

Непомнящий Игорь Борисович

Россия, 241020, Брянск, Московский пр., 56
nib-znak@yandex.ru

Удвоение материи (заметки об архитектурных мотивах в лирике Ф. И. Тютчева)

Для цитирования: Непомнящий И. Б. Удвоение материи (заметки об архитектурных мотивах в лирике Ф. И. Тютчева). *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2024, 21 (1): 79–105. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2024.105>

В центре внимания автора — круг лирических произведений Ф. И. Тютчева, в которых задействованы архитектурные образы и мотивы. Интерес Тютчева к этим мотивам и образам — от «развалин Илиона» до «царскосельских дворцов» и московских церквей — наблюдается на протяжении более чем полувека. Стихотворения Тютчева, о которых идет речь в статье, рассмотрены с учетом их связей с «архитектурной» поэзией предшественников. Прежде всего учитываются связи с поэзией Г. Р. Державина и П. А. Вяземского. Среди наследников традиции архитектурной поэзии, обсуждаемой в исследовании, автор выделяет О. Э. Мандельштама. Особое место уделено сопоставлению архитектурных образов и мотивов в лирике Тютчева с архитектурными темами в творчестве А. С. Пушкина, прослежены возможные пушкинские источники ряда тютчевских произведений. Специальное внимание автора посвящено группе тех тютчевских стихотворений («Сон на море», «Утро в горах», «Как неожиданно и ярко...»), в которых присутствие архитектурных образов привлекается для решения совершенно иных лирико-философских вопросов, не связанных с непосредственными впечатлениями поэта от произведений архитектурного искусства. Специфическое недоверие, которое испытывает Тютчев к пластическим искусствам (архитектуре, скульптуре), в отличие от всегдашнего доброжелательного внимания поэта к музыке, связывается автором статьи с наиболее глубокими, фундаментальными особенностями тютчевской личности и мировосприятия. Согласно гипотезе автора, недоверие к пластическим искусствам вызвано более общей установкой поэта на скептическое отношение к объектам рукотворного мира (в этом отношении Тютчев близок позиции Н. В. Гоголя).

Ключевые слова: Ф. И. Тютчев, О. Э. Мандельштам, архитектурные мотивы, русская лирика XIX в.

Петрополь

В сентябре 1866 г. Ф. И. Тютчев пишет стихотворение «Небо бледно-голубое...», на первый взгляд ничем не примечательное. Оно принадлежит к так называемым стихотворениям «на случай»: поводом к его созданию, как известно, стал приезд в Петербург датской принцессы Дагмары — невесты, а вскоре и жены наследника престола, будущего императора Александра III. Довольно распространенное по тютчевским меркам (десять катренов), произведение это если и привлекало специальный исследовательский интерес, то прежде всего при рассмотрении оппозиции

«Север — Юг», одной из главных в тютчевском творчестве. Действительно, столица империи (Петрополь) в прежние годы нередко олицетворяла у Тютчева мифологический Север и в этом качестве противостояла «золотому, светлому» Средиземноморью — Италии, южной Франции. Но в данном случае уже сам «град Петров» являет воплощение Юга:

Блеск горячий солнце сеет
Вдоль по невской глубине —
Югом блещет, югом веет,
И живет как во сне.

Все привольней, все приветней
Умалющийся день —
И согрета негой летней
Вечеров осенних тень [Тютчев 2002–2005, т. 2: 163].

«...Теперь все по-иному, все исполнено “ласкового сиянья”, и даже юг не ассоциируется больше со зноем и страстью, а лишь с дремотным теплом», — пишет, цитируя эти строки, Г. С. Кнабе в работе «Римская тема в русской культуре и в творчестве Тютчева» [Кнабе 1990: 281–282]. Остается добавить, что приведенные четверостишия отсутствовали в первоначальном тютчевском наброске, а следовательно, вполне целенаправленно были дописаны поэтом на более позднем этапе работы.

Между тем обращение к черновикам стихотворения «Небо бледно-голубое...» выявляет еще один важный оттенок, касающийся первой строфы. В первоначальной версии она выглядела так:

Небо бледно-голубое
Дышит светом и теплом,
Что-то радостно-родное
Веет, светится во всем... [Тютчев 2002–2005, т. 2: 301].

В итоговой же редакции вторая половина строфы кардинально переработана: «небо» «приветствует Петрополь небывалым сентябрем». Как видим, появляется топоним, выделенный, проакцентированный за счет того, что ему не предложено рифменной пары (так называемых холостых стихов в начальном варианте не было). Можно полагать, что введение топонима «Петрополь» было призвано преодолеть вялость интонации и аморфность образной ткани, характеризующие исходный набросок. С другой стороны, оно призвано усилить конкретизацию того исторического — петербургского — ландшафта, о котором идет речь далее.

Однако читательское ожидание оказывается обманутым. Собственно урбанистическая тема остается едва намеченной, не получает хотя бы мало-мальски заметного развития. Ни одной ландшафтной детали, так или иначе связанной с зодчеством и/или скульптурой великого города, Тютчев не упомянет, вольно или невольно оппонируя сложившейся к середине XIX в. традиции. О характере господствовавших тенденций в поэтическом портретировании Петербурга можно судить, например, по фрагменту из стихотворения Л. А. Мея «Дым» (1861):

Вот и я, пиитом чердачка,
Столицу обозрел, конечно, свысока,
И видел я: Нева, и Крепость, и Исакий,
И Академия, и мост через Неву,
И Стрелка с Биржею, и все, что видит всякий,
Побывши в Питере, во сне иль наяву... [Мей 1972: 102].

Петербург — «пышный» ли, «бедный» — в повсеместном, растиражированном восприятии эпохи прежде всего город Зимнего дворца и Исаакиевского собора, Адмиралтейства и Петропавловки... Это его визитные карточки, его привычная эмблематика. Так, даже у Некрасова в его цикле «О погоде», созданном в начале 1860-х гг. и экспонирующем темную, безотрадную изнанку столичной жизни, тем не менее сказано не только о «громадных стенах» «красных фабрик» и «домах в четыре этажа», но и об «отливающих серебром» колоннах и «орнаментах ворот и мостов» [Некрасов 1981: 184, 191, 192]. Истоки повышенного внимания поэтического цеха к тем или иным архитектурным объектам Северной столицы и ее окрестностей (Царское Село, Павловск и т. п.) коренятся уже отчасти в лирике XVIII в. (Г. Р. Державина, М. Н. Муравьева, И. П. Пнина), а главное — в творчестве Пушкина и поэтов его круга. В частности, важно для осмысления темы программное стихотворение молодого П. А. Вяземского «Петербург» (1818–1819). Проблематика этого произведения, бесспорно, воздействовала и на знаменитое вступление к «Медному всаднику», и, по-особенному, на тютчевское восприятие города. В центре внимания Вяземского — вопрос о грандиозном противоборстве творческого гения и первобытных, природных стихий:

Искусство здесь везде вело с природой брань
И торжество свое везде знаменовало;
Могущество ума — мятеж стихий смиряло,
И мысль, другой Алкид, с трудов взимала дань [Вяземский 1986: 119].

И далее уже прямо о зодчих, живописцах, скульпторах:

Там зодчий, сияясь путь бессмертию простерть,
Возносит дерзостно красивые громады,
Полночный Апеллес, обманывая взгляды,
Дарует кистью жизнь, обезоружив смерть.
Ваятели, презрев небес ревнивых мщенье,
Вдыхают в вещество мысль, чувство и движенье [Вяземский 1986: 119].

С артикулированной Вяземским историко-культурной концепцией Петербурга Пушкин сочувственно соглашается во вступлении к поэме 1833 г. и полемизирует «петербургской повестью» в целом. Оппонирует этой концепции, но совершенно специфически, так сказать через умолчание, и Тютчев. В его стихах вообще проигнорирована урбанистическая проблематика. Собственно, у Тютчева показан не столько город в «небывалом сентябре», сколько сентябрь в городе: именно природная исключительность всецело занимает поэта, именно с чудесными метаморфозами, нарушающими естественную последовательность природной жизни, связана и философская кульминация пьесы:

Словно строгий чин природы
Уступил права свои
Духу жизни и свободы,
Вдохновениям любви.

Словно, век ненарушимый,
Был нарушен вечный строй
И любившей и любимой
Человеческой душой [Тютчев 2002–2005, т. 2: 163].

«Строгий чин природы», ее раз и навсегда заданный ритм, «вечный строй» природной жизни если и нарушается, то не дерзкими напряжениями человеческого «я», не могуществом самонадеянного разума, воплощенным или закрепленным в граните и мраморе, а внутренним, неочевидным усилием любящей и любимой души.

Стихотворение «Небо бледно-голубое...» отнюдь не исключение: урбанистические мотивы, которые, по замечанию Ю. Н. Чумакова, «не столь уж часты у Тютчева» [Чумаков 2008: 313], почти никогда не сопровождаются введением архитектурных образов, характерных для данного исторического ландшафта. Чуть ли не единственный обратный пример в рамках петербургской темы — светящийся «во мгле морозного тумана» купол Исаакиевского собора. В остальных же случаях поэт маркирует образ столицы через упоминание о Неве (стихотворения «На Неве» (1850) и «Опять стою я над Невой...» (1868)).

Близкие особенности находим и в стихах итальянской темы. В таких произведениях, как «Итальянская villa» (1837) или «Кончен пир, умолкли хоры...» (1850), конкретизация все-таки присутствует, но и в этих случаях она представлена довольно скупо. В более раннем тексте — только через упоминание о фонтане, сначала «лепечущем», а потом «смолкшем»; в более позднем — обстоятельнее:

Как над беспокойным градом,
Над дворцами, над домами,
Шумным уличным движеньем
С тускло-рдяным освещеньем
И бессонными толпами, —
Как над этим дольным чадом,
В горнем выпрленном пределе
Звезды чистые горели,
Отвечая смертным взглядам
Непорочными лучами... [Тютчев 2002–2005, т. 2: 11].

Впрочем, и здесь детализация как бы смазана, затушевана в силу избранного поэтом раздвоенного эпитета: «тускло-рдяное» освещение ночного города не позволяет представить городское пространство во всей полноте подробностей. Само упоминание о таком свете противостоит финальному образу — «непорочным лучам» сияющего звездного неба. (Помимо этого, строка о «тускло-рдяном» освещении маркирует временной и цивилизационный разрыв между образами первой и второй строф: как указал М. Л. Гаспаров, античные города не знали ночных иллюминаций [Гаспаров 1990: 13].)

Между тем такие произведения Тютчева, как «Венеция» или «Рим ночью», так же как стихи петербургские, вообще лишены характерных архитектурных примет, хотя, казалось бы, сами имена великих городов, вынесенные в заглавия стихотворений, предполагают воссоздание хотя бы в малой степени специфических черт городского ландшафта. Особенно показательна в этом плане миниатюра «Рим ночью», написанная на рубеже 1840–1850-х гг.

Образ вечного города, вразрез с традиционными установками в поэзии XIX в., дается Тютчевым предельно обобщенно — ни одной детали. О характере же традиции в изображении Рима легко судить, например, по антологическим стихам А. Н. Майкова или А. А. Фета. Так, у последнего в зачатке стихотворения «Даки» читаем:

Вблизи семи холмов, где так невыразимо
Воздушен на заре вечерний очерк Рима
И светел Апеннин белеющий туман,
У сонного Петра почует Ватикан [Фет 2002: 273].

А далее — чередой идущие упоминания о «цезарских палатах», храмах, банях, древних «мозайках» и мраморных залах... Весьма близкое встретим и в начале известнейшего стихотворения Майкова «Древний Рим» (1843), и по проблематике, и по образам сходного с тютчевским восьмистишием:

Я видел Древний Рим: в развалине печальной
И храмы, и дворцы, поросшие травой,
И плиты гладкие старинной мостовой,
И колесниц следы под аркой триумфальной,
И в лунном сумраке, с гиляндами аркад,
Полуразбитые громады Колизея... [Майков 1984: 101].

Число ярких иллюстраций умножает и проза, например гоголевская:

...мало-помалу из тесных переулков начинает выдвигаться древний Рим, где темной аркой, где мраморным карнизом, вделанным в стену, где порфировой потемневшей колонной... где целым портиком перед нестаринной церковью, и, наконец, далеко, там, где оканчивается вовсе живущий город, громадно воздымается он среди тысячелетних плющей, алоэ и открытых равнин необъятным Колизеем, триумфальными арками, останками необозримых цезарских дворцов, императорскими банями, храмами, гробницами, разнесенными по полям... [Гоголь 1938: 233–234].

Интенсивность нагнетания архитектурных образов во всех этих текстах действительно впечатляет.

Но у Тютчева — принципиально иное. Его Рим (имя города в пределах небольшого текста повторено трижды) как будто лишен материальной основы, он почти иллюзорен, почти мираж. Не случайно в одной из публицистических статей Тютчев, говоря о Риме, применит выражение «призрачный образ» [Тютчев 2002–2005, т. 3: 188]. Этот Рим начисто лишен каких бы то ни было вещественных примет. В основе стихотворения — острая, парадоксальная параллель между лунным (мертвым) миром и «вечным прахом» вечного города, ощущение таинственного родства

между ними, почти неразличения их, почти смешения: «...Как будто лунный мир и град почивший / Все тот же мир, волшебный, но отживший». В данном случае перед нами образ не столько исторический, сколько мифологический, образ предания. Потому, быть может, и всякое упоминание о **реальных** памятниках древнего зодчества разрушило бы атмосферу «спящего» града и выглядело бы неуместно.

Обсуждаемые примеры разработки тем Петербурга и Рима в лирике Тютчева демонстрируют определенную тенденцию. Обращения к архитектурным реалиям в поэзии Тютчева достаточно редки и на первый взгляд несистемны. Специального интереса в тютчеведении они, кажется, не вызывали; замечания исследователей по этому поводу столь же эпизодичны и разрозненны, как и сами архитектурные мотивы¹ в лирике поэта. Пожалуй, наиболее отчетливая постановка вопроса принадлежит Л. В. Пумпянскому. В статье 1928 г. он писал:

...архитектурная тематика и даже лексика была... одною из важнейших отличительных черт поэзии Державина... архитектура, не менее чем колоризм, навсегда становится сигнатурой державинского стиля. Это тоже один из самых важных вопросов для предстоящего науке конструирования действительной истории русской поэзии... Только тогда выяснится место Тютчева в истории державинской архитектурной поэзии, и вариант ее, им представленный, и самый путь трансмиссии [Пумпянский 2000: 247].

Однако поставленная Пумпянским проблема в дальнейшем движении науки о творчестве Тютчева должного развития не получила. Между тем, несмотря на сравнительную малочисленность, упоминания об архитектурных объектах определенного типа характеризуют тютчевскую лирику с ее начальных страниц и до последних. Уже в раннем — юношеском, несовершенном — стихотворении «На новый 1816 год» Тютчев писал:

Века рождаются и исчезают снова,
Одно столетие стирается другим;
Что может избежать от гнева Крона злого?
Что может устоять пред Грозным Богом сим?
Пустынный ветер свистит в руинах Вавилона!
Стадятся звери там, где процветал Мемфис!
И вокруг развалин Илиона
Колючи терны обвились!.. [Тютчев 2002–2005, т. 1: 12].

Очевидно, что в этих еще не вполне самостоятельных строках выступает уже проблема конфликтных взаимоотношений между исторической деятельностью людей и бытием Природы, причем решается она юным автором отнюдь не в классицистическом и не в просветительском духе. В отличие от Вяземского, который утверждал величие исторической победы человека, преобразующего мир, над природными стихиями, Тютчев декларирует обратное соотношение сил: на развалинах древних цивилизаций торжествует победоносная Природа. В самом конце жизненного пути, в пору предсмертной болезни, Тютчев надиктует стихотворение «Бессонница (ночной момент)». В центре его окажутся строки о церквях, «потерянных

¹ О роли мотива и мотивном анализе см., напр.: [Гаспаров 1996: 334–347].

вдали», о мерцании их «золоченых глав» [Тютчев 2002–2005, т. 2: 258]. От развалин Трои до куполов московских храмов — таков диапазон обращений Тютчева к архитектурным образам.

Разумеется, значение архитектурных мотивов у Тютчева несопоставимо с их местом в лирике многих авторов как XIX, так и XX в. Достаточно назвать О. Э. Мандельштама с его первой книгой и ранними эстетическими декларациями. «Архитектурные стихи — сердцевина мандельштамовского “Камня”», — замечает М. Л. Гаспаров [Гаспаров 2001: 204]. Сам же Мандельштам в программной статье «Утро акмеизма» формулировал: «Бульжник под руками зодчего превращается в субстанцию, и тот не рожден строить, для кого звук долота, разбивающего камень, не есть метафизическое доказательство» [Мандельштам 2001: 503]. (Безусловно, что и в поэзии советского периода были крупные авторы, в творчестве которых «архитектура» и «архитектурное» занимали очень существенное место. Таков, например, Д. Б. Кедрин с его поэмами «Зодчие», «Федор Конь» и «Пирамида».)

Тютчев, в отличие от Мандельштама или того же Кедрина, на конкретные объекты указывает нечасто: Исаакиевский собор в Петербурге, Андреевский («воздушно-светозарный храм») — в Киеве, «екатерининские дворцы» — в Царском Селе, константинопольская Ая-София («Пророчество»), в одном из предсмертных стихотворений он упоминает о Чудовом монастыре... Кажется, данный перечень способен претендовать на полноту. Обычно же объекты зодчества в тютчевской поэзии конкретной историко-культурной прописки не получают. Показателен сам их состав, отраженный в лексике: палаты, чертоги, храмы — православные и протестантские, дворцы, средневековые европейские замки, многочисленные и разнообразие фонтаны, которые то клубятся «облаком живым», то «тиховеино» плещут... Иначе говоря, строения нерядовые, поражающие грандиозностью и великолепием. В этом, скорее всего, тоже сказывается державинское влияние, о котором писал Пумпянский.

Еще Гоголь в статье «Об архитектуре нынешнего времени» провел резкий водораздел между произведениями зодчества и «обыкновенными жилищами»². К последним Тютчев-поэт равнодушен. В его стихах, даже посвященных народной жизни и судьбе (например, «Эти бедные селенья...» или «Над этой темною толпой...»), мы не найдем «обыкновенных жилищ»: ни некрасовских «домов в четыре этажа» [Некрасов 1981: 184], ни пушкинского «ветхого домишка» [Пушкин 1948б: 149], ни даже сентиментальных державинских «хижин бедных поселян» [Державин 1865: 158]. Не они предмет полного или преимущественного авторского интереса. Творения зодчих у Тютчева, как правило, не описаны в подробностях, они мыслятся как элементы прежде всего природного (а не исторического) ландшафта, над этим ландшафтом возвышающиеся. Примечательно, что такие «сниженные» реалии, как «крестьянская изба» и «кабак», упомянуты поэтом лишь по разу, да и то в жанре эпиграммы. Даже наиболее употребительное и нейтральное *дом* в оригинальной лирике поэта используется нечасто и обычно либо в сдвинутом, тропеизированном значении, либо в непосредственном соседстве с архитектурной лексикой иного, «высокого» регистра.

² Гоголь в частности писал: «...величественный храм так бывал велик перед обыкновенными жилищами людей, как велики требования души нашей перед требованиями тела» [Гоголь 1952: 57].

«Руина замка в даль глядит...»

В середине 1830-х гг. Тютчев создает два стихотворения, между которыми, несмотря на их тематические различия, легко проследить связь: «Я помню время золотое...» и «Там, где горы, убегая...». В своде произведений Тютчева они нередко следуют одно за другим. Оба впервые публикуются Пушкиным в «Современнике» за 1836 г., соответственно в третьей и четвертой книжках журнала. В обеих автор говорит о средневековых замках и Дунае — реке, которая много позднее, в «Русской географии», была включена Тютчевым в ряд «семи великих рек» [Тютчев 2002–2005, т. 1: 200]. В стихотворении «Там, где горы, убегая...» упоминание о замках имеет локальное значение, они не более чем частная деталь прибрежного пространства. Но в знаменитой элегии «Я помню время золотое...» образ разрушенного замка играет несравнимо более важную роль. В данном случае перед нами редкая для тютчевской лирики ситуация, когда, сопоставляя первоначальный набросок и итоговый текст, можно видеть, как последовательно автор стремится до максимума усилить архитектурный мотив, уточнить архитектурный образ. Напомним первоначальную редакцию текста:

Я помню время золотое,
Я помню сердцу милый край.
День вечерел: мы были двое,
Внизу, в тени, шумел Дунай.

И на холму, там, где, белея,
Руина с крутизны глядит,
Стояла ты, младая фея,
На мшистый опершись гранит,
Стопой младенческой касаясь
Громады камней вековой,
И солнце медлило, прощаясь
С холмом, и замком, и тобой! [Тютчев 2002–2005, т. 1: 250].

В конечной редакции объем стихотворения возрастает вдвое, а основные изменения в первых катренах касаются именно образа замка. На это уже указывали: «В 10-й строке образ замка дополняется — “обломков груды вековой”»; так подтвержден образ руины. Потеснена картина природы, запечатленная в раннем автографе, но усилены исторические средневековые реминисценции» [Касаткина 2002: 441]. Действительно, не вполне проясненное «руина с крутизны глядит» заменено на «руина замка в даль глядит»; в том же направлении большей внятности обрабатывается и 10-й стих. Древний замок оказывается вписан в космическую панораму, главное место в которой отведено природе. Потому, кстати сказать, непросто без оговорок принять замечание комментаторов, что картина природной жизни «потеснена» в окончательном варианте текста; как раз напротив, легкий ветер, срывающий лепестки с цветущих яблонь, дымно гаснущий закат, поющая в померкших берегах река — все олицетворения свидетельствуют о значительности той роли, которая отведена автором мотиву природно-космической жизни.

Еще Ю. Н. Тынянов отмечал в тютчевских коротких пьесах «поразительную планомерность построения» [Тынянов 1977: 44]³. Ощущение этой планомерности в большой степени обусловлено тем, что во многих из этих пьес предложено не одно, структурообразующее, со- или противопоставление, а изощренно разработанная, глубоко продуманная система оппозиций. Среди них есть и очевидные, ядерные, но есть и малоприметные, периферийные, как бы затененные автором. Образ «руины» становится точкой пересечения сразу нескольких семантических линий в тютчевском тексте. Прежде всего он соотнесен с образом юной красавицы. Тема молодости «героини» подтверждена в третьем четверостишии: «...Ногой младенческой касаясь / Обломков груди вековой...»; причем ощутимое почти физически соприкосновение молодой «феи» и древней «руины» неожиданно и тонко подчеркнуто указанием на статуарность их обеих. Но обозначенная связь далеко не единственная. «Руина» замка символизирует исчерпанность застывшей (окаменевшей) и разрушившейся исторической жизни. Она, таким образом, контрастирует с исполненной динамики онтологической жизнью природы: многочисленные глагольные формы, с первой (*помню*) и до последней (*пролетала*), хотя и принадлежат разным грамматическим временам, но образуют видовое единство — везде вид несовершенный. А ведь эта грамматическая категория — главный, наиболее яркий выразитель процессуальности:

И ты с веселостью беспечной
Счастливый **провожала** день,
И сладко жизни быстротечной
Над нами **пролетала** тень (здесь и далее выделено нами. — И. Н.)
[Тютчев 2002–2005, т. 1: 250].

Природа вся — от «свеваемых» лепестков до «медлящего» солнца — находится, в отличие от статического, инертного существования «руины», в непрерывном движении, в бесконечном становлении, и это коренное ее свойство, казалось бы, должно иллюстрировать неизбежный, непреодолимый разрыв между нею и историческим, сдвинутым в область небытия прошлым. О призрачности прошлого Тютчев писал неоднократно. Эта мысль — одна из фундаментальных для него⁴. Вот пример из лирики 1830-х гг.: «Но твой, природа, мир о днях былых молчит / С улыбкою двусмысленной и тайной...» [Тютчев 2002–2005, т. 1: 124] («Через ливонские я проезжал поля...»). Но и в одном из поздних и величайших своих творений — «От жизни той, что бушевала здесь...» (1871) — Тютчев скажет:

Природа знать не знает о былом,
Ей чужды наши призрачные годы,
И перед ней мы смутно сознаем
Себя самих лишь грезою природы [Тютчев 2002–2005, т. 2: 234].

³ Исследователь поясняет высказанный тезис: «Каждый образ усилен тем, что сперва дан противоположный, что он выступает вторым членом антитезы...» [Тынянов 1977: 44]. Кажется, что данный комментарий не исчерпывает сложности проблемы.

⁴ См. об этом подробнее: [Непомнящий 2002: 52–61].

Однако вопрос куда более сложен. Соотнесенность женской фигуры с «руиной» акцентируется не единожды: не только через прямое, тактильное соприкосновение («опершись», «касясь»). И не только через статуарность той и другой. Есть и другая параллель, роднящая их: и «фея», и «руина» глядят в даль — иное дело, что в первом случае даль принадлежит будущему, во втором же — минувшему.

Но одновременно «фея» участвует и в бытии природы: с ее одеждой играет ветер, на ее плечи слетают лепестки диких яблонь, наконец, с нею, равно как и с холмом и замком, прощается закатное солнце. Можно сказать, что именно образ юной красавицы обеспечивает коммуникацию между иллюзорным, призрачным историческим прошлым, как бы овеществленным в «обломках груды вековой», и «вечным строем» природной жизни.

Между тем образ рыцарского замка, разрушенного временем, вступает и в ряд иных, более узких оппозиций. Так, «руина» находится на вершине холма и, значит, противопоставлена протекающей внизу реке. Еще пример: «мшистый гранит» — олицетворение массивности, неразрушимой плотности и тяжести — в читательском восприятии контрастно соотнесен с прозрачной легкостью очерченного штрихами пейзажа. И еще: по-фаустовски остановленное мгновение счастья и умиротворяющего покоя, сохраняемое индивидуальной (авторской) памятью, оказывается сопряжено с глухим безразличием, если угодно, с беспометством «обломков груды вековой».

Таким образом и формируется особый эффект: в границах небольшого произведения главным тютчевским антиномиям как будто аккомпанируют второстепенные, фоновые, в итоге же образуется сложный полифонический рисунок.

Как правило, «Я помню время золотое...» воспринимается как одна из лучших любовно-психологических элегий в творчестве раннего Тютчева. На такое восприятие влияют и знание биографического комментария, и, в особенности, окликание этого текста другим, позднейшим — «Я встретил вас, и все былое...» (1870). Между тем осмысление роли архитектурного образа в определенном смысле смещает стихотворение из области интимной элегии в область элегии философской. Укрупнение философского плана, в свою очередь, кратно усиливает связи этой миниатюры с написанным тогда же стихотворением «Там, где горы, убегая...», более того, позволяет рассмотреть эти тексты как «дублиеты». Переключек множество, формируются они на разных ярусах — от проблемно-тематического ядра до лексического состава. В обоих случаях поэт размышляет о взаимодействии природного и исторического в панораме мировой жизни, в обоих перед нами картина бегущего между холмов и гор Дуная и нависших над ним древних строений. До известной степени совпадают и тропы: в первом случае — «...звучнее пела Река / в померкших берегах», во втором — «волны пели». Там и там показаны как близкородственные земное начало и небо, космос. Причем в стихотворении «Там, где горы, убегая...» космизм даже усилен пятой строфой:

Звезды с неба им внимали,
Проходя за строем строй,
И беседу продолжали
Тихомолком меж собой [Тютчев 2002–2005, т. 1: 163].

В числе «совпадений» есть и специфические: кажется, что в конечном счете отвергнутая строка «руина с крутизны глядит» получила-таки права гражданства в смежном тексте:

Месяц слушал, волны пели,
И, навесясь с гор крутых,
Замки рыцарей глядели
С сладким ужасом на них [Тютчев 2002–2005, т. 1: 163].

Связь между стихотворениями многопланова, но есть, разумеется, и важные расхождения. Ключевой момент — в смене картины сумеречного, закатного мира картиной «лазуровой ночи». Резкие, видимые очертания предметов теряются, исчезают, остаются лишь их неясные, слабо различимые контуры. Соответственно, возрастает и роль музыкальных, звуковых ассоциаций, тогда как образы архитектурные существенно ослабляются. «Замки», так же как «древняя башня», оказываются участниками гармоничной вселенской переключки, они испытывают «сладкий ужас», глядя на волшебные хороводы фей и внимая пенью дунайских волн, они аукаются, переключаются с этими фантастическими феями-русалками и небесными светилами. Перед нами поистине легендарный, романтический мир, мир устного предания (неслучайно же Тютчев использует во втором четверостишии простонародный глагол *бают*). Именно этому гармонически прекрасному космосу противопоставлено неутешительное в концовке свидетельство о современности, о «железном веке»:

Все прошло, все взяли годы —
Поддался и ты судьбе,
О Дунай, и пароходы
Нынче рыщут по тебе [Тютчев 2002–2005, т. 1: 164].

Камень

Изучение архитектурных мотивов у Тютчева приглашает исследователя пристальной вглядеться в такое понятие-образ, как «камень». Хотя бы потому, что оно указывает на материал, с которым имеет дело архитектор-строитель. В упомянутой уже статье Мандельштама «Утро акмеизма» автор далеко не случайно ссылается на «камень» тютчевский:

Владимир Соловьев испытывал особый пророческий ужас перед седыми финскими валунами. Немое красноречие гранитной глыбы волновало его, как злое колдовство. Но *камень* Тютчева, что «с горы скатившись, лег в долине, сорвавшись сам собой иль был низвергнут мыслящей рукой», — есть слово. Голос материи в этом неожиданном падении звучит как членораздельная речь. На этот вызов можно ответить только архитектурой [Мандельштам 2001: 503].

Цитируя тютчевскую миниатюру «Probleme», Мандельштам как автор акмеистической декларации прочно связывает камень, во-первых, с **материей** как таковой, а во-вторых — с творениями зодчества. Для самого Мандельштама эта связь

была и естественна, и абсолютна, достаточно вспомнить вторую часть стихотворения «Notre Dame»:

Стихийный лабиринт, непостижимый лес,
Души готической рассудочная пропасть,
Египетская мощь и христианства робость,
С тростинкой рядом — дуб, и всюду царь — отвес.
Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,
Я изучал твои чудовищные ребра, —
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам... [Мандельштам 2001: 38].

В другом стихотворении 1912 г., говоря о константинопольском храме, поэт скажет, что «мудрое сферическое зданье / Народы и века переживет» [Мандельштам 2001: 38]. Мысль о преодоленной (или преодолеваемой) человеческим дерзанием инертной, косной материи доведена Мандельштамом, кажется, до возможного предела. Вот этот форсированный восторг, присущий Мандельштаму, был бы Тютчеву категорически чужд, а то и враждебен. Написавший в самом начале пути о развалинах Вавилона и Трои, он и спустя два десятилетия пишет о «руине» средневекового замка. Ни разу в поэзии Тютчева мы не столкнемся с тем пафосом, который характеризует раннее творчество его поэтического наследника. Напротив, тютчевское восприятие «камня» почти всегда резко отрицательно. Тот ассоциируется с аморфностью, тяжестью, несвободой, наконец, со смертью и небытием. Нет худшей, мрачнейшей и безысходнейшей для мыслящего человека участи, чем участь камня. Об этом именно — тютчевская вариация 1855 г. на тему Микеланджело:

Молчи, прошу — не смей меня будить —
О, в этот век — преступный и постыдный —
Не жить, не чувствовать — удел завидный —
Отрадно спать, отрадней — камнем быть [Тютчев 2002–2005, т. 2: 76].

В зачине стихотворения конца 1840-х гг. «Когда в кругу убийственных забот...» жизнь сравнивается с «каменной грудой» и воспринимается как «страшный груз», неподъемный для души. Но во втором шестистишии предложен принципиально иной, просветленно-воздушный образ мира:

Так иногда, осеннею порой,
Когда поля уж пусты, рощи голы,
Бледнее небо, пасмурнее долы,
Вдруг ветер подует, теплый и сырой,
Опавший лист погонит пред собою
И душу нам отдаст как бы весною... [Тютчев 2002–2005, т. 1: 206].

Все здесь свидетельствует о прозрачности, почти невесомости позднеосеннего простора: и «пустые» поля, и обнаженные рощи, и побледневшее небо, и легкий опавший лист, гонимый теплым ветром. Всеми средствами поэт подчеркивает своего рода бестелесность, невещественность, «дематериализованность» окружающего мира.

Наконец, и в тютчевском вольном переводе («Успокоение», 1858) стихотворения Н. Ленау «Взгляд в поток» присутствует переключка с образом камня из произведения 1849 г.:

Когда, что звали мы своим,
Навек от нас ушло —
И, как под *камнем гробовым*,
Нам станет тяжело, —
Пойдем и бросим беглый взгляд
Туда, по склону вод,
Куда стремглав струи спешат,
Куда поток несет [Тютчев 2002–2005, т. 2: 90].

Тютчев неслучайно меняет название, данное Ленау: ведь опорный, введенный в первое четверостишие образ гробового камня даже не намечен в тексте немецкого лирика. Вместе с привлечением этого образа иначе звучит и тема потока, формируя достаточно строгую систему выразительных антитез. Важнейшая из них — неподвижный камень против стремительно бегущей воды — должна быть признана одной из констант поэтического мира Тютчева.

О том, что водная стихия — любимейшая для Тютчева, исследователи говорили неоднократно. Согласно Б. М. Козыреву, «нет в природе такой формы существования влаги, которая не была бы отмечена Тютчевым, начиная с Мирового океана и кончая каплями слез» [Тютчев 1988: 99]. Действительно, моря — Средиземное и Черное, реки поименованные (Дунай, Рейн, Нева и др.) и безымянные, бесчисленные потоки и ручьи и даже фонтаны — все эти гидрообъекты получают прописку на страницах тютчевской поэзии. И практически всегда, за редчайшими исключениями, тютчевское отношение к воде/влаге восторженное, возвышенное или по меньшей мере сочувственное. Чуть ли не единственное, но очень заметное отклонение, важное для нашей темы, связано с произведением 1848 г. «Море и утес».

В основе этого стихотворения лежит, как известно, политическая аллюзия, вполне очевидная для современников. И. С. Аксаков, зять Тютчева и теоретик славянофильства, писал по этому поводу: «Пьеса... изображает Россию, ее твердыню, среди разъяренных волн западноевропейских народов, которые вместе с всеобщим мятежом были внезапно объаты и неистовой злобой на Россию» [Аксаков 1886: 116]. И далее: «Относительно стремительности, силы, красоты стиха и богатства созвучий у Тютчева нет другого подобного стихотворения. Оно превосходно, но не в **тютчевском роде**» [Аксаков 1886: 118].

Пожалуй, единственный раз в поэзии Тютчева «гранит громадный», «камень неизменный» даются с безусловной, хотя и несколько рассудочной симпатией, тогда как образ взволнованного моря сопровождается однозначно негативной оценкой. В связи с этим уместно выглядит предположение, что Тютчев, работая над стихотворением, мог опираться на какие-то образцы, имевшиеся в отечественной поэзии. Один из таких образцов установлен: К. В. Пигарев и Д. Д. Благой указывают на контактную зависимость тютчевского текста от стихотворения В. А. Жуковского «К русскому великану», незадолго до того напечатанного⁵. Решимся, ничуть не

⁵ Пигарев указывал: «Стихотворение является откликом Тютчева на западноевропейские революционные события 1848 г. Образы моря как символы революционного Запада и утеса как сим-

умалая неоспоримого значения этой параллели, выдвинуть иную версию о вероятном тютчевском «доноре».

«Море и утес» перекликается с двумя произведениями Пушкина: «Бесами» (1830) и «Медным всадником» (1833). С первым из них соотнесенность скорее периферийная, факультативная, хотя и проявляется она на разных уровнях — от размера (четырёхстопный хорей) до общей жутковатой картины взвихренного, лихорадочного, утратившего привычные, устойчивые ориентиры бытия; безобразной, безликой, вырвавшейся на волю и никому/ничему не подконтрольной inferнальной стихии. У Пушкина:

Бесконечны, безобразны,
В мутной месяца игре
Закружились бесы разны,
Будто листья в ноябре... [Пушкин 1948а: 226–227].

У Тютчева тема страшных и грозных потусторонних сил заявлена уже в первой строфе:

Ад ли, адская ли сила
Под клокочущим котлом
Огнь геенский разложила —
И пучину взворотила
И поставила вверх дном? [Тютчев 2002–2005, т. 1: 197].

Есть переключки между текстами и в синтаксическом строе, и в лексике. Вот концовка «Бесов»:

Мчатся бесы рой за роем,
В беспредельной вышине
Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне [Пушкин 1948а: 226–227].

А вот фрагмент из позднейшего тютчевского:

Волн неистовым прибоем
Беспрерывно вал морской
С ревом, свистом, визгом, воем
Бьет в утес береговой [Тютчев 2002–2005, т. 1: 197].

Сходство в просодии ощутимо, как показательна и родственность атмосферы, воплощаемой в этих отрывках.

Между тем связи тютчевской поэзии с петербургской поэмой Пушкина видятся куда более глубокими, многосторонними. Кажется, что младший гений сознательно привлекает тропеические открытия старшего, особенно в сфере описания водной стихии. Переключки многочисленны, а по временам и специфичны. Уже на-

вола самодержавной России... подсказаны незадолго до того напечатанным стихотворением Жуковского...» [Пигарев 1966: 378].

чальный стих Тютчева («И бунтует, и клокочет...») находит соответствия в тексте поэмы. Во-первых, в стихах второй части: бедный Евгений «узнал / И место, где потоп играл, / Где волны хищные толпились, / бунтуя злобно вокруг него» [Пушкин 1948б: 147]. Однако и глагол *клокочет* был задействован Пушкиным в «Медном всаднике»:

...Погода пуще свирепела,
Нева вздувалась и ревела,
Котлом **клокоча** и клубясь,
И вдруг, как зверь остервенясь,
На город кинулась [Пушкин 1948б: 140].

Тютчевым повторен и пушкинский образ кипящего «котла», и важнейшее сравнение разбушевавшейся стихии с разъяренным зверем: тютчевское *ревет и ревом* синхронизируется с пушкинским «Нева... ревела». Строки поэмы: «Нева всю ночь / Рвалась к морю против бури, / Не одолев их буйной дури...» [Пушкин 1948б: 140] — отзовутся у Тютчева стихом «дурью волн не обуян». На яркую пушкинскую метафору разбойничьей осады и грабежа («Осада! приступ! злые волны, / Как воры, лезут в окна...») Тютчев откликается стихами о «роковом приступе» и «злой потехе». Даже на первый взгляд парадоксальное сочетание воды и адского огня, предложенное в начале тютчевского стихотворения, уже было в тексте «Медного всадника»:

Но, торжеством победы полны,
Еще кипели злобно волны,
Как бы под ними тлел огонь... [Пушкин 1948б: 143].

Но близость стихотворения и поэмы проявляется не только в изображении волн, но и в изображении утеса. Тот назван сначала «громадным» «гранитом» и тут же «камнем неизменным». Последовательность расположения этих элементов может оказаться важной, так как привлекает внимание именно к первому из них. Дело в том, что образ гранита используется Пушкиным прежде всего применительно к характеристике Петербурга. Примеры общеизвестны, в том числе и из выступления к «Медному всаднику». В лирике Тютчева тоже есть выразительный пример обращения к данному образу как своего рода маркеру северной столицы. В стихотворении «Глядел я, стоя над Невой...» (1869) за словами об «Исааке-великане» и «оледенелой» Неве следует риторическое восклицание-обращение:

О Север, Север-чародей,
Иль я тобою околдован?
Иль в самом деле я прикован
К гранитной полосе твоей? [Тютчев 2002–2005, т. 1: 193].

Кажется неслучайным сходство этого четверостишия с концовкой первой части поэмы, где герой «как будто околдован, / Как будто к мрамору прикован, / Сойти не может! Вкруг него / Вода и больше ничего!» [Пушкин 1948б: 142]. И метр, и тождественная рифма («околдован» — «прикован»), и сам образ прикованного

к петербургскому камню человека свидетельствуют о едва ли не цитатной близости между приведенными фрагментами.

С учетом сказанного возможна корректировка в истолковании тютчевского образа утеса. В стихах аллегория подразумевает не просто Россию монархическую и/или православную; утес для Тютчева — автора «России и революции» — есть олицетворение империи; ее опознавательный знак — «гранит громадный» (северной столицы): всякий петербуржец, конечно, должен был учитывать образ гранитной глыбы, ставшей постаментом для фигуры Фальконетова Петра. Вообще говоря, об имперской России писал и Жуковский, однако он избрал для ее аллегорического обозначения более традиционную эмблему — орла, равнодушно наблюдающего за тем, «как раздор кипит в волнах» [Жуковский 2000: 335]. Тютчев же игнорирует в данном случае опыт Жуковского, но вводит важную ассоциацию: «гранит громадный» указывает на «град Петров», а быть может, и еще более конкретно — на сам памятник государю.

При таком подходе проступает еще целый ряд переключек между лирической пьесой и поэмой. Иногда почти на цитатном уровне: если у Пушкина «Красуйся, град Петров, и стой / Неколебимо, как Россия!», то у Тютчева — «Стой же ты, утес могучий...». Сам образ утеса, гладкой, отвесной, «обтесанной» скалы, мог быть вызван пушкинскими стихами:

...И прямо в темной вышине
Над огражденною скалою
Кумир с простертою рукою
Сидел на бронзовом коне [Пушкин 19486: 147].

Пушкинское «горделивый» (истукан) отзывается у Тютчева определением «надменный», а тютчевские эпитеты *неподвижный* и *неизменный* как бы предсказаны и подсказаны «неколебимой вышиной» и «неподвижно возвышающейся» над городом и бушующей Невой фигурой великого царя-реформатора. Замечу попутно, что и «незыблемые высоты» у Тютчева практически тождественны в смысловом отношении «неколебимой вышине».

В случае со стихотворением «Море и утес» мы имеем дело со сложной реминисцентной структурой, она включает в себя не только совершенно бесспорные параллели к стихотворению Жуковского «Русскому великану», но и отсылки к пушкинскому пласту. Более того, можно усмотреть в тютчевском стихотворении парадоксальный, полемически заостренный ответ Пушкину как автору «петербургской» поэмы. С этой целью Тютчев привлекает и характерный для «Медного всадника» конфликт между стихией воды и камнем, и присущую поэме тропеическую систему. Быть может, это обстоятельство и объясняет аксаковское ощущение если не чужеродности, то, по крайней мере, не полной органичности данного текста для тютчевского мира в целом. Сквозь Жуковского Тютчев обращается к Пушкину, а за очевидными многочисленными реминисценциями из стихотворения «Русскому великану» как будто брезжат иные, куда более могущественные образы великой пушкинской поэмы.

«Отблеск кровель золотых...»

Вскоре после возвращения на родину, в ноябре 1844 г., Тютчев создает стихотворение «Глядел я, стоя над Невой...». Оно справедливо считается одним из ключевых при рассмотрении оппозиции «Север — Юг» (Россия — Италия). Это единственное произведение, связанное с темой Петербурга, где, помимо неперемкнутого маркера столицы — образа Невы, упоминаются и Исаакиевский собор, и гранитная полоса набережной. О возможной отсылке к «Медному всаднику», применительно к образу набережной, уже было сказано, образ же соборного купола в первом четверостишии заслуживает специального внимания.

У Тютчева, как уже было замечено, не встречаются развернутые описания архитектурных объектов. Но знаменательно, что в ряде случаев поэт избирает для их обозначения кровли и купола. Характерна переключка Тютчева с Гоголем. Последний в статье «Об архитектуре нынешнего времени» писал:

...купол — это лучшее, прелестнейшее творение вкуса, сладострастный, воздушно-выпуклый, который должен был обнять все строение и роскошно отдыхать на всей его массе белой, облачною своею поверхностью, — исчез совершенно. Я люблю купол, тот прекрасный, огромный, легко-выпуклый купол... <...> Ослепительная белизна сообщает неизъяснимую очаровательность и полноту его легко-выпуклой форме, — он тогда лучше, роскошнее и облачнее круглится на небе [Гоголь 1952: 59–60].

Так же как и в случае с «руиной замка», образ громадного золотого соборного купола оказывается причастен прямо или косвенно всем другим важнейшим образам миниатюры, вовлечен в разноплановые и сложные отношения с ними:

Глядел я, стоя над Невой,
Как Исаака-великана
Во мгле морозного тумана
Светился купол золотой [Тютчев 2002–2005, т. 1: 193].

Очевидно, что из всего колоссального тела собора выделен один только купол; остальная масса прячется в тумане, скрывается за ночной мглой, а вот купол как будто парит над зимним городом и становится единственным источником неиссякающего свечения в пределах «мертвенного покоя». Небесному свечению купола откликается свечение дальнее: «Белела в мертвенном покое / Оледенелая река». Эпитет *оледенелая* в сочетании с глаголом *белела* подхватывает и развивает мотив слабого, отраженного мерцания купола. С другой стороны, это же мерцание вступает в соприкосновение с образом знойного южного солнца, о котором дважды, акцентированно, сказано в центральном катрене:

Я вспомнил, грустно молчалив,
Как в тех странах, где солнце греет,
Теперь на солнце пламенеет
Роскошный Генуи залив [Тютчев 2002–2005, т. 1: 193].

Заметим попутно, что определение *золотой*, избранное для купола, у Тютчева нередко связывается с мотивом солнечного света, блеском и сиянием дня. Вспом-

ним: «...Блеснет ли луч твой золотой?»; «...И день отрадный, день любезный, / Как золотой покров, она свила...»; «...Из пышно-золотого дня...»; «...как солнце золотое, / Любви признание молодое...» и т.п. Опять перед нами «поразительная планомерность построения» [Тынянов 1977: 44]: в стихотворении выстраивается иерархическая система как бы «вложенных» друг в друга антитез: Север — Юг, Петербург — Генуя, мерцающий купол собора (знак Петербурга) — солнце, оледенелая Нева — пламенеющий (на солнце) залив. Запускается же эта ассоциативная цепочка именно строками о соборном куполе Исаакия, светящемся «во мгле морозного тумана».

Но образ «Исаака-великана», напоминая о колоссальности архитектурного создания, одновременно подготавливает и мотив скованности, несвободы человека, звучащий в четвертой строфе, а с другой стороны, этот же образ контрастирует с настроением финального четверостишия, в котором доминирует мотив легкости, воздушности, грезы-мечтания-воспоминания об ином, не северном космосе:

О, если б мимолетный дух,
Во мгле вечерней тихо вея,
Меня унес скорей, скорее
Туда, туда, на теплый Юг... [Тютчев 2002–2005, т. 1: 193].

Спустя 14 лет, в 1858 г., будет написано первое из двух «царскосельских» стихотворений Тютчева — «Осенней тихою порою...». В тютчеведении принято в связи с ним рассматривать пьесу «Тихо в озере струится...» (1866). На сходство текстов обратил внимание еще Л. В. Пумпянский [Пумпянский 2000: 247], а К. В. Пигарев и вовсе сказал о своего рода стихийно сложившемся диптихе:

В стихотворном пейзаже, который можно было бы назвать «Царское Село днем», Тютчев отметил «отблеск кровель золотых» в спокойных водах озера, игру солнечных лучей в его струях... В другом пейзаже, который можно было бы назвать «Царское Село вечером», он изобразил белых лебедей, неподвижно держащихся («коснеющих») на «тусклом озера стекле», вечерние тени, лежащие «на порфирные ступени екатерининских дворцов», и четко вырисовывающийся в небе силуэт золоченого купола... [Пигарев 1978: 241].

Между тем выдающийся ученый не посчитал нужным ни углубиться в систему сходжений и различий между произведениями, ни остановиться подробно на том месте, которое отведено в них архитектурным мотивам.

Стихотворение 1858 г. многим обязано произведению «Глядел я, стоя над Невой...». В первую очередь их объединяет образ храмового «золотого» купола. Можно утверждать, что в позднейшем тексте есть прямая автореминисценция, фактически цитата из более раннего: стих «Светился купол золотой» лишь слегка изменен на «Выходит купол золотой». В одном случае этот образ был вступительным, так или иначе предопределял развитие поэтической мысли в целом. В другом — образ купола замыкает собой композицию, становится итоговым, к нему подтягиваются, его предчувствуют все предшествующие. Перед нами любимые Тютчевым сумерки, пора перехода пластически ясного, зримого дневного мира в смутный, таинственный мир ночи. Тютчев показывает именно процесс, а не момент: если в первой ча-

сти миниатюры еще различимы лебеди — «белокрылые виденья» на озерной глади, то в концовке прямо сказано о «тьме ночной». В роли посредника, обеспечивающего плавный переход от «тихой полумглы сумерек» к «ночным звездам», выступают «сумрачные тени / Октябрьских ранних вечеров». Финальное сравнение золотого купола с «отблеском славного былого» филигранно подготавливается, причем подготовка эта разворачивается уже с первых строк: тема размытости очертаний, полуяви-полусна, прозрачности, почти миражности бытия осваивается и подчеркивается с помощью лексики: «тихая полумгла», «дремота», «виденья», «тусклое стекло» озера, а дальше «сумрачные тени» и, наконец, «сад», в темноте напоминающий «дуброву». Иначе говоря, созданное, возделанное человеком оборачивается чем-то природным, первозданным: ведь «дуброва» в тютчевской лирике всегда дикий лес. Только в финале как неявный противовес сгустившемуся мраку появится купол, мерцающий в лучах звездного неба. Однако и он всего лишь «отблеск». Вот почему, кстати сказать, непросто согласиться с замечанием Пигарева о «четко вырисовывающемся» его силуэте.

Как и в других случаях, введение архитектурного мотива не сопровождается подробным описанием самого объекта; золотой купол принадлежит не столько земному, сколько космическому миропорядку: не случайно же он выходит из темноты «при звездáх». Такое восприятие архитектурного образа в концовке уже намечено в девятом и десятом стихах:

И на порфирные ступени
Екатерининских дворцов
Ложатся сумрачные тени
Октябрьских ранних вечеров [Тютчев 2002–2005, т. 2: 91].

Определение *порфирные* можно истолковать двояко: во-первых, как характеризующие *порфиру* — древний символ высшей, монархической власти (в этом случае напомним о себе топоним *Царское Село*). Но это же определение может быть понято и по-другому — в качестве колористического эпитета: порфирные — то есть пурпурные, красные с оттенком фиолетового. В этом случае, по-видимому, имеются в виду последние отсветы закатного, уже скрывающегося за горизонтом солнца. Но при любом подходе вечерние отблески и сумрачные тени ослабляют впечатление от вещественной красоты и мощи, торжествующей материальности царскосельских дворцов, включают их в общую картину сумеречного мира, лишённого резких, четких граней и пластически выверенных характеристик. Гармоническое единение космического, природного и исторического начал, внутренняя их согласованность и соразмерность в значительной степени обеспечиваются итоговым образом золотого купола.

Говоря о «царскосельских» стихах Тютчева, Пумпянский бегло указал на их непосредственный контакт с державинским стихотворением «Прогулка в Сарском Селе» (1791). В качестве общего мотива он специально выделил «отражение архитектурного пейзажа в воде» [Пумпянский 2000: 247]. Однако данное наблюдение родство с Державиным не исчерпывает, это родство глубже и разветвленное.

По всей вероятности, Тютчев сознательно берет за основу произведение Державина, совпадает с ним и в деталях, и в словаре. Многочисленные соответствия обнаруживаются без труда. У Державина — тени, которые «ложатся» в «стеклян-

ные» воды; у Тютчева — тусклое «стекло» озера и «сумрачные тени». У того и другого присутствует образ лебедей: «гласу лебедей», упомянутому Державиным, соответствуют тютчевские «лебединые голоса», а «трепетанью» «крыл» — «белокрылые виденья». Державинская «жемчужная струя» у Тютчева отзовется стихом «Блещут озера струи...». Практически совпадают колористические эффекты: «пурпуровый» свет и «порфирные» ступени. Наконец, сближение почти дословное: тютчевское «отблеск кровель золотых» окликает державинские сверкающие «багряным златом кровы» [Державин 1864: 301–301]. Перед нами целая система переключек, и она вряд ли может быть объяснена только внелитературными причинами, например общностью открывшихся двум поэтам царскосельских архитектурных пейзажей.

Но очевидны и различия, прежде всего в лексике и синтаксисе. Тютчевские строки освобождены от архаики и просторечия, от чрезмерной тропеизации, анжамбеманов; синтаксический строй у Тютчева по сравнению с державинским образцово прозрачен, кристаллизован, естествен. Державинский текст перегружен разнообразными, не всегда обязательными, подробностями, у Тютчева же предметный мир дан сдержанно, даже скупое. Наконец, сам восторженный пафос Державина, патриотический, государственный, прямолинеен, декларативен, почти плакатен:

Какая пища духу! —
В восторге я сказал, —
Коль красен взор природы
И памятников вид,
Они где зрятся в воды,
И соловей сидит
Где близ и воспевает,
Зря розу иль зарю!
Он будто изъясляет
И Богу и царю
Свое благодаренье... [Державин 1864: 423].

Отсюда — державинские длинноты, утомительные перечисления, авторская наивность, простодушие и эмоциональная открытость. Разумеется, у Тютчева этой восторженной декларативности мы не видим. Но главное расхождение все-таки в ином. «Прогулка в Царском Селе» представляет взгляд на мир современника, человека «безумного» и «мудрого» XVIII столетия, активного участника событий: так сказать, о «екатерининских дворцах» пишет кабинет-секретарь самой Екатерины. Совершенно иное у Тютчева. Для него Царское Село — это мир зазеркалья, область «дивных снов» и видений. Тема былого, намеченная и в произведении 1858 г., в стихах 1866 г. становится главенствующей. На смену интенсивному, яркому державинскому многоцветью приходит всего лишь смягченный, слабый, затушеванный «отблеск кровель золотых», отраженных в озерных водах. Симфоническая оркестровка державинской природы — от «шепота» ручьев до «рева» рога — в тютчевской миниатюре сведена к мимолетной «тревоге» лебединых голосов. В царскосельских стихотворениях Тютчева перед нами воистину Элизиум — царство «тень безмолвных, светлых и прекрасных, / Ни помыслам години буйной сей, / Ни радостям, ни горю не причастных». Былое здесь не окаменело, не стало реликтом,

оно «веет», но при этом словно погружено в анабиоз, оно «в забытьи», оно «сладко дремлет», и ничто не способно поколебать эту благословенную дремоту. Таким образом, Тютчев полемизирует со старшим мастером, а, как известно, наиболее опасен в полемике именно наследник. Пройдет еще несколько десятилетий, и в начале уже нового века наследующий уже Тютчеву Мандельштам вернет поэтическое Царское Село **своей** современности. В его стихотворении не будут упомянуты золотые купола и кровли, зато, наряду с «дворцами», появятся такие «прозаические» объекты, как «казармы», «одноэтажные дома» и даже «стеклянный павильон» [Мандельштам 2001: 38]. Так — через голову Тютчева — Державин возродится в слове поэтического «внука».

«...Воздушная воздвиглась арка...»

Мы видели, что в большинстве случаев, когда Тютчев упоминает те или иные архитектурные объекты, он стремится ослабить впечатление от их подавляющей грандиозности, колоссальной материальной мощи. Потому-то, обращаясь к урбанистическим темам (Петербург ли, Рима), он избегает какой бы то ни было детализации, архитектурных примет городского пространства. Потому и его «дунайские» стихотворения, и «царскосельские» воплощают, за редким исключением, образы сумеречного или ночного мира, который прячет, говоря языком Мандельштама, «чудовищные ребра» христианских храмов, средневековых замков или царских дворцов. Отсюда все эти «дремоты» и «дымки», тени, отсветы и «отблески», то и дело встречающиеся в произведениях определенного типа.

Между тем в лирике Тютчева, как случается у этого поэта почти всегда, есть и противоположенная тенденция: не «ослабление» материально-вещественных объектов, а, наоборот, «овеществление» объектов идеальных. Выделим по крайней мере три произведения: «Утро в горах», «Сон на море», «Как неожиданно и ярко...». В первом из них смелое сравнение туманов (или, скорее, окутанных туманами утренних гор) с «воздушными руинами Волшебством созданных палат» [Тютчев 2002–2005, т. 1: 64] работает на создание визуального образа, естественно переключаясь с заявленным ранее мотивом ночной грозы-разрушительницы. Иначе говоря, оно имеет достаточно внешний характер. Однако в двух других стихотворениях архитектурные мотивы приобретают куда большее значение.

Миниатюра «Сон на море» неоднократно обсуждалась в тютчеведении, но внимание исследователей прежде всего было сосредоточено на полиритмичности тютчевского текста — явлении редком для русской стихотворной техники первой трети XIX в. Именно вопрос об органичности либо искусственности сочетания всех трехсложных размеров в границах небольшой по объему пьесы волновал как современников поэта, так и его «читателей в потомстве» [Баратынский 1936: 163]. Из большой подборки суждений на этот счет остановимся на давнем уже комментарии Благого:

Параллельно тому, как в «видения и грезы» поэта, спящего на качаемом бурным морем челне, врывается «хаос звуков»... резко меняется и стихотворный размер: в уравновешенно-спокойные амфибрахии «сна»... вторгаются дактили и анапесты... чередованием своих то падающих, то поднимающихся стоп... «звукотписующие» размах колеблющихся волн, дикий разгул разбушевавшейся стихии [Тютчев 1987: 63].

Благой зафиксировал просодические особенности и композиционную роль ритмических сдвигов, но он подробно не рассмотрел иные — смысловые и образные — линии, по которым разворачивается антитеза волшебного сна и грозной, чреватой гибелью реальности. Напомню центральную часть стихотворения (описание сна):

Болезненно-яркий, волшебно-немой,
Он веял легко над гремящею тьмой...
В лучах огневицы развил он свой мир —
Земля зеленела, светился эфир...
Сады-лабиринфы, чертоги, столпы,
И сонмы кипели безмолвной толпы —
Я много узнал мне неведомых лиц,
Зрел тварей волшебных, таинственных птиц...
По высям творенья, как бог, я шагал,
И мир подо мною недвижимый сиял... [Тютчев 2002–2005, т. 1: 151].

Очевидно, что сияние этого болезненно-прекрасного мира грез противопоставлено мраку бунтующего моря, колористическое богатство «видения» — монохромной гамме в описании бури, звуковая интенсивность шторма — немоте сна, а его легкое «веяние» — громадности и тяжести «ревущих валов». Наконец, главное, касающееся позиции автора-созерцателя: в центральной части пьесы он показан как существо всемогущее, повелевающее и пространством, и временем; в начале же о нем говорится не как об источнике действий, но как об объекте приложения чуждых и враждебных сил. Поэтому «мною своевольно играли оне», поэтому и страдательный залог («был предан») во втором стихе. Немалый вклад в формирование ювелирно разработанной системы антитез, на которой держится принцип романтического двоимирия, вносит и строка «сады-лабиринфы, чертоги, столпы». Упоминание архитектурных объектов, да еще концентрированное их перечисление, обычно символизирующее устойчивость, вековечность миропорядка, производит впечатление парадокса на контрасте с мотивом зыбкости, ненадежности положения челна в условиях морской бури.

Не менее значим и архитектурный образ воздушной арки-радуги из стихотворения 1865 г. «Как неожиданно и ярко...». Завершенное на следующий день после годовщины смерти Е. А. Денисьевой, стихотворение это, как представляется, есть неотъемлемое звено «денисьевского» цикла. Не забудем, что и в славянской, и в скандинавской мифологии радуга понимается как мост, по которому души умерших восходят на небо. О связях с образом Денисьевой, с памятью о ней говорит, кроме того, и финал: слова, когда-то, в 1852 г., произнесенные от лица «героини» цикла («Могу дышать, но жить уж не могу...») в стихах 1865 г. трансформированы в строки, звучащие из уст «героя»-автора: «Ушло, как то уйдет всецело, / Чем ты и дышишь и живешь».

Образ воздушной арки держит всю смысловую конструкцию. В первом восьмистишии воплощено непосредственное, праздничное созерцание радуги:

Как неожиданно и ярко,
На влажной неба синеве,

Воздушная воздвиглась арка
В своем минутном торжестве!
Один конец в леса вонзила,
Другим за облака ушла —
Она полнеба обхватила
И в высоте изнемогла [Тютчев 2002–2005, т. 2: 150].

Впечатление вещественной плотности, порождаемое ключевой архитектурной метафорой, усиливается глаголами *воздвиглась* и *обхватила*, парадоксально сопряженными с эпитетом *воздушная*. Арка эта связывает мир дольний с миром горним, «леса» — с «облаками». Цельность и неразрушимость этой картины обеспечивается языковыми средствами: видовременным единством всех глагольных форм (от *воздвиглась* до *изнемогла*); относительной простотой синтаксиса (всего два предложения, причем оба простые, двусоставные, умеренно распространенные и неосложненные); наконец, явным преобладанием так называемых морфологических рифм: всего лишь в одной рифменной паре (*ярко* — *арка*) сталкиваются разные грамматические разряды — наречие и существительное. На границе частей Тютчев использует глагол *изнемогла*. Иначе говоря, арки больше нет, она исчезла, растворилась, связь между дольным и горним оказалась разорвана навсегда и непоправимо, остались только воспоминание о *ней* и рефлексия по ее поводу:

О, в этом радужной виденье
Какая нега для очей!
Оно дано нам на мгновенье,
Лови его — лови скорей!
Смотри — оно уж побледнело,
Еще минута, две — и что ж?
Ушло, как то уйдет всецело,
Чем ты и дышишь и живешь [Тютчев 2002–2005, т. 2: 150].

Кардинально изменившейся картине мира соответствуют и совершенно иные, резко усложнившиеся грамматические структуры: о единстве глагольных форм нет и речи; число предложений возрастает до четырех, а их структурная пестрота оказывается чрезвычайна; в системе рифмовки лишь два элемента (*виденье* — *мгновенье*), да и то с оговорками, могут быть отнесены к морфологически однотипным. Образ арки, «в минутном торжестве» как бы материализуясь, в первой части текста обретает почти осязательную вещественность; но в концовке он как будто «дематериализуется», распадается, растворяется в «воздушной бездне голубой», истаивает, не оставляя после себя и малого следа.

Чем же обусловлена такая, с одной стороны, системная, а с другой — совершенно нетрадиционная для XIX в. работа Тютчева с архитектурными мотивами, чем вызвано его специфическое недоверие к пластическим искусствам — архитектуре, скульптуре, живописи (в отличие от страстной привязанности к музыке)? В чем истоки по сути инвариантных стремлений поэта уменьшить и смягчить впечатление от колоссальной материальной мощи, от рукотворной красоты произведений зодчества? И напротив, привлекая архитектурные образы, как бы овеществить идеальное — грезы, видения, сны?

По крайней мере часть истины, быть может, приоткроется, если обратиться к письму Тютчева И. С. Гагарину от 2 мая 1836 г.: «Все Ваши письма доставляли мне огромное удовольствие... На каждое у меня было по меньшей мере двадцать ответов. Моя ли вина, если они не дошли до Вас из-за того, что не были написаны. Ах, писание **страшное зло**, это как **второе грехопадение** для бедного разума, как **удвоение материи**...» [Тютчев 2002–2005, т. 4: 44]. И так, удвоение материи (в другом переводе — «усиление материи») понимается автором как «страшное зло», как некий вариант дьявольского искушения, отсылающего к ветхозаветной коллизии. Конечно, в конкретном случае речь идет всего лишь об эпистолярном жанре, но тем более в подобном ключе Тютчев должен был воспринимать произведения зодчества или скульптуры, ведь камень для него был олицетворением враждебного начала — неорганической материи. Усилия падшего, «бедного» разума по существу приводят в созданиях архитектуры к ее, материи, временному, «минутному» торжеству, к ее усилению, «удвоению». Весьма показательно, что в поэтической лексике Тютчева мы, кажется, ни разу не встретим ни *строить*, ни *постройка*, ни *строение*, ни *строитель* — только *строй* (или производное *стройный*). Но понятие *стройка* — лада, гармонии, высшего порядка — он включает в иные смысловые ряды, никак не связанные с архитектурой. Это, во-первых, незыблемый космический порядок. Во-вторых, это одушевленная, в динамике существующая природа. Примеры общеизвестны: «Невозмутимый строй во всем, / Созвучье полное в природе...» [Тютчев 2002–2005, т. 1: 142]; или: «Чудный день! Пройдут века — / Так же будут, в вечном строе, / Течь и искриться река / И поля дышать на зное» [Тютчев 2002–2005, т. 2: 190]. Это, наконец, душа человека. Трижды, в пьесах, посвященных Жуковскому, Н. М. Карамзину и А. Н. Муравьеву, Тютчев скажет о *строе* души. Особенно заметен этот мотив в поэтическом некрологе Жуковскому:

Душа его возвысилась до **строю**:
Он **стройно** жил, он **стройно** пел... [Тютчев 2002–2005, т. 2: 55].

И далее:

И этот-то души высокий **строй**,
Создавший жизнь его, проникший лиру,
Как лучший плод, как лучший подвиг свой,
Он завещал взволнованному миру... [Тютчев 2002–2005, т. 2: 56].

Вселенная, природа, душа — вот что, по Тютчеву, обладает высшей гармонией, вот что неподвластно губительному, репрессивному воздействию времени, ибо связаны они не с усилиями «бедного разума», а с волей Разума высшего. Рукотворное же, созданное человеком и реализующее его творческую дерзость и энергию, рано или поздно, но неизбежно истлевает и распадается.

Внимание к архитектурным мотивам в лирике Тютчева не только позволяет скорректировать, углубить и уточнить представление о ряде важных произведений; оно способно вывести исследовательскую мысль к некоторым узловым идеологемам в творчестве этого поэта: к осмыслению им места и роли человека в историческом процессе, к его пониманию непростых, нередко конфликтных взаимосвязей между историческим временем и бытием Природы, к его восприятию материи и Духа.

Источники

- Баратынский 1936 — Баратынский Е. А. *Полное собрание стихотворений*. В 2 т. Т. 1. Л.: Советский писатель, 1936.
- Вяземский 1986 — Вяземский П. А. *Стихотворения*. Л.: Советский писатель, 1986.
- Гоголь 1938 — Гоголь Н. В. *Полное собрание сочинений*. В 14 т. Т. 3. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1938.
- Гоголь 1952 — Гоголь Н. В. *Полное собрание сочинений*. В 14 т. Т. 8. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1952.
- Державин 1864 — Державин Г. Р. *Сочинения Державина*. В 9 т. Т. 1, ч. I. Стихотворения. Грот Я. (объяснит. примеч.). СПб.: В тип. Имп. Акад. наук, 1864.
- Державин 1865 — Державин Г. Р. *Сочинения Державина*. В 9 т. Т. 2, ч. II. Стихотворения. СПб.: В тип. Имп. Акад. наук, 1865.
- Жуковский 2000 — Жуковский В. А. *Полное собрание сочинений и писем*. В 20 т. Янушкевич А. С. (гл. ред.). Т. 2. Стихотворения 1815–1852 годов. Лебедева О. Б., Янушкевич А. С. (ред.). М.: Языки русской культуры, 2000.
- Майков 1984 — Майков А. Н. *Сочинения*. В 2 т. Т. 1. М.: Правда, 1984.
- Мандельштам 2001 — Мандельштам О. Э. *Стихотворения. Проза*. Гаспаров М. Л. (сост., вступ. ст. и коммент.). М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2001.
- Мей 1972 — Мей Л. А. *Избранные произведения*. Л.: Советский писатель (Ленингр. отд-ние), 1972.
- Некрасов 1981 — Некрасов Н. А. *Полное собрание сочинений и писем*. В 15 т. Т. 2. Л.: Наука, 1981.
- Пушкин 1948а — Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений*. В 16 т. Т. 3, кн. 1. Стихотворения, 1826–1836. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1948.
- Пушкин 1948б — Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений*. В 16 т. Т. 5. Поэмы, 1825–1833. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1948.
- Тютчев 1987 — Тютчев Ф. И. *Стихотворения*. Л.: Советский писатель (Ленингр. отд-ние), 1987.
- Тютчев 1988 — Тютчев Ф. И. *Литературное наследство*. Т. 97, кн. 1. М.: Наука, 1988.
- Тютчев 2002–2005 — Тютчев Ф. И. *Полное собрание сочинений и письма*. В 6 т. М.: Классика, 2002–2005.
- Фет 2002 — Фет А. А. *Сочинения и письма*. В 20 т. Т. 1. М.: Акад. проект, 2002.

Литература

- Аксаков 1886 — Аксаков И. С. *Биография Федора Ивановича Тютчева*. М.: Тип. М. Г. Волчанинова (бывш. М. Н. Лаврова и Ко.), 1886.
- Гаспаров 1990 — Гаспаров М. Л. Композиция пейзажа у Тютчева. В сб.: *Тютчевский сборник*. Лотман Ю. М. (ред.). Таллин: Ээсти Раамат, 1990. С. 5–31.
- Гаспаров 1996 — Гаспаров Б. М. *Язык. Память. Образ. Лингвистика языкового существования*. М.: Новое литературное обозрение, 1996.
- Гаспаров 2001 — Гаспаров М. Л. *О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики*. СПб.: Азбука, 2001.
- Касаткина 2002 — Касаткина В. М. Комментарии. В кн.: Тютчев Ф. И. *Полное собрание сочинений и писем*. В 6 т. Т. 1. Стихотворения, 1813–1849. М.: Классика, 2002. С. 269–512.
- Кнабе 1990 — Кнабе Г. С. Римская тема в русской культуре и в творчестве Тютчева. В сб.: *Тютчевский сборник*. Лотман Ю. М. (ред.). Таллин: Ээсти Раамат, 1990. С. 252–285.
- Непомятацкий 2002 — Непомятацкий И. Б. *О, нашей мысли обольщенье... (О лирике Ф. И. Тютчева)*. Брянск: Кириллица, 2002.
- Пигарев 1966 — *Ф. И. Тютчев. Лирика*. Пигарев К. В. (подгот.). Т. 1. М.: Наука, 1966.
- Пигарев 1978 — Пигарев К. В. *Ф. И. Тютчев и его время*. М.: Современник, 1978.
- Пумпянский 2000 — Пумпянский Л. В. *Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы*. М.: Языки русской культуры, 2000.
- Тынянов 1977 — Тынянов Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. М.: Наука, 1977.

Igor B. Nepomniashchii

56, Moskovsky pr., Bryansk, 241020, Russia
nib-znak@yandex.ru

Doubling matter (notes on architectural motifs in the lyrics of F. I. Tyutchev)

For citation: Nepomniashchii I. B. Doubling matter (notes on architectural motifs in the lyrics of F. I. Tyutchev). *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2024, 21 (1): 79–105. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2024.105> (In Russian)

The paper focuses on the range of lyrical works by F. I. Tyutchev, which involve architectural images and motifs. Tyutchev's interest in these motifs and images — from the “ruins of Ilion” to the “Tsarskoe Selo palaces” and Moscow churches — has been observed for more than half a century. Tyutchev's poems discussed in the paper are studied taking into account their connections with the “architectural” poetry of their predecessors. First of all, the connections with G. R. Derzhavin and P. A. Vyazemsky are traced. Among the heirs of this tradition, the author singles out O. E. Mandelstam. A special place in the work is given to the comparison of architectural images and motifs in Tyutchev's lyrics with those of A. S. Pushkin, possible Pushkin sources of a number of Tyutchev's works are found. The author's special attention is devoted to a group of poems (“Dream at Sea”, “Morning in the Mountains”, “Unexpectedly and Brightly...”), in which the presence of architectural images is involved in solving completely different lyrical and philosophical issues that are not related to direct poet's impressions from works of architectural art. The specific Tyutchev's distrust towards the plastic arts (architecture, sculpture), in contrast to the poet's always benevolent attention to music, is associated with the most profound, fundamental features of Tyutchev's personality and worldview. The author argues that the distrust of the plastic arts is caused by the poet's more general skeptical attitude towards the objects of the man-made world (in this respect, Tyutchev is close to N. V. Gogol).

Keywords: F. I. Tyutchev, O. E. Mandelstam, architectural motifs, Russian lyrics of the 19th century.

References

- Гаспаров 1990 — Gasparov M. L. The composition of the landscape by Tyutchev. In: *Tyutchevskii sbornik*. Lotman Iu. M. (ed.). Tallinn: Eesti Raamat Publ., 1990. P. 5–31. (In Russian)
- Гаспаров 1996 — Gasparov B. M. *Language. Memory. Image. Linguistics of Language Existence*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 1996. (In Russian)
- Гаспаров 2001 — Gasparov M. L. *About Russian poetry. Analyzes. Interpretations. Characteristics*. St Petersburg: Azbuka Publ., 2001. (In Russian)
- Касаткина 2002 — Kasatkina V. M. Comments. In: Tyutchev F. I. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem*. In 6 vols. Vol. 1. Stikhotvoreniia, 1813–1849. Moscow: Klassika Publ., 2002. P. 269–512. (In Russian)
- Кнабе 1990 — Knabe G. S. The Roman theme in Russian culture and in the work of Tyutchev. In: *Tyutchevskii sbornik*. Lotman Iu. M. (ed.). Tallinn: Eesti Raamat Publ., 1990. P. 252–285. (In Russian)
- Непомнящий 2002 — Nepomniashchii I. B. *O, nashei mysli obol'shchenè... (About the lyrics of F. I. Tyutchev)*. Briansk: Kirillitsa Publ., 2002. (In Russian)
- Пигарев 1966 — *F. I. Tyutchev. Lyrics*. Pigarev K. V. (prep. of publ.). Vol. 1. Moscow: Nauka Publ., 1966. (In Russian)
- Пигарев 1978 — Pigarev K. V. *Tyutchev and his time*. Moscow: Sovremennik Publ., 1978. (In Russian)

- Пумпянский 2000 — Pumpianskii L. V. *Classic tradition. Collection of works on the history of Russian literature*. Moscow: Iazyki russkoi kul'tury Publ., 2000. (In Russian)
- Тынянов 1977 — Tynianov Iu. N. *Poetics. History of literature. Cinema*. Moscow: Nauka Publ., 1977. (In Russian)
- Чумаков 2008 — Chumakov Iu. N. *Pushkin. Tiutchev. The experience of immanent considerations*. Moscow: Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2008. (In Russian)

Received: August 28, 2023
Accepted: November 3, 2023