

Н.Е. Разумова

Томский государственный университет

**Федор Федорович Тютчев, «обыкновенный талант»
(К определению понятия «беллетристика»)**

Аннотация: В статье сопоставляются и разграничиваются феномены массовой литературы и беллетристики. В качестве образца беллетристики рассматривается творчество малоизвестного писателя рубежа XIX–XX веков Ф.Ф. Тютчева, сына поэта.

Ключевые слова: русская литература, массовая литература, беллетристика, Ф.Ф. Тютчев.

I

Феномен массовой литературы все чаще становится объектом пристального внимания, что и не удивительно; по меткому замечанию Л.Д. Гудкова, игнорировать «97 % литературного потока, то, что... читает подавляющее большинство людей», это все равно что сводить «всю биологию к бабочкам» [Гудков, 1996, с. 78]. Стремление к устранению этой традиционной дискриминации проявляется в разнообразных покушениях на границу между литературным «верхом» и «низом», как, например, в статье С. Дмитренко «Беллетристика породила классику» [Дмитренко, 2002, с. 77]; автор оспаривает утверждение И. Гурвича, что применительно к литературе «научное знание немыслимо без градации ценностей» [Гурвич, 1991, с. 3]. В этом же направлении действует Макс Фрай, поражая читателя броским уравниванием «интеллектуала, теребящего “Маятник Фуко”», и «среднестатистического лоха, уткнувшегося в очередной том эпопеи о “Бешеном”»: «эти двое действительно почти близнецы, они в одной лодке – люди вообще отличаются друг от друга гораздо меньше, чем им хотелось бы» [Фрай, 1999, с. 167]. Современную массовую культуру возвышает и та аналогия с исконными механизмами, на которую указывает А. Генис: из «массовой культуры рождается штучный мастер, художник... (точно так же, как из традиции появились Софоклы и Аристофаны). Он обживает и осваивает форму, созданную масскультом: форма получается народная, а содержание – авторское» [Цит. по: Черняк, 2005, с. 14].

Однако если отставить парадоксы, то возникают неизбежные сомнения; и тогда чудесное рождение художника из разлива «масскульта» представляется утопией, а аналогия самого «масскульта» с «традицией», некогда взрастившей древнюю литературу, воспринимается как натяжка¹. Более убедительным кажется скепсис В. Новикова: «...Научиться у Марининой высоколобая проза не может

¹ Если для постмодернистской культурной парадигмы, где намеренно снимается «граница между искусством и массовым искусством», правомерно представление о массовой литературе как о «своего рода фольклорной стихии», о котором вслед за Л. Фидлером пишет А. Генис [Генис, 1999, с. 115], то все же сознательное стремление постмодернистского писателя «в поисках “новой развлекательности”... эксплуатировать низкие жанры поп-культуры» [Там же] не позволяет говорить о его сходстве с «Софоклами и Аристофанами», для которых использование «фольклорной стихии» не было намеренно эксплуатируемым приемом.

ровным счетом ничему. В свою очередь ждать от “масскульта” перерождения в высокое качество тоже не приходится – в данный момент, во всяком случае, к этому ни малейших предпосылок не имеется...» [Цит. по: Черняк, 2005, с. 24]. Не убеждает и высказывание Макса Фрая, приведенное в учебном пособии М.А. Черняк для иллюстрации такого свойства массовой литературы, как «эскапизм»: очевидно, уравниваемые «интеллектуал» и «лох» (лексику оставим на совести автора) призваны демонстрировать однотипное бегство от жизни с помощью книги. Но если Макс Фрай не замечает разницы, это не значит, что ее нет: все зависит от того, что считать жизнью и что – бегством.

Разница между «высокой» и массовой литературой, бесспорно, ощутима, как совершенно очевидна и их иерархия. Именно это различие их эстетического и смыслового потенциала побуждает исследователей ссылаться на прошлое – для своего рода обоснования и оправдания массовой литературы давностью и даже вечностью тех процессов, к которым она причастна. Это мы видели у А. Гениса, а Н. Зоркая обращается в своей монографии [Зоркая, 1976] к бытованию в недрах русской культуры таких феноменов, как лубок, бульварная литература и т.п. Но уже само название монографии – «На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900–1910 гг.» – подчеркивает ключевую роль именно данной эпохи в судьбе рассматриваемого явления, обусловленную радикальным изменением ситуации: выходом на передний план массы как основного субъекта социокультурного развития. Такое изменение социальной конъюнктуры закономерно повлекло за собой изменение статуса массовой литературы, которая в XX веке вышла из зоны эстетического «низа». Разрушилась прежняя устойчивая иерархия, и бывшие полюса сошлись в общей ориентации на коммерческий успех (что, конечно, отнюдь не свидетельствует о повышении эстетического уровня массовой литературы). В связи с этим очевидную проблемность приобретает принцип и сама возможность разграничения литературы «высокой», «элитарной» – и «тривиальной», «формульной», «паралитературы», «поп-литературы», «литературы второго ряда», «литературного потока» и т.д. Среди отличительных признаков этого разноименного явления называют прежде всего отсутствие художественной оригинальности – как в содержании, так и в поэтике. Как отмечает Л.Д. Гудков, для массовой литературы характерно принципиально позитивное отношение к миру, опирающееся на безусловность и беспроблемность «конечных ценностей»: «в этом мире никто не задается вопросом, что такое добро, свобода и т.п. Проблемой является (лишь. – *Н.Р.*) ситуативная неопределенность действия» [Гудков, с. 94] при заранее известном «ответе». «Массовая литература выполняет функцию транслятора культурных символов от элитарной культуры к обыденному сознанию» и «для этого оперирует предельно простой, отработанной предшествующей литературой техникой» [Черняк, 2005, с. 12], «формулами» [см.: Кавелли, 1996].

Говоря о такой «формульной литературе», некоторые исследователи рассматривают ее недифференцированно, используя в качестве взаимозаменяемых термины «массовая литература» и «беллетристика» (как это сделано в книге И.А. Гурвича). Однако определилась тенденция к разведению этих понятий. Так, М.А. Черняк настаивает на том, что в настоящее время «особое значение приобретает изучение триады “классика – беллетристика – массовая литература”», где беллетристике отводится роль «“срединного” поля литературы» [Черняк, 2005, с. 18]. Но это, по сути, лишь облегчает возможному проблематичным разграничению классики и массовой литературы попросту затеряться в таком «поле». Показательно, что характеристики, даваемые в книге М.А. Черняк «массовой литературе» и «беллетристике», в основном совпадают, так что сколь-нибудь четкое разделение этих понятий оказывается невозможным. В итоге беллетристика определяется как «вершинная часть массовой словесности», которая «задает “среднюю” литературную норму эпохи», причем беллетристический статус произведения «не служит априорным свидетельством высокой или низкой его

художественной ценности» [Там же, с. 404]. В конце концов, исследовательница оставляет попытки различить эти категории и, по существу, снимает поставленную задачу, давая в заключении их общую характеристику и возвращаясь к исходному их суммарному противопоставлению литературе «элитарной».

С. Дмитренко, напротив, склонный к ассимиляции беллетристики и классики, полемически пересматривает представление о беллетристике как «литературе за чертой классики» [Гурвич, 1991, с. 4]. Выступая против ценностно-иерархического подхода к этому понятию, он привлекает в качестве аргумента нейтральное, безоценочное использование слова «беллетристика» в XIX веке, когда оно в России означало, как и во Франции, не что иное, как собственно «художественная литература». Подобно другим литературоведам, касавшимся этой проблемы, Дмитренко вполне резонно указывает на подвижность границы между классикой и беллетристикой, а также на наличие собственной качественной иерархии внутри массива беллетристики, что делает их разграничение практически невозможным.

Предпринятый С. Дмитренко экскурс в историю, цель которого – доказать отсутствие у слова «беллетристика» к концу XIX века современного уничижительного оттенка, естественно увенчивается фигурой Чехова. Примеры из писем призваны подтвердить, что это слово бытовало «не в отрицательно-оценочном, а спокойно-классификационном значении», определяя «всю текущую, только что вышедшую в свет литературу, или, точнее, прозу, таким образом отличая ее от поэзии и драматургии» [Дмитренко, 2002, с. 79]. Однако, заявляя: «Именно так понимал беллестристику Чехов», – автор статьи прав лишь наполовину. Спокойное именование Чеховым себя и своих современников «беллетристами», безусловно, подтверждает то, что касается «текущей, только что вышедшей в свет литературы», к которой он, естественно, относил всех причастных к ее созданию. Но оно вовсе не говорит об отсутствии оценочной иерархии, об актуальности которой для Чехова говорит поистине хрестоматийный пример, весьма симптоматично не использованный в статье С. Дмитренко. Речь идет о «беллетристе» Тригорине в «Чайке», который может служить полноценным свидетельством того, что Чехов отчетливо сознавал специфичность такого типа творчества как безусловно уступающего литературе первого ряда: «Мило, но далеко до Толстого»; «Прекрасная вещь, но “Отцы и дети” Тургенева лучше»; «Мило, талантливо... но... после Толстого или Зола не захочешь читать Тригорина» [Чехов, 1986, с. 30, 9]. Совпадение высказываний Тrepлева о Тригорине и Тригорина о самом себе придает их суждениям весомость, выходящую за пределы ограниченной точки зрения персонажа на уровень авторской компетенции. Определение «беллетрист», само по себе нейтральное в текущем литературном процессе, проходит проверку и может быть скорректировано по выходе из этого течения. Не случайно Тригорин ссылается именно на посмертные суждения о своем творчестве, которые окончательно замкнул его в ранге «беллетриста» (уже заранее прикрепленном к нему, как ярлык, ревнивой неприязнью Тrepлева). Поэтому готовность Чехова именоваться «беллетристом» наравне с Баранцевичем, Дедловым-Кигном или Леонтьевым-Щегловым свидетельствует, наравне с причислением себя к «артели восьмидесятников», лишь о скромности писателя, предоставляющего потомкам ранжировать участников этой «артели».

Чехов и у современников, и у позднейших исследователей часто вызывал искушение выпрямленной, упрощенной трактовки; это случается и при попытке определения статуса его творчества. Так, в книге М.А. Черняк приводится ряд весьма авторитетных суждений о нем (Б.М. Эйхенбаума, М.Н. Эпштейна, Ю.К. Щеглова), так или иначе утверждающих его органичную причастность к той сфере «пошлости», «обыденного сознания», «стереотипов», о которой он писал, а общая направленность разговора о Чехове сводится к установлению его глубокой связи с «генезисом массовой литературы рубежа веков» [Черняк, 2005, с. 50].

Писательская репутация Чехова, конечно, не нуждается в заступничестве. Однако в самой чеховской эпохе действительно присутствует нечто, принципиально важное для выяснения сути массовой литературы; и это «нечто» касается феномена беллетристики, четко определившегося именно к данному периоду. Поэтому нельзя не согласиться с утверждением М.А. Черняк, что «важное место для выяснения генезиса массовой литературы XX века принадлежит беллетристике начала века» [Там же, с. 83]; но необходимо более глубоко разобраться, что же это за место.

Переломный характер эпохи именно в рассматриваемом аспекте отмечался самими ее современниками. Так, критик под характерным псевдонимом «Беллетрист» в статье «Литературный театр» отмечал как характерную черту последних двух десятилетий «дух рекламы», «промышленный характер театрального дела», определяющее влияние «массы», которой «потрафляют» драматурги [Беллетрист, 1891, с. 56–60]. Д.С. Мережковский в книге «О причинах упадка и новых течениях современной литературы» (1893) отмечает опасную тенденцию, связанную с «системой гонораров, как промышленных сделок на литературном рынке», и тенденцию, угрожающую привычному статусу литературы как духовного авангарда общества: «Когда современная публика вполне проникнет в грубую симонию литературного рынка и окончательно потеряет наивную веру в бескорыстие своих духовных вождей, своих писателей, литература потеряет нравственный смысл, как некогда средневековая церковь» [Мережковский, 1994, с. 112]. А через несколько лет критик Андреевич в статье «Очерки текущей русской литературы. О многописании и мародерстве» уже категорично констатирует: «Было у нас время литературных олимпийцев, – было и прошло. <...> Пишут теперь... для многотысячной и весьма мало развитой массы. Пишут собственно для рынка, и естественно, что литература изменила свою физиономию до неузнаваемости» [Андреевич, 1900, с. 332]. Анализируя феномен, обозначенный как «многописание», Андреевич определяет его суть как «простую компиляцию». «Источником вдохновения» для нее являются крупные писатели – Толстой, Тургенев, Достоевский: «Здесь <...> кладезь неисчерпаемый для всякого рода второстепенных дарований», так как «Толстой, особенно же Достоевский просто трудны для <...> недостаточно умудренного читателя» [Андреевич, 1900, с. 338]. В целом явление, функция которого определяется как «популяризация, компиляция, размен на мелкую монету часто действительно крупных и неудобных для широкого обращения ценностей», оценивается как «очень опасная вещь» [Андреевич, 1900, с. 339].

При этом между пишущими критик делает принципиальное различие: «Зависимость от рынка <...> не распространяется <...> на исключительные и крупные дарования»; «у истинного художника сама душа меру знает, и нельзя даже предположить, чтобы Чехов или Горький стали писать, как пишет Потапенко» [Андреевич, 1900, с. 337]. Такое уточнение имеет принципиальную важность; в нем, на наш взгляд, проявляется специфическое свойство беллетристики, отличающее ее от массовой литературы, – иерархичность сознания. Именно к беллетристике подходит обозначение «литература второго ряда»; нужно бы только заменить слово «ряд» на «уровень», чтобы соответствие стало полным. Беллетристика существует в иерархической системе литературных ценностей, ориентированной на лидеров, которые определяются по качественному принципу: это литературные гении, та самая «литературная аристократия», о которой в свое время, с разных позиций, писали Ф. Булгарин и П. Вяземский. Такая иерархичность отчетливо проявляется в особенно значительном с рассматриваемой точки зрения высказывании Белинского об «обыкновенных талантах» и «великих талантах», о «легкой литературе» и «творениях строгого искусства» во «Вступлении» к сборнику «Физиология Петербурга» (1845) [Белинский, 1981 с. 127]. Массовая же литература с ее «движением “от идеала”» [Химик, 2000, с. 243] упраздняет разноразличность сознания; ее онтологии свойственно иное структурирование – горизонтальное соположение,

соответствующее разным жанрово-сюжетным моделям и не предполагающее высших образцов. Образцы, если быть точнее, остаются, но их характер кардинально меняется: они определяются не качественным показателем (силой дарования), а количественным (вполне исчислимым коммерческим успехом). Утрата вертикальной структурированности, без которой невозможно построение не только системы ценностей, но и смысла, выявляет присущую массовой литературе энтропийность. «Массовый человек», проекцией которого является массовая литература, по определению Х. Ортега-и-Гассета, «плывет по течению и лишен ориентиров» [Ортега-и-Гассет, 2000, с. 119].

Это фундаментальное различие определяет специфику на эстетическом уровне. Беллетристика оперирует эстетикой, заимствованной у «литературной аристократии» и адаптированной к своему уровню путем упрощения. Массовая литература, по словам Т.Г. Струковой, «претендует на формирование собственного эстетического канона» [Струкова, 2006, с. 291]. Однако по сути это является не столько эстетикой (от которой неотъемлемы такие категории, как, с одной стороны, вкус, с другой – идеал), сколько рецептурой и инструментарием.

Вторичность, зависимость от классики естественно обуславливает тот «комплекс неполноценности», который запечатлен Чеховым и у Тригорина, и у Тrepлева, в равной мере знакомых с ощущениями «маленького писателя» [Чехов, 1984, с. 29]. Он может проявляться не только в ущербности, но и, напротив, в завышенных претензиях беллетриста, которые, однако, порождаются все тем же личностным комплексом, чуждым авторам массовой литературы. Явление, о котором применительно к ней О. Славникова пишет как о «чувстве вторичности» и «комплексе второсортности», имеет иную природу и связано с понятиями «вторичный текст», «римейк»: «От подражания самой реальности литература переходит к подражанию технологиям, по которым реальность творится в умах» [Славникова, 2001, с. 191]. Массовая литература базируется на том типе сознания, который Х. Ортега-и-Гассет определил выражением «самодовольные недоросли»: им свойственно «чувство собственного превосходства и всемогущества, что, естественно, побуждает принимать себя таким, каков есть, и считать свой умственный и нравственный уровень более чем достаточным. Эта самодостаточность повелевает не поддаваться внешнему влиянию, не подвергать сомнению свои взгляды и не считаться ни с кем», «никого не считать лучше себя» [Ортега-и-Гассет, 2000, с. 98, 73]. Если продолжать цитирование философа, то разница между «массовым» автором и беллетристом соответствует различию между «взбесившимся дикарем, то есть варваром», и «нормальным дикарем», который, «как никто другой, следует высшим установлениям – вере, табу, заветам и обычаям» [Ортега-и-Гассет, 2000, с. 98] (в нашем случае – художественно-эстетическим).

Все сказанное заставляет усомниться в простой генетической связи между массовой литературой XX века и беллетристикой рубежа веков. По-видимому, справедливее было бы разграничивать эти феномены в типологическом плане. Это отнюдь не отменяет их диахронического разделения: действительно, преобладание массовой литературы пришло на смену преобладанию беллетристики, характерному для предыдущей эпохи; но их современное параллельное бытование заслуживает того, чтобы различать их по существу.

Добавим также, что предложенное понимание беллетристики вступает в неоднозначные отношения с тем «спокойно-классификационным значением» термина, которое, как указано в статье С. Дмитренко, охватывает «всю текущую, только что вышедшую в свет литературу, или, точнее, прозу, таким образом отличая ее от поэзии и драматургии» [Дмитренко, 2002, с. 79]. Охарактеризованное нами выше сущностное качество «беллетристики» как литературы «второго ряда» может быть распространено и на поэзию и драматургию. При этом поскольку, как мы видели, расслоение семантики этого слова все равно налицо, сделанное нами

уточнение не вносит лишней путаницы; нужно только, наконец, договориться, какое из значений считать «широким», а какое «узким».

II

Наглядным образцом того, что представляет собой беллетристика как литература «второго ряда», может служить творчество Федора Федоровича Тютчева (1860–1916) – сына Ф.И. Тютчева от гражданского брака с Е.А. Денисьевой. Его судьба сложилась драматично: в 4 года он потерял мать, в 5 – брата и сестру (умерших почти одновременно и, как и Денисьева, от туберкулеза) и остался единственным ребенком от этого брака; воспитывался у тетки матери, а затем в семье замужней дочери Тютчева А.Ф. Аксаковой. Глубоко потрясенный смертью Денисьевой и последовавшей вскоре смертью двух ее детей, Тютчев был очень благодарен дочери, взявшей на себя заботу о незаконнорожденном ребенке своего отца; 19 октября 1870 г. он писал ей (как обычно, по-французски): «...J'approuve entièrement les arrangements qui ont été faits. Je suis bien aise que tu trouves l'enfant sympathique. Maintenant que Dieu daigne accorder sa bénédiction à ce qui a été fait et je m'en irai de ce monde avec une épine de moins dans la conscience»¹ [Литературное наследство, 1988, с. 362].

Однако Федя, как и другие дети Денисьевой, не занимал в его жизни того места, которое навсегда было отдано их матери. Вскоре после ее смерти он писал Александру Ивановичу Георгиевскому, мужу ее сестры и одному из немногих, кто признавал неофициальную семью поэта: «Если жизнь кой-как еще возможна, так это при них, – но нет, и они – никто и ничто, и никогда...» [Литературное наследство, 1988, с. 386]. Тесный контакт с сыном, которому к моменту смерти отца было всего 13 лет, у Тютчева – уже старого, больного и совершенно сломленного смертью Денисьевой – так и не возник.

Как и другие дети от этого брака, Федор Федорович был усыновлен отцом; однако это не давало незаконнорожденным прав на дворянство, так что сын отца-аристократа и матери, родовитой дворянки, был причислен к мещанскому сословию. Его судьба в этом плане оказалась символична для русского общества, в истории которого завершался дворянский период.

Ф.Ф. Тютчев – единственный из девяти детей поэта от трех его браков, кто, как и отец, связал свою жизнь с литературой. И так же, как отец, Ф.Ф. Тютчев занимался литературным творчеством параллельно со своей официальной деятельностью. 35 лет жизни он отдал армейской службе, в основном в пограничных войсках: в Польше, Бессарабии, на Кавказе, на Дальнем Востоке. К началу I мировой войны он был уже немолод, но добился назначения в действующую армию, за отличие в боях получил чин полковника и потомственное дворянство и вскоре умер от ран. С самого начала военной службы Ф.Ф. Тютчев занялся литературой; писал стихи, романы, рассказы, повести, очерки, репортажи. Печатался в журналах «Русский вестник», «Исторический вестник», «Живописное обозрение» и др., в московских и петербургских газетах (в числе которых – «Новое время»). В 1888 и 1899 гг. выпустил два тома своих сочинений. Опубликовал эссе о своем знаменитом отце «Федор Иванович Тютчев. (Материалы к его биографии)». (Подробнее о жизни Ф.Ф. Тютчева см: [Чагин, 2003]).

Творчество Тютчева-сына практически целиком связано с его армейскими впечатлениями. В некрологе, помещенном в журнале «Военный сборник», говорилось: «Предметом покойного писателя была изящная словесность на темы из военного быта. ...Он не имел себе соперников на этом поприще в последние го-

¹ Перевод: «Я полностью одобряю сделанные распоряжения. Очень рад, что ты находишь ребенка симпатичным. Теперь да благословит Бог то, что сделано, и я покину этот мир без малейшего укола совести».

ды... по силе выказанного таланта» [Цит. по: Чагин, 2003, с. 345–346]. Творческий путь писателя отражает этапы его службы, ознаменованные перемещениями с одной российской границы на другую. Он запечатлевал в своих произведениях армейский быт, реальные эпизоды из жизни военных, нравы и обычаи местного населения, картины окружающей природы.

В 1888 г. в Петербурге вышла его первая книга: «Сочинения Ф.Ф. Тютчева. Стихотворения, исторические повести и рассказы из военного быта». В нее вошли 30 стихотворений, повесть из эпохи аракчеевских военных поселений «Кровавые дни», повесть «Семейная легенда рода дворян Лисиных» (действие которой происходит в конце XVIII века), ряд рассказов. В рецензии, опубликованной в журнале «Исторический вестник», отмечалось «близкое знакомство автора с малейшими особенностями военного быта» и делалось благоприятное для начинающего писателя заключение: «...Рассказы Ф.Ф. Тютчева дают основание ждать от него в будущем еще более зрелых произведений» [В.З., 1888, с. 496].

Однако не менее примечательно в рецензии ее начало: «Ф.Ф. Тютчев, сын известного поэта Федора Николаевича Тютчева, писатель еще молодой, но несомненно плодовитый» [В.З., 1888, с. 495]. Упоминание знаменитого отца становится почти неизменным сопровождением для его сына, даже тогда, когда рецензент, как в данном случае, не знает имени «известного поэта». Спустя 15 лет рецензия в «Историческом вестнике» на роман «Беглец» начиналась подобным образом: «Этот интересный роман написан Ф.Ф. Тютчевым, сыном известного поэта и автором нескольких рассказов из той же пограничной жизни...» [И.Н.З., 1903, с. 726]. И в уже цитированном некрологе присутствует сопоставление с отцом, «известным поэтом».

Наиболее естественным при таких сопоставлениях было, конечно, обращение к стихам Ф.Ф. Тютчева, как в рецензии 1888 г. Ее автор называет их «не тютчевскими», так как «им недостает поэтической образности и блестящей фактуры, но в них есть мысли, содержание, чем не всегда могут похвастаться современные поэты». Как достоинство молодого стихотворца отмечается то, что он «не воспевает избитые сюжеты: у него нет ни цветов, ни весны, ни луны, ни любовных вздыханий. Он вдохновляется тем, что поражает его мысль, трогает его сердце» [В.З., 1888, с. 495]. Очевидно, рецензент имеет в виду отсутствие в книге Тютчева-сына любовной лирики. Однако она в творчестве молодого поэта все же была представлена, хотя, конечно, не в столь карикатурном виде и далеко не в изобилии. Так, в апреле 1883 г. в газете «Свет», где начинающий литератор сотрудничал несколько лет после окончания юнкерского училища (1881), опубликовано за подписью «Т.» стихотворение, посвященное «В...»:

Когда угрюмой ночи тьма
Наляжет грозной пеленою,
И в море, пробудясь от сна,
Заговорит волна с волною, —

Тогда всклокоченным хребтом
Сердитый вал о брег заплещет,
И в этом сумраке густом
Моряк отважный затрепещет,

И вихрем схваченный кругом
От брега в море понесется,
Тогда забывшее о нем
Твое пусть сердце встрепенется;

И верь, что путь укажут вдруг
Ему во мраке бурной ночи
Твой вздох, желанный, добрый друг,
Твои заплаканные очи... [Цит. по: Чагин, 2003, с. 340].

Стихотворение в значительной мере опровергает суждение рецензента, поскольку демонстрирует именно тяготение автора к «поэтической образности и блестящей фактуре»; укажем, к примеру, на такой пассаж: «...Всклопоченным хребтом / Сердитый вал о брег заплещет...». Однако стихотворение действительно оказывается «не тютчевским» – как в силу непоследовательности и случайности приведенной метафоры (заплещет хребтом?), так и, прежде всего, в силу отсутствия той бытийной семантики, которая всегда сопряжена с образом моря в творчестве Тютчева-отца, где этот образ был одним из центральных.

В начале своей литературной карьеры Ф.Ф. Тютчев опубликовал немало стихотворений; они достаточно широко представлены в его первой книге, что позволяет составить вполне ясное представление о его поэтическом творчестве. Среди характерных черт лирики Тютчева-сына можно назвать в первую очередь преобладание серьезного, социально значимого содержания: подвиги русских солдат («Инвалид»; стихотворения по мотивам известных картин художника-баталиста В.В. Верещагина «На Шипке все спокойно» и «Забытый»), национальные основы русской жизни («Могила Аксакова», «Илья богатырь»). Своим публицистическим пафосом Ф.Ф. Тютчев оказался достаточно близок к той, весьма обширной, части поэтического наследия своего отца, которая посвящена актуальным политическим вопросам. Свидетельством такого сходства явился курьезный факт: одно из стихотворений Тютчева-сына, помещенных им в его первую книгу («Не в первый раз волнуется Восток...» [Сочинения Тютчева, 1888, с. 14]) было опубликовано в сборнике «Братская помощь пострадавшим в Турции армянам» (М., 1897) под заголовком: «Из Ф.И. Тютчева». Действительно, некоторыми мотивами и общим звучанием оно напоминает такие тютчевские стихотворения, как «Хотя б она сошла с лица земного...», «По прочтении депеш императорского кабинета, напечатанных в “Journal de St.-Petersbourg”», особенно же «Молчит сомнительно Восток...». И вновь, как в вышеприведенном примере, стихотворение Тютчева-сына оказывается гораздо беднее, однозначнее, оно не имеет самостоятельной художественной семантики, выступая лишь как политическая аллегория.

Уже в этом видна такая черта поэзии Тютчева-сына, как явная несамостоятельность творчества, проявляющаяся и прямо – в довольно большом количестве переводов и стихотворений «по мотивам», – и в подражательном характере практически всех остальных. Так, в балладе о смерти Ивана Грозного «Совершилось!» отчетливо проступают черты сходства с произведениями А.К. Толстого, в «петербургских» стихотворениях (например, «В этом городе мрачно угрюмом...») – Н.А. Некрасова. Особенно примечательны точки соприкосновения с поэзией Ф.И. Тютчева; например, в стихотворении «Гроза»:

Темнеет день, густеет ночь;
Порывы ветра так могучи;
Последний луч умчался прочь,
Со всех концов сползли тучи.
Вот прогремел далекий гром,
Небес разверзнулись зеницы,
И сине-белые зарницы
Сверкнули трепетным огнем.

Гроза идет, гроза растет,
Грохочет гром над головою;
По листьям дождь свирепо бьет;
Огонь мешается со тьмою.
Душа невольно смущена,
Свое бессилие ощущая,
И, гнев природы созерцая,
Пред ним безмолвствует она.

Редает ночь, сияет день,
Лучи играют над землею,
Спешит уйти ночная тень,
И, оживленная грозою,
Природа свежести полна.
В садах душистей пахнут розы,
На солнце искрятся стрекозы
И плещет медленней волна
[Сочинения Тютчева, 1888, с. 12].

Сохраняя внешнее сходство с сюжетно-образным строем таких шедевров, как «Весенняя гроза», «В душном воздуха молчанье...», «Не остывшая от зною...» и др., стихотворение Тютчева-сына принципиально отличается от них полным отсутствием той «бездны», причастность которой составляет глубинную основу тютчевских произведений.

Сопоставление с отцом, очевидно, присутствовало и в сознании самого Ф.Ф. Тютчева, существенно влияя на его творческое самоопределение. Наиболее полно характер этого сопоставления проявился в его воспоминаниях «Федор Иванович Тютчев. (Материалы к его биографии)», написанных к 100-летию поэта и опубликованных в 1903 г. журналом «Исторический вестник». Они ориентированы на личное, «свое» видение, которое декларируется автором («в памяти моей его образ запечатлелся очень живо» [Ф.Т., 1903, с. 189]); однако сообщенный в самом начале факт, что за последние 2,5 года жизни отца он видел его всего дважды, а на момент его смерти был 13-летним ребенком, существенно ограничивает для биографа возможность опираться на собственные воспоминания. Их скудость обуславливает активное использование чужих сведений, которым мемуарист старается придать отпечаток интимности. Однако общая нарративная стратегия этой интимности противоречит: Тютчев-сын выстраивает свои воспоминания по беллетристическим шаблонам.

Противоречие проявляется уже в описании внешности отца, где сугубо интимная деталь — «мягкие, как пух, ...волосы» [Ф.Т., 1903, с. 189]), указывающая на контакт более близкий, чем только визуальный, — помещена во вполне стереотипный портрет поэта: «Как теперь, вижу перед собой его невысокую, тщедушную фигуру, с слегка приподнятыми плечами, его бледное, гладко выбритое, худощавое лицо, с огромным обнаженным лбом, вокруг которого, падая на плечи в хаотическом беспорядке, вились мягкие, как пух, и белые, как снег, волосы». Аутентичность непосредственного детского восприятия существенно подрывается также настойчивым акцентированием духовной исключительности Ф.И. Тютчева, которая, естественно, не могла так восприниматься ребенком; с другой стороны, подчеркивание очевидной для всех гениальности поэта лишает уникальности взгляд его сына: «Лицо его... но разве можно описать лицо Федора Ивановича так, чтобы человек, не видевший его никогда, мог представить себе это особенное, не поддающееся никакому описанию выражение?»; «какое-то неуловимое, невольно поражавшее каждого, сочетание линий и штрихов, в которых жил высокий дух гения и которые как бы светились нечеловеческой, духовной красотой»;

«глаза, задумчивые и печальные, смотрели сквозь стекла очков загадочно, как бы что-то прозревая впереди» [Ф.Т., 1903, с. 189].

Автор активно использует риторические и художественные приемы, подчеркивая необычность своего героя. Так подготавливается своеобразная интрига произведения, которая организуется именно вокруг парадоксального разнообразия натуры Ф.И. Тютчева: с духовной высотой контрастирует столь же акцентированная нелепость бытовых проявлений поэта, известного своей небрежностью и рассеянностью, а все это ведет к эффектно обставленному открытию той стороны его личности, которую мемуарист объявляет главной в его жизни и роковой; это «его какое-то особенное, даже редко встречающееся в такой степени, обожание женщин и преклонение перед ними» [Ф.Т., 1903, с. 197].

Каждая из отмеченных мемуаристом граней личности Ф.И. Тютчева оказывается вполне автономной: его образ создается путем не синтеза, а суммирования черт. Так, переходя к изображению рассеянности поэта, автор полностью забывает о его духовности. У других мемуаристов, которые, говоря о Тютчеве, тоже не могли оставить без внимания эту его чрезвычайно колоритную особенность (В.А. Соллогуб, В.П. Мещерский, А.А. Фет, М.П. Погодин и др.), она неразрывно связана с его поэтическим творчеством и блестящим красноречием. Так, А.А. Фет вспоминал, что при виде Тютчева, «в помятой шляпе, задумчиво бредущего по тротуару и волочащего по земле рукав поношенной шубы», в нем все же нельзя было не почувствовать «любимца муз» [Фет, 1890, с. 3]. По свидетельству В.А. Соллогуба, «он был очень дурен собою, небрежно одет, неуклюж и рассеян; но все, все это исчезало, когда он начинал говорить, рассказывать; все мгновенно умолкали...» [Соллогуб, 1886, с. 561]. М.П. Погодин изображает обычную картину, как Ф.И. Тютчев, плохо причесанный, «одетый небрежно, ни с одною пуговицей, застегнутою как надо», входит в блестящий бальный зал, «смотрит рассеянно по сторонам» и, очевидно скучая, уже собирается уходить, но стоит кому-нибудь из окружающих затронуть в разговоре интересующую его тему – и «он оживляется, и потекла потоком речь увлекательная, блистательная, настоящая импровизация», словечки из которой разносятся «по всем гостиным» [Погодин, 1873]. Характеризуя светские разговоры Ф.И. Тютчева, знакомые нередко прибегают к сравнению его речи с жемчугом (например, В.А. Соллогуб, С.М. Волконский, П.А. Вяземский).

Ничего этого нет в воспоминаниях Ф.Ф. Тютчева, где рассеянность поэта предстает лишь как свидетельство его «равнодушия к внешним проявлениям и условиям жизни» [Ф.Т., 1903, с. 190] и освещается как анекдотическое «чуждость этого в высшей степени оригинального человека» [Ф.Т., 1903, с. 193]. Что же касается блестящего светского разговора, то этот дар Тютчева получает у его сына скорее негативную оценку, которая высказывается в виде крайне корректной, но глубоко принципиальной полемики с «Биографией Ф.И. Тютчева», написанной в 1874 г. И.С. Аксаковым. Признавая ее «одним из выдающихся произведений русской литературы», Тютчев-сын, однако, замечает, во-первых, что она, «как биография, страдает одним существенным недостатком: она далеко не выясняет нам характера Ф.И. Тютчева во всей его полноте» [Ф.Т., 1903, с. 196]. Очевидно, что именно эту задачу полной обрисовки «характера» ставит перед собой сам Ф.Ф. Тютчев. Такая нацеленность на изображение «характера», латентно противопоставляемого «личности» с ее не поддающейся исчерпывающему и внешне эффектному показу глубиной для начала XX века может быть квалифицирована лишь как признак литературы «второго ряда». Такая беллетризация образа Ф.И. Тютчева последовательно проводится его сыном в «Материалах к его биографии».

Второй упрек, предъявляемый Ф.Ф. Тютчевым И.С. Аксакову, заключается в том, что написанная им биография Ф.И. Тютчева как глубокого мыслителя, проницательного политика и выдающегося поэта порождает вопрос, на который не

дает ответа: «как могло случиться, что такой поистине гениальный человек, как Ф.И., обладавший неисчерпаемыми научными сведениями, сверхъестественной проницательностью в вопросах внешней политики, имевший дар зачаровывать слушателя и заставлять невольно соглашаться с ним, и наконец, ко всему этому, поставленный в особенно благоприятные житейские условия, в смысле возможности сделать очень многое, в сущности прошел если и не совсем бесследно, то, во всяком случае, не сыграл в истории России и десятой доли того, что он при его данных должен был сыграть? Ведь если разобраться в том наследии, которое Ф.И. оставил своей родине, то оно далеко не велико, во всяком случае, неизмеримо меньше того, что мы были бы вправе от него ожидать».

Вопрос о «наследии» Тютчева получает глубоко личный смысл в устах его незаконнорожденного сына, не получившего от отца не только дворянских привилегий, но и материального обеспечения (весь небольшой денежный капитал, доставшийся ему в наследство, Ф.Ф. Тютчев еще в начале самостоятельного жизненного пути потерял в результате неосмотрительного займа). Это обуславливает совершенно специфический тон и подтекст его размышлений об отце. Они содержат плохо скрываемый упрек «поэту, по дарованию едва ли уступающему Пушкину и Лермонтову» и находившемуся в исключительно благоприятной жизненной ситуации «всеобщего любимца и баловня, *enfant terrible* русского двора», за то, что он «разменялся на мелочи и всю свою гениальность, все свои богатые дарования растратил в разговорах... чрезвычайно умных, но от которых потомству не осталось ничего».

Особый критический счет Тютчев-сын предъявляет отцу как творческой личности: «...Он оставил всего только несколько десятков небольших стихотворений» и «не дал ничего крупного, законченного, в чем бы его образ запечатлелся, как в зеркале, на вечные времена» [Ф.Т., 1903, с. 196]. Такой упрек становится косвенным обоснованием для собственной творческой реализации Ф.Ф. Тютчева главным образом в качестве прозаика, автора не только множества рассказов и повестей, но и ряда романов. Этот жанр, по представлениям того времени, был едва ли не единственным надежным залогом писательской состоятельности (можно вспомнить упорные попытки молодого А.П. Чехова написать роман, которого от него ожидало и чуть ли не требовало его литературное окружение).

Однако обращение к более «фундаментальному», чем лирика, литературному роду все же не обеспечило Ф.Ф. Тютчеву прочного места в истории литературы, поскольку его проза не поднялась над уровнем беллетристики, заметная активизация которой пришлась именно на рубеж XIX–XX веков. Беллетристическая манера очень ощутима и в сочинении об отце, изображаемом исключительно в своих частных проявлениях и практически лишенном целостного и самостоятельного внутреннего мира. Это особенно заметно в эпизодах, описывающих личные встречи с ним. Так, о визите Ф.И. Тютчева в лицей сообщаются лишь внешние обстоятельства и детали (подагра, помешавшая ему подняться в зал; почтительное любопытство лицеистов), а содержание двадцатиминутной беседы оказалось совершенно элиминировано. Его отсутствие автор компенсирует публицистическим пассажем о нынешней молодежи, которая, в отличие от «молодежи 70-х годов», умевшей «читать выдающихся писателей», проявила бы подобный интерес разве что к Максиму Горькому, а скорее – к модной певице Вьяльцевой.

Главная же нарративная магистраль задается, в соответствии с беллетристическими стандартами, любовным сюжетом. Он латентно присутствует в тексте буквально с первого абзаца, который завершается таким пассажем: «Если человеческая душа, покинувшая брентную оболочку, имела бы свою физиономию, она бы должна была смотреть именно такими глазами и с такой улыбкой на брошенный ею мир» [Ф.Т., 1903, с. 189]. Это парафраз образа из стихотворения самого Ф.И. Тютчева, которое относится к «денисьевскому циклу»:

Она сидела на полу
И грудю писем разбирала,
И как остывшую золу,
Брала их в руки и бросала.

Брала знакомые листы
И чудно так на них глядела,
Как души смотрят с высоты
На ими брошенное тело...
[Тютчев, 1966, с. 174].

Эта непрямая цитата выражает авторскую интенцию, которая далее выходит на поверхность в связи с оценкой воспоминаний И.С. Аксакова и полностью проявляется в заключительной части статьи, посвященной именно истории любви родителей Ф.Ф. Тютчева. Полемизируя с биографическим методом Аксакова, не давшего удовлетворительного ответа на вопрос о причинах малой реализации Ф.И. Тютчевым своих исключительных дарований, Тютчев-сын предлагает свой ответ: «Причина, ...которая, как тормоз, задержала Федора Ивановича на его блестящем поприще, было его какое-то особенное, даже редко встречающееся в такой степени, обожание женщин и преклонение перед ними» [Ф.Т., 1903, с. 197]. Мемуарист подробно характеризует эту особенность личности поэта и проецирует ее на его творчество, заявляя: «Лучшие его стихотворения посвящены женщинам...» [Ф.Т., 1903, с. 199]. Ф.И. Тютчев, имя которого неразрывно ассоциируется с «поэзией мысли», предстает в весьма необычном освещении – исключительно как поэт любви. Тютчев-сын настойчиво подчеркивает необыкновенную нравственную высоту отношения поэта к женщинам, в котором всегда была «масса поэзии», и тем самым формирует в своем повествовании некое неразделимое пространство жизни-творчества. Он рассказывает биографию отца в совершенно определенном аспекте – как историю его любовных увлечений, венцом которой стала встреча с Денисьевой (ее имя укрывается под прозрачным перифразом «новая привязанность»), представленная как роковая для обоих. Автор не скупится на примеры того, как фатально сказалась эта связь на Тютчеве, не останавливаясь при этом перед явными отступлениями от истины. Так, он утверждает, что в жертву любви к Денисьевой Тютчев «не задумываясь принес свое блестящее положение», что этой связью он «навсегда портит себе весьма блистательно сложившуюся карьеру» [Ф.Т., 1903, с. 200]. Однако современный биограф Тютчева опровергает такое мнение, сообщая, что именно в эти годы поэт оказался щедро отмечен наградами и отличиями [Чагин, 2003, с. 264]. Точно так же преувеличивает мемуарист роковую роль последней любви Тютчева для его поэзии: «последние двадцать прошли для Федора Ивановича почти безрезультатно в смысле какого бы то ни было творчества» [Ф.Т., 1903, с. 201]. Нет, 1850 – 1960-е годы стали для Тютчева не временем упадка, а новым этапом творчества, ознаменовавшимся глубокими внутренними изменениями всей поэтической системы.

Такие преувеличения, видимо, преследуют достаточно определенные, хотя и не вполне осознанные мемуаристом, цели. Прежде всего, всемерно акцентируя серьезность и значимость для Тютчева его гражданского брака, сын тем самым реабилитирует собственное происхождение, сомнительность которого, очевидно, доставляла ему дискомфорт на протяжении всей жизни. Не менее значим и «закон жанра» – вернее, закон беллетристического творчества, который настоятельно требует компенсировать «пустоту» героя, не имеющего собственных убедительно обоснованных внутренних импульсов, активностью внешних сил. Придание этим силам статуса «роковых» накладывает соответствующий отпечаток и на героя.

Образ поэта – «палача и жертвы» одновременно – получает значительность и мелодраматическую остроту, его жизнь выстраивается в жестокой логике судьбы, орудием которой выступает любовь к женщине. Это характерно для художественных произведений самого Ф.Ф. Тютчева, например, романов «Кто прав?» и «Беглец», где роковая любовь является двигателем сюжета.

Таким образом, воспоминания об отце выступают как акт писательского и личного самоопределения Ф.Ф. Тютчева. Великий поэт оказался помещен в парадигму мышления совершенно иного уровня, чем его собственное, и представлен в чуждом ему свете. Можно резюмировать, что генетическая связь отца и сына Тютчевых в силу специфических семейных обстоятельств была замещена отношениями иного характера, связанными с исторической динамикой русской литературы. Высокий «дилетантизм»¹ поэта – аристократа и дипломата – уступил место «любительскому», непрофессиональному писательству, позиционирующему и сознающему себя, тем не менее, вполне серьезно. Ф. Тютчев-младший принадлежит к тому поколению литераторов-беллетристов, которое явилось связующим звеном между классической эпохой и началом формирования массовой культуры – специфического феномена XX века. В отличие от беллетристики как продукта XIX века, массовая литература уже не будет нуждаться в самоопределении по отношению к «отцам», целиком ориентируясь на ценности рынка.

Литература

- Андреевич. Очерки текущей русской литературы. О многописании и мародерстве // Жизнь. 1900. Т. 5. Май.
- Белинский В.Г. Собр. соч.: В 8 т. М., 1981. Т. 7.
- Беллетрист. Литературный театр. Письмо второе // Артист. 1891. № 13. Февраль.
- В.З. Сочинения Ф.Ф. Тютчева. Стихотворения, исторические повести, рассказы из военного быта. СПб., 1888 // Исторический вестник. 1888. Т. 34. Ноябрь.
- Генис А. Иван Петрович умер. М., 1999.
- Гудков Л.Д. Массовая литература как проблема. Для кого? // Новое литературное обозрение. 1996. № 22.
- Гурвич И. Беллетристика в русской литературе XIX века: Учеб. пособие. М., 1991.
- Дмитренко С. Беллетристика породила классику? // Вопросы литературы. 2002. № 5.
- Зоркая Н. На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900 – 1910 гг. М., 1976.
- И.Н.З. Беглец. Роман из пограничной жизни. Ф.Ф. Тютчева. Изд-е П.П. Сойкина. СПб., 1903 // Исторический вестник. 1903. Май.
- Кавелли Дж. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22.
- Литературное наследство. Т. 97. Федор Иванович Тютчев. М., 1988. Кн. 1.
- Мережковский Д.С. Эстетика и критика: В 2 т. М., 1994. Т. 1.
- Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды. М., 2000.

¹ Представления о дилетантском характере творчества Ф.И. Тютчева были прочны при его жизни (ср., например, фразу в письме его жены Эрнестины Федоровны: «Это светский человек, оригинальный и обаятельный, но надо признаться, рожденный быть миллионером, чтобы иметь возможность заниматься политикой и литературой так, как это делает он, то есть как дилетант» [Литературное наследство, 1988, с. 242]) и весьма прочно укоренились в исследовательской литературе; например, в новейшей работе Тютчев рассматривается как «не только поэтический наследник Державина и Раича, но и наследник высокого “дилетантизма в поэзии”» [Юнгрен, 2006, с. 4].

- Погодин М.П. Воспоминание о Ф.И. Тютчеве // Московские ведомости. 1873. № 190. 29 июля.
- Славникова О. Спецэффекты в жизни и литературе // Новый мир. 2001. № 1.
- Соллогуб В.А. Воспоминания // Исторический вестник. 1886. Июнь.
- Сочинения Ф.Ф. Тютчева. СПб., 1888.
- Струкова Т.Г. «Срединная» литература для «срединного» читателя // Литература в диалоге культур – 3. Ростов-на-Дону, 2006.
- Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989.
- Тютчев Ф.И. Лирика: В 2 т. М., 1966. Т. 1.
- Ф.Т. Ф.И. Тютчев Материалы к его биографии // Исторический вестник. 1903. Июль.
- Фет А.А. Мои воспоминания. 1848 – 1889. М., 1890. Ч. 2.
- Фрай М. Идеальный роман. СПб., 1999.
- Химик В.В. Поэтика низкого, или Просторечие как культурный феномен. СПб., 2000.
- Чагин Г.В. Тютчевы. СПб., 2003.
- Черняк М.А. Массовая литература XX века: Учеб. пособие. М., 2007.
- Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1986. Т. 13.
- Юнгрен А. Поэзия Тютчева и салонная культура XIX века. М., 2006.