихов, связывающих стилистические элементы колоризма именно с зрением, с очами:

Черно-пламенные очи  
 Мецет Геба на него... (III, 1)

Черными очей огнями... (III, 2)<sup>45</sup>.

Со стихами такого рода у Державина надо непосредственно сопоставить тютчевскую пьесу: «Люблю глаза твои, мой друг, с игрой их пламенно-чудесной...» (декадентский перелом которой от первой строфы ко второй есть поистине конфликт двух великих эпох европейской истории и поэзии, которые условно можно обозначить именами Державина и Бодлэра).

Совершенно державинский характер носит стих «Видал я сей пламень в знакомых очах» в *Cache-cache* (33. 1826)\*\* и все раннее (1823) стихотворение «Слезы» (5), к выражению которого «люблю, друзья, ласкать очами» дублетом служит не что иное, как знаменитые стихи об очах Наполеона:

И он струю твою ласкал  
 Своими чудными очами...

и через строфу снова:

И двигал всем и все стерег  
 Очами чудными своими (1853).

В последнем счете, перед нами и здесь явление державинской школы.

\* И у Гете, напр.<sup>44</sup>: *Morgennebelung umdichtet mir des Blickes scharfe Sehe*. Основания в общем те же.

\*\* Дублет: «Я очи знал, — о, эти очи!.. От их волшебной страстной ночи...» (132). Снова черные очи державинской Гебы и Аспазии.

Еще одна особенность колоризма Державина перешла к Тютчеву. Мы имеем в виду пристрастие Державина к отражению, к пейзажу, отраженному в воде. «Как всюду длинна тень, Ложась в стеклянны воды, В их зеркале брегов Изображала виды...» (1791, I, 59), или из поздней поэзии Державина:

Где путники с высот и в самом сильном зное  
В потоке Кедрском так светило мира зрят,  
Как блюдо круглое, плывущее, златое,  
И синю как в окно, чуть-чуть, небесь лазурь (1815, I, 56).

У Тютчева в обоих царскосельских его стихотворениях (первый из наших двух текстов Державина тоже взят из «Прогулки в Сарском Селе») тон дается отражением архитектурного пейзажа в воде:

И белокрылые виденья  
На тусклом озера стекле  
В какой-то неге онеменья  
Коснеют в этой полумгле. (151)

Тихо в озере струится  
Отблеск кровель золотых,  
Много в озере глядится  
Достославностей былых. (189)

Тем интереснее постоянство темы отражения, что сами отражения разные: одно *en blanc*\*, другое *en or*\*\*; одно осенним вечером, другое летом и в полдень. Царское Село Тютчева именно этой ролью в нем цвета и отражения в воде и отличается от пушкинского Царского Села, отличается, как мы стараемся выяснить, в направлении архитектурных пейзажей Державина.

## 9

Это приводит нас к крайне важному вопросу об архитектуре. Дело в том, что архитектурная тематика и даже лексика была, в особенности к середине 1790-х годов, одною из важнейших отличительных черт поэзии Державина. Пирамиды, монументы, столпы, чертоги, колонны, истуканы, кумиры, мрамор, руины, обелиски — все это непрерывно теснится в его поэзии, а после

\* белое (фр.). — *Ред.*

\*\* золотое (фр.). — *Ред.*

Потемкинского праздника, и в особенности в годы 1794—1797, сгущается до такой степени, что «архитектура», не менее чем колоризм, навсегда становится сигнатурой державинского стиля. Это тоже один из самых важных вопросов для предстоящего науке реконструирования *действительной* истории русской поэзии; с ним связан не больше не меньше, как вопрос о происхождении всей статуарной стороны «Медного всадника» (само заглавие поэмы принадлежит державинскому языку). Только тогда выяснится и место Тютчева в истории державинской архитектурной поэзии и вариант ее, им представленный, и самый путь трансмиссии. Сейчас, не входя в подробности, напомним такой стих Тютчева (из «Сна на море», 29), как:

Сады, лабиринты, чертоги, столпы,

представляющий обычный у Державина «архитектурный перечень» («столпы, подзоры, пирамиды...» 1797, II, 14<sup>46</sup>; ср. «державинские» стихи Пушкина: «книгохранилища, кумиры и картины и стройные сады...», а также в известных терциях: «все мраморные циркули» и т. д.)<sup>47</sup>. Сюда же относится частично весь замечательный цикл «фонтана», к которому принадлежит, кроме общеизвестного «Смотри, как облаком живым...» (где слово «водомер» — конечно, знак связи с державинским архитектурным миром), еще фонтан в «Итальянской вилле» (80), редукция той же темы — 112 («не для него как облак дымный фонтан на воздухе повис») и 161 («фонтаны брызнут тиховойно»)\*.

По поводу «Сна на море» пользуемся случаем заметить, что связывать его следует с теми «грандиозными видениями», которые были частой темой Державина, напр., в «Целении Саула» 1809 г. и в космических ораториях близкого ему типа.

Параллельно колоризму развивалось в школах немецкого барокко явление акустицизма, т. е. трактовки звуковых тем (гром, грохот, треск, обвал, топот, скакание, но также и шорох, шелест, шопот и пр.). Уже у Ломоносова есть ряд следов знакомства с этой работой немцев, но величайшим творцом русского акустицизма стал Державин, поэзия которого превратилась в непрерывно дымящуюся мастерскую Вулкана, гигантским молотом кующего громоподобные стихи. Стихов вроде этих:

\* Державинским является и слово «луч» («Твой луч упорный преломляя»). Державин говорит (1808, «Водомер», II, 167): «Луч шумящий водомерный, Свыше сыплюща роса...». По связи своей с Державиным и Фет говорит (1891): «В водомер мой луч прольется»<sup>48</sup>. Обращаем внимание исследователей на важность еще не ставшегося вопроса: Державин и Фет.

Грохочет эхо по горам,  
Как гром гремящий по громам...

в «Водопаде», или потрясших Гоголя:

Столбом власы седые вьются,  
И глас его гремит в горах...

в Зубовской оде, — у Державина очень много\*. Это тоже целая сторона, целый мир его поэзии, особенно увлекший его учеников, благодаря чему традиция «громоподобной» поэзии была еще совершенно жива в 1820-е годы, когда ее усвоил, вместе с прочим наследием Державина, и Тютчев. В том же «Сне на море» стих «кругом, как кимвалы, звучали скалы» свидетельствует о воспроизведении и методов акустицизма Державина. Мастерское акустическое произведение представляет «Весенняя гроза»; ничего лучше ее не создавал сам Державин. Рассказ об акустическом явлении бежит все время по непрерывной *фонетической* нити однородных слов: гром — резвяся — играя — грохочет — голубом — гремят — раскаты — с горы — проворный — гам — гам — нагорный — вторит — громам — орла — громокипящий. Это самое тонкое понимание методов Державина, какое можно представить.

Опять-таки, вся эта сторона поэзии Тютчева научно не ясна, пока у нас нет общего исследования по истории акустического стиха. Неясно также, почему Пушкин отказался от этого наследия державинской школы, и уже позднее, сначала в «Обвале», а потом в «Медном всаднике», вернулся к Державину, почти его словами написав всю акустику погони («как будто грома грохотанье» и пр.).

Нечего, конечно, указывать, что слово «громокипящий» есть акустическое *compositum*, совершенно державинское и совершенно параллельное его и тютчевским колористическим *composita*. Вообще, нет, быть может, ни одного явления в русской поэзии более неотъемлемо державинского, как игра громом, его раскатами, отзовами и долгим гулом.

Из того же мира державинской акустики воспринял Тютчев и частую у него арфу, звон струн и, что особенно важно, орган, — слово, не замеченное Пушкиным вовсе [«Пойми, коль может, органа жизнь глухонемой» (71), «ты был богов орган живой» (75)]. Тютчев был, вероятно, последним поэтом, знавшим это слово и получившим его из музыкальной лексиколо-

\* Быть может, больше 100!



гии Державина («Гремит оргán на стогне трубный, пронзает ночь и тишину...»<sup>49</sup> 1804, II, 101). Вообще, Тютчев, касаясь музыки и музыкальных инструментов, никогда не «называет» их, а всегда «именует» на архаизированном наречии («Стройный *мусикийский* шорох...»); даже в 1869 году он пишет: «Так — *гармонических орудий* Власть беспредельна над душой...» (204). Это все поздний след целой культуры, целого мира до-пушкинской поэзии. Имя этому миру — барокко.

## 10

Геба, являющаяся в конце «Весенней грозы» (и отбрасывавшаяся в школьных хрестоматиях, за непониманием, вследствие перерыва традиции жанра этой пьесы), доказывает, что Тютчев был представителем (вероятно, последним) антологической поэзии XVIII века. Школа понимала «Весеннюю грозу» как пейзажное стихотворение (вроде майковских), и тогда, конечно, последняя строфа отпадала, как привесок. На самом деле это не «стихотворение», а антологическая ода, каких десятки писал Державин в 1790-е годы и позже. За необъятностью еще совершенно неисследованного вопроса о до-шенъеровой старой русской антологии<sup>50</sup>, ограничимся простым указанием на этот факт.

Весьма возможно, что так же следует понимать и «великого Пана» в конце «Полдня» (26); общее впечатление от этой пьесы тоже скорее антологическое, чем пейзажно-лирическое. Но здесь вопрос не так ясен, ввиду того, что Пан был частым предметом интерпретации немецкой романтической философии и вообще любимым божеством Крейцера<sup>51</sup> и Шеллинга. Вернее всего, что здесь контаминация старой русской антологии с романтической темой. Возможно также, что чрезвычайная краткость некоторых тютчевских пейзажных стихотворений (2—3 строфы) объясняется тем, что они понимались им как реставрация антологических од. Такое впечатление производят в особенности ранние швейцарские пейзажи, напр., «Утро в горах» (40), а также «Восток белел...» (65).

После выхода в свет книжки А. Шенье (1819), после первых стихов Пушкина в новом антологическом роде (1820), весь старый мир эротической и мифологической антологии XVIII века был оттеснен и забыт. Забыта блаженная драма богов и людей, фикция сияющей природы и свободного племени, смешавшегося в один счастливый клан со своими богами. Если бы не смех ветреной Гебы, в стихах Тютчева превратившей домашнее дело

Олимпа в русскую весеннюю грозу, пропал бы для людей XIX века и самый след старой антологической культуры.

Но гораздо важнее Гебы и Пана антологический стиль, черты которого, кажется нам, у Тютчева очень заметны [все три «лениво» и «дремота жарка» в «Полдне»; «благовонная нега» в «Снежных горах» (41); там же «игра» ледяных высей с лазурью неба, и мн. др.]. Однако разбор вопроса возможен только в специальной работе.

Еще одно явление старой русской поэзии для XIX века представлено было Тютчевым. С конца 1770-х годов русская поэзия входит в тот громадный поток «ночной» тематики, которая составляет один из решающих элементов европейского преромантизма\*. Ода Державина «На смерть кн. Мещерского» — первая замечательная ночная ода русской поэзии. Влияние ее и последующих ночных од Державина (в особенности ночных строф «Водопада») было так велико, что с 1790-х годов слагается громадная новая область поэзии, целиком связанная с почином Державина. Тогда же выступает поэт, все творчество которого было как бы подавлено грандиозностью державинской ночи, ночного боя часов, ночного ужаса, того *horror nocturnus*\*\*, которым, насколько можно судить, Державин особенно сильно поразил современников; это Бобров, в ночных одах которого (и в «Древней ночи вселенной») есть уже ряд элементов переходных от «ужаса» Державина к «хаосу» Тютчева. (С Бобровым, кстати, следует связывать и «тютчевские» ночные стихи Пушкина «Парки бабье лепетанье...»\*\*\*.) Бобров, в качестве прекрасного англиста, знал, сверх того, и дальнейшее развитие ночной поэзии после Юнга на родине ее. О некоторых произведениях Боброва можно прямо сказать, что это — тютчевские стихи до Тютчева<sup>52</sup>. Надо еще иметь в виду ночные поэмы Шихматова.

Только тот, кто знаком с журналами обеих столиц за годы, примерно, 1785—1820, может составить верное представление о размерах юнго-державинской тематики ночи в русской поэзии, о размерах, следовательно, наследия, завещанного Тютчеву XVIII веком.

\* Прекрасный термин, ставший сейчас в европейской науке общепотребительным (*préromantisme*).

\*\* ночного ужаса (*фр.*). — *Ред.*

\*\*\* Достаточно этих стихов Пушкина, чтобы понять, как не случайно все явление ночной поэзии Тютчева, на какое громадное прошлое она опирается.

«Бессонница» Тютчева (39) непосредственно относится к Мецлерской оде Державина и представляет, собственно, к ней вариант; сохранен главный ее признак — потрясающий душу бой ночных часов. В частности,

Часов однообразный бой  
— ср.: не слышим ли в бою часов («Водопад»)

Томительная ночи повесть... кто без тоски...  
— ср.: твой страшный глас меня *смущает*

Глухие времени *стенанья*  
— ср.: зовет меня, зовет твой *стон*...  
Лишь *стонут* в тишине часы  
(«На выздоровление Мецената»)

...глагол *времен*  
Как призрак на краю земли  
— ср.: скользим мы бездны на краю

Металла голос погребальный  
— ср.: металла звон.

Через всю пьесу проходят, следовательно, обломки державинского языка. Стих Тютчева «глухие времени стенанья» кажется цитатой из Хароновой оды (1781)\*.

Но гораздо труднее (и гораздо важнее) вопрос о тех ночных стихах Тютчева, которые связаны с метафизическим умозрением. Это общеизвестные: «Есть некий час всемирного молчанья...»\*\* (36), «Как океан объемлет шар земной...» (49), «Ночные голоса» (53), «О чем ты воешь, ветер ночной...» (66), «День и ночь» (84), «Святая ночь...» (105) и некоторые другие, образующие центральный и без спору основной цикл среди всех прочих. Цикл этот произошел, по-видимому, чрез контаминацию унаследованной от русской школы Юнга тематической культуры с новой немецкой поэзией ночи, отличающейся от Юнга внесением последовательного натурфилософского умозрения, а также связью с новым, филологическим и метафизи-

\* Небезынтересно, быть может, отметить, что юнгов (а, следовательно, державинский и тютчевский) бой ночных часов подвергся в позднейшей русской поэзии замечательному процессу тематического понижения. У Ал. Толстого уже не «глагол времен», а ход маятника; то же в прекрасных ночных стихах Бальмонта («равняя звуки точкам...»). А у Анненского — тиканье («стальная цикада»). Тоже небольшой, обособленный уголок русской поэзии<sup>53</sup>.

\*\* Дублет этому стиху в «Бессоннице»: «Среди всемирного молчанья» (стих совершенно Бобровский).

ческим, интересом к греческой мифологии и космогонии (Крейцер, Шеллинг). Ночной цикл Тютчева представляет, таким образом, оригинальнейшее сочетание русской Юнговой культуры (Державин, Бобров, Шихматов...) с германской метафизической романтикой («Гимны ночи» Новалиса; мифографы и философы; быть может, и Ленау?). В этом направлении следует вести будущее исследование вопроса.

Историко-литературный опыт говорит, что чем значительнее какое-либо исследуемое явление, тем парадоксальнее, оказывается, встреча тех элементов, которые, нейтрализовавшись, его сложили. Самый чистый и глубокий звон дают те сплавы, составные металлы которых заимствованы из культур, наиболее одна от другой удаленных.

## 11

В исследовании особенностей и происхождения поэтического языка и фразеологии Тютчева, заслуги Ю. Н. Тынянова и Б. М. Эйхенбаума очень велики. Они могли бы быть еще большими, если бы не переоценка «рангового» вопроса, приведшая к бесплодной и однообразной теории соотношения высокого и низкого языка. Между тем, гораздо важнее вертикали «этажей» все бесконечное разнообразие направлений на «горизонтальной» плоскости. Вообразим историка, который брал бы классы, борющиеся в обществе, не в их исторической конкретности (аграрии, сеньеры, вилланы, буржуазия, пролетариат, римские всадники и т. д.), а только в формальном разрезе «этажей», т. е. как классы высшие и низшие, upper and low! Произошла бы сумеречная фальсификация всей социальной истории. Как в сумерки, все стали бы похожи на всех, Германия Бисмарка на Египет фараонов.

Тени сизые смешались,  
Цвет поблекнул, звук уснул.

Все же одно, благодаря исследованиям формалистов, стало отчетливо ясно: Тютчев стремился к сложению иератического языка. Достигнутое им в этом направлении есть одна из «недоступных вершин» русского литературного языка, — ослепительно-высокая, как откровенье неземное сияющая Белая Гора. Но иератический язык создается не столько высотой, сколько смещенностью слов.

Когда И. С. Аксаков говорил, что в «Проблеске» [«Слыхали в сумраке глубоком...» (8)] «встречаются уже некоторые достоинства и особенности тютчевского стиха»\*, — он имел в виду именно это свойственное Тютчеву в беспримерной степени смещение слова, наклон его оси, едва заметное перерождение его смыслового веса. В «Проблеске» есть уже ряд «наклонных слов», напр., конец: «вновь *упадаем* не к покою, но в *утомительные* сны». Слово «утомительные» наклонено по направлению к «утомляющие», а также к «томные» («Сон томною своей рукою...»<sup>54</sup> Державин). В том же «Проблеске»: «то *потрясающие* звуки, то замирающие вдруг...», где смысловая стрелка слова «потрясающие» колеблется между причастием и прилагательным, — колеблется на наших глазах и не может остановиться ни на том ни на другом. Аксаков совершенно прав: «особенности» стиля Тютчева уже представлены в этом раннем стихотворении.

Не входя в исследование вопроса (которое иным, как совершенно специальным, конечно, не может быть), укажем несколько отчетливых случаев. Интереснее всех, быть может, пристрастие Тютчева к слову «развить»:

И небо серафимских лиц  
Вдруг *разовьется* пред очами (5)

Вот, словно лента, *развиваясь* (18)

Сей дивный мир...  
Лежит *развитый* перед ним (25)

В лучах огневицы *развил* он свой мир (29)

(о листе) *Развит* чистейшим солнечным лучом (51)  
(на смерть Гете)

В солнцы хаос *развила* (Песнь Радости. Из Шиллера)

В каждом случае угол наклона здесь иной. Вот еще отчетливые примеры:

Молчит *сомнительно* восток (Полит. 25)

Уж в пристани волшебной *ожил* челн (49)

Музыки бальной слышны *восклицанья* (53)

...свинец... Поэту сердце *растерзал* (75)

\* Аксаков И. С. Биография Ф. И. Тютчева. М., 1886. С. 320. «Проблеск» был напечатан в «Урании» (1826).

*Живая* колесница мирозданья  
*Открыто* катится в святилище небес (36)

*Питайся* ими (ключами) и молчи. (69)

Перед нами не просто отдельные случаи смыслового наклона, но поражающая своей последовательностью и разработанностью *культура* интимно-загадочного жреческого языка. Собственно, нет у Тютчева ни одного стиха, ни одной фразы, которая пролегла бы вне этой культуры. Тонкость, смысловая и языковая оправданность, смелость, бесконечное богатство раскрывающейся смысловой перспективы, систематичность — в каждом отдельном случае (а их много сотен) таковы, что только особое (и крайне трудное) исследование обнаружит директивы этой почти беспримечательной словесной культуры. В какой мере она связана с державинской? Насколько выяснило нам весьма несовершенное и предварительное исследование, Бобров и в этой области был Тютчевым до Тютчева, правда, мало умелым. По-видимому, целое направление, выделившееся из океана поэзии Державина, шло к созданию иератического языка.

Только на фоне этого иератизма получают весь полный смысл свой те ораторские формулы, фрагменты одической фразеологии, одические полемизмы, архаизмы и им родственные явления речи, на которые обратили внимание формалисты; все они звучали бы иначе, не по-тютчевски, если бы не общая загадочная «храмовая» атмосфера, которую Тютчев создал такими простыми (и недоступными ни для кого иного) средствами, как осевое смещение\*, и в которую погрузил все свои произведения. Да, «облак» это архаизм, но своеобразие Тютчева в том, что он архаизм соединил с загадочно-смещенным эпитетом:

Смотри, как облаком *живым*...

Не для него, как облак *дымный*...

Весь день, как облак *тощий*...

В этом отношении Брюсов был одной стороной ближе к правде, чем формалисты, в своей известной характеристике поэзии Тютчева, как «поэзии намеков». В известной фразе Брюсова (1911): «рядом с Пушкиным, создателем (!) у нас истинно (!) классической поэзии, Тютчев стоит, как великий мастер и родоначальник (?) поэзии намеков», — положительно, каждое слово есть ошибка, но одна из перспектив мысли Брюсова обра-

\* Мы прекрасно понимаем, что «наклон», «смещение», «перерождение» не есть точные научные термины. Но за неизученностью всего этого явления термина еще нет.

щена в сторону исторической истины. Брюсов, конечно, понимает слово «намеки» не только в стилистическом, но и в натурфилософском плане (а это совершенно неверно, потому что метафизика Тютчева отчетлива, программна, и для человека, не чуждого истории философии, совершенно ясна), но если ограничить его мысль одной стилистикой, то в ней есть значительное приближение к правде. Дело однако не в «намеке» (на что-то. На что?), а в последовательной культуре сакральной речи методами темперирования едва ли не каждого значащего слова.

Отметим еще сознательную неловкость и спотыкание синтаксической фразы, у Тютчева весьма частые:

И как Эдем ты растворенный... (79)

Его на солнце влажный дым... (72)

Но так как «неловкая» расстановка слов есть всем известная особенность языка Державина \* (1798, «Но Осень как главу в полях, Гордись, с плодами возвышает»<sup>55</sup>, II, 30), то мы снова приходим к вопросу о иератизме, как явлению выделившемся из поэзии Державина \*\*.

Не надо забывать, что дело идет о программной поэзии, опирающейся на определенную теоретическую систему. Но здесь то именно самая глубокая связь между Державиным и Тютчевым, — ведь все нравственные и философские оды Державина принадлежали программной поэзии. Отсюда, напр., крайнее родство стихотворных формул, выражающих движение теоретической мысли. Постоянные у Тютчева формулы научно-философского вопроса:

Откуда он, сей гул непостижимый? Иль...?

В вражде ль они между собою? Иль... И...? (81)

и мн. др.

сполна принадлежат программной поэзии Державина \*\*\*:

\* Тоже артистически им обдуманная.

\*\* Стих Фета:

С подъятыми ты к небесам ветвями...<sup>56</sup>

надо, по-видимому, объяснить не из Державина непосредственно, а уже из Тютчева. Вообще, с Тютчевым связана целая сторона поэзии Фета, не нашедшая еще верной исторической оценки (известные исследования формалистов коснулись не ее).

\*\*\* Что не исключает и их возможной связи с немецкой философской прозой.

Отколь же разность чувств такая?..

Не толь что плоть есть...?

(1797, «Бессмертие души»)

Следовательно, трактовка Тютчевым на русском языке тем германской метафизики была возможна *только потому*, что старая нравственная и философская ода, в особенности державинская, разработала методы программно-теоретической поэзии.

## 12

Поэзия Тютчева представляет соединение германской натурфилософской тематики с тематикой и стилистикой отчасти самого Державина, отчасти выделившихся из его школы; сплав германской космогонической системы с иератизмом до-пушкинской русской поэзии; говоря намеренно упрощенно — Шеллинга с Державиным. То обновление классической поэзии, которое Пушкин совершил, введя ее в союз с новым для нее миром сюжета (Ричардсон, В. Скотт, Байрон...) и превратив ее в повествовательную поэзию, Тютчева не коснулось. Он остался совершенно в стороне от великой сюжетной революции 1820-х и 1839-х годов: метафизическая мифология сыграла для него ту же роль, что французский и английский роман («вымыслы») для Пушкина. Можно поэтому сказать, что Тютчев позволяет нам с совершенной точностью судить о том, чем бы стала в XIX веке державинская школа поэзии, «если бы» (условно говоря) не произошел революционный поворот 20-х годов в сторону «волшебных вымыслов»; «если бы» он не произошел, то иного пути, как философская поэзия, для русской литературы не было, а в те десятилетия «философия» значило — германская метафизика.

Вопрос о Тютчеве был бы значительно легче, если бы в немецком романтизме можно было найти параллель избранному им пути. Но такого немецкого романтика нет. Новалис, Фр. Шлегель, Эйхендорф, Ленау не знали ни Опица, ни Гюнтера, ни лейпцигских одических поэтов и относились с пренебрежением ко всей великой эпохе поэзии барокко. Но вообразим на минуту, что это не так, что Опиц и эпоха оды не отделены от Новалиса хронологическим удалением, предрассудками и пропастью «классицизма» Шиллера и Гете, а даны ему живой литературной традицией, как недавнее событие, как непосредственный канун; вообразим этого небывалого Опица наделенным гением



---

Державина, а Новалиса от начала воспитавшимся на его литературной позиции, — у нас будет бледная (и мнимая) аналогия («облак тощий») тому единственному в истории европейской поэзии явлению, которое называется именем Тютчева и должно быть определено как соединение несоединимых: романтики и барокко<sup>57</sup>.

1928

