

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Тверской государственный университет

Анализ одного стихотворения

«О чем ты воешь, ветер ночной?..»
Ф.И. Тютчева

Сборник научных трудов

Приложение к серийному изданию
«Литературный текст: проблемы и методы исследования»

Тверь 2001

УДК 882.09–1(082)
ББК Ш5(2=411.2)51–4ТютчевФ.И.535
А64

Ответственный редактор:
Доктор филологических наук, профессор
И.В. Фоменко

Анализ одного стихотворения: «О чем ты воешь, ветер ночной?..» Ф.И. Тютчева: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 72 с. (Литературный текст: проблемы и метода исследования; Приложение).

Сборник посвящен анализу стихотворения Ф.И. Тютчева «О чем ты воешь, ветер ночной?..». Предназначен преподавателям и студентам филологических специальностей вузов и школьным учителям.

УДК 882.09–1(082)
ББК Ш5(2=411.2)51–4ТютчевФ.И.535
А64

© Авторы статей, 2001

СОДЕРЖАНИЕ

С.Н. Бройтман	О ЧЕМ ТЫ ВОЕШЬ, ВЕТР НОЧНОЙ?	6
М.М. Гиршман	АРХИТЕКТОНИКА БЫТИЯ-ОБЩЕНИЯ – РИТМИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ СТИХОТВОРНОГО ТЕКСТА – НЕВОЗМОЖНОЕ, НО НЕСОМНЕННОЕ СОВЕРШЕНСТВО ПОЭЗИИ	20
О.А. Орлова	Ф.И. ТЮТЧЕВ. «О ЧЕМ ТЫ ВОЕШЬ, ВЕТР НОЧНОЙ?..»: ОПЫТ АНАЛИЗА	28
И.В. Фоменко	СЕМАНТИКА «ПУСТОГО МЕСТА»	42
А.В. Домащенко	ПОЭТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК МЫШЛЕНИЕ ИМЕНАМИ	49
Ю.М. Никишов	О ЧЕЛОВЕКЕ И МИРЕ – И О МИРЕ ЧЕЛОВЕКА: ОПЫТ КОМПОЗИЦИОННОГО АНАЛИЗА	55
А.А. Кораблев	О ЧЕМ ПОЕТ ВЕТЕР: СТРАТЕГИИ ПОСТИЖЕНИЯ	58
В.В. Федоров	ПОЧЕМУ ОПАСНО БЫТЬ ПОЭТОМ	63

Начало сборникам, посвященным анализу отдельных стихотворений, было положено в 70-е годы. С тех пор сформировались два типа подобных изданий: сборники академических статей и сборники «адресные», предназначенные учителю и школьникам. Такие издания, безусловно, необходимы, у них есть целый ряд достоинств. В большинстве случаев статьи написаны профессионалами. Каждый пишет о том стихотворении, анализ которого может с наибольшей полнотой реализовать его представление о литературе, лирике, избранном поэте и избранном стихотворении. И чем профессиональнее исследователь, тем больше, независимо от его воли, он убеждает в том, что предложенное им толкование и есть «правильное», единственно возможное, что он исчерпал это стихотворение, сказал о нем все.

Он действительно сказал о нем все. Все, что мог сказать именно он, опираясь на свои представления о литературе, лирике и творчестве данного поэта, на свой вкус, свои принципы анализа.

В этом сборнике предлагается другой подход: в нем собраны статьи, посвященные одному стихотворению Ф.И. Тютчева. Единственное, пожалуй, что объединяет авторов – ощущение бесконечной сложности этого шестнадцатистрочного шедевра. В остальном они не похожи друг на друга. Каждый исходит из своих представлений о литературе, лирике, целях и возможностях анализа, позволяющего убедительно рассказать о своем понимании этого стихотворения. Каждая точка зрения по-своему убедительна, но ни одна не претендует на истинность, а в совокупности они убеждают лишь в бесконечной сложности и неисчерпаемости художественного текста.

**О чем ты воешь, ветер ночной?
О чем так сетуешь безумно?..
Что значит странный голос твой,
То глухо жалобный, то шумно?
Понятным сердцу языком
Твердишь о непонятной муке –
И роешь и взрываешь в нем
Порой неистовые звуки!..**

**О, страшных песен сих не пой
Про древний хаос, про родимый!
Как жадно мир души ночной
Внимает повести любимой!
Из смертной рвется он груди,
Он с беспредельным жаждет слиться!..
О, бурь заснувших не буди –
Под ними хаос шевелится!..**

<Начало 30-х гг.>

С.Н. БРОЙТМАН О ЧЕМ ТЫ ВОЕШЬ, ВЕТР НОЧНОЙ?

Интересно, что люди XIX в. выделяли это стихотворение Тютчева, но почти молчали о нем. Так, его просто выписывают в своих статьях Н.А. Некрасов¹ и И.С. Аксаков (последний предваряет выписку: «Но особенно нам нравятся следующие стихи»²), а А.А. Фет ограничивается внешне простеньким замечанием: «Прислушайтесь к тому, что ночной ветер напевает нашему поэту, – и вам станет страшно»³. В конце XIX-начале XX в. «О чем ты воешь, ветер ночной?..» уже в центре мифа о Тютчеве («самая ночная душа русской поэзии»⁴) и инспирирует построение новых систем философии (Вл. Соловьев), эстетики и поэтики (А. Белый, Вяч. Иванов). Мы сегодня начинаем его *анализировать* – эта задача прозаичнее и труднее, но обещает, на наш взгляд, не меньше чем вольное философствование по поводу стихотворения: пусть малую крупицу, но *надежного понимания*.

1

Непосредственное впечатление от стихотворения Тютчева: оно не просто посвящено *хаосу*, но само является тем, о чем воет или поет ветер, и одновременно оно – *заклинание хаоса, ответ «ветру»*. И ощутимо это уже на «дословесном» уровне стихотворения – в его звучании.

В рифмах первой и второй строф наблюдается следующее расположение ударных гласных:

о у о у о у о у
о и о и и и и и

(два «о» второй строфы пришли в нее из первой и являются частью повторяющейся рифмы к слову «ночной»). Начальная строфа звукоподражательно воспроизводит «вой» ветра, чередуя компактное / устойчивое «о» и диффузное / неустойчивое «у»⁵. Последнее звучит особенно выразительно, потому что его высокая частотность нарушает интуитивно ожидаемую (средняя встречаемость «у» в русском языке под ударением – лишь 9%, тогда как «о» – 22,7%)⁶.

Во второй строфе резко преобладает другой диффузный звук – «и», тоже ассоциирующийся с неустойчивым состоянием мира и души, под которыми *хаос шевелится* (показательно, что столь явно превалирующие в рифмах «и» и «у» в языке самые редко встречаемые под ударением гласные).

Если рассмотреть соотношение всех ударных, то мы еще раз убедимся в акцентировании неустойчивых / диффузных звуков: один из самых редких в языке в ударной позиции звук «и» (9,8%) у Тютчева – один из самых частых (22,6% – наравне с самым частым «а», уступая лишь «о»), а наиболее редкий «у» превышает ожидаемую встречаемость почти в два раза. Устойчивые и компактные «а» и «е», наоборот, понижены в своем

статусе (соответственно 22,6% против ожидаемого 33,2% и 15,1% против 20,6%). Любопытно, что в клаузулах по сравнению со всем текстом – обратно-зеркальное соотношение устойчивых «а»-«о»-«е» и неустойчивых «у»-«и»: насколько устойчивые преобладают во всем стихотворении, настолько же в клаузулах преобладают неустойчивые и наоборот⁷.

Высокую степень связанности и семантизированнойности дают и согласные. В стихотворении настойчиво, но не броско повторяются звуковые комплексы:

В Т (Д) Р: ВЕТР, ТВЕРДишь, ДРЕВний, РВеТся;

С Т Р (Н): СТРаННый, СТРаиНый, СмерТНой,

либо их вариации или части:

РД: сеРДцу, Родимый. гРуди;

(Т)РВ (Ш): ТВеРдиШь, РоеШь, ВзРыВаеШь,

ТВ(С): ТВой, ВнимаеТ, неиСТоВые; СеТуешь, СлиТься.

Из 46 знаменательных слов (не учитывались предлоги, союзы и личные местоимения) 17 (более трети) включают в себя отмеченные паронимические / анаграмматические звуковые комплексы, причем согласные, входящие в них, наиболее частотны во всем тексте: *Н* – 15,2%, *Т* – 11,2%, *С* – 9,7%, *Р* – 9,1%, *В* – 7,6%, *Д* – 6%. Связь этих звуков с ключевыми словами-темами текста (*ветр, страшный, древний, родимый* и др.) не нуждается в комментарии, заметим только, что такая связанность и семантизированность звуков характерны для заклинания⁸ и создают эффект единораздельного звукового потока, направленного на субъекта («ты»), к которому обращена речь. Природа этого субъекта («хаоса») порождает на уровне вокализма звукоподражание и обратную симметрию устойчивых и неустойчивых ударных гласных всего текста и рифмующих окончаний.

В ритме мы не найдем дерзких тютчевских новаций-архаизмов, неприемлемых для слуха его современников и эстетически вводящих хаос в само звучание стиха («Silentium!», «Сон на море», «Последняя любовь» и др.). Напротив, четырехстопный ямб стихотворения о хаосе настолько сдержан, что эта сдержанность начинает казаться художественно разыгранной и «заклинательной». Обращает на себя внимание еще одна его особенность.

Нечетные строки стихотворения (1, 3, 9, 11, 13-я) заданы как полноударные, а четные (2, 4, 8, 10, 12, 14, 16-я) – как облегченные (с пиррихием на третьей или в одном случае на первой стопе). Но в пятой-седьмой строках (на границе строф, в значимом промежутке между природой и душой, «понятным» и «непонятным», «языком» и «звуками») эта достаточно четко выраженная тенденция (из которой выпадает лишь 15-я строка) нарушается. Нечетный стих *Понятным сердцу языком* – против ожидания – не полноударный (с пиррихием на третьей стопе).

Следующие строки – *Твердишь о непонятной муке / И роешь и взрываешь в нем* – содержат каждая по пиррихию во второй стопе. Пиррихии на этом месте уникальны в стихотворении, вообще редки в четырехстопном ямбе этого времени и ассоциируются с «архаическими» ритмическими формами стиха XVIII в., ибо они нарушают уже установившийся в поэзии пушкинской поры закон альтернирующего ритма⁹. Так ритмически оформляется переход от первой ко второй строфе, от природы к душе и от изображения хаоса к его заклинанию.

2

Но это место, столь выделенное ритмически, является переломным и в образном плане.

Начало стихотворения, взятое само по себе (без соотнесения со второй строфой), задает иносказательно-метафорический образный язык, не требующий своего признания за действительность. *Воешь, сетуешь безумно, странный голос, то глухо жалобный, то шумно, твердишь и даже роешь и взрываешь* (поскольку речь идет о «ветре») метафоры-олицетворения, которые несут условно-поэтическую модальность и не должны пониматься буквально.

Но во всяком олицетворении так или иначе дремлет былой мифологический – еще не условно-поэтический, а субстанциальный – синкретизм, если не тождество природы и человека. Обычно в русской поэзии XVIII – первой трети XIX в. архаическая подоснова не актуализировалась, ибо олицетворение использовалось как более или менее орнаментальная форма (исключение – Пушкин с его «Бесами» и «Стихами, сочиненными ночью во время бессонницы»). Тютчев же, имея своими предшественниками немецких романтиков, оживляет древнюю семантику образа, как он оживляет и архаическое понимание хаоса. Предмет, о котором идет речь, обретает соответствующий его природе язык.

Уже указывались параллели к олицетворениям Тютчева у Эйхендорфа («*Stimmen gehen durch die Nacht*»; «*Stimmen der Nacht*» – «Голоса идут сквозь ночь», «Голоса ночи»), причем замечено, что «*Stimmen der Nacht*» «как бы синтезировано в тютчевском соположении двух образов – *ветр н о ч н о й* и *странный г о л о с т в о й*»¹⁰. Очевидно, что у Эйхендорфа, а до него у Новалиса («Гимны к ночи») тривиальное олицетворение ночи начинает превращаться в символ. У русского поэта условные поэтизмы «ночной ветер» и «сердце» изменяют свою привычную образную модальность еще радикальнее.

Уже в первой строке стихотворения происходит специфическое для поэтического языка Тютчева «смещение», «наклон оси», «перерождение» слова¹¹. Здесь эпитет имеет прямой смысл (ветер, дующий ночью), но слегка наклонен к символическому пределу смысла и отсылает к «ночной» теме предромантизма и к важному у немецких романтиков и центральному

у самого Тютчева мифу о ночи. В данном контексте ветер – *ночной* не только потому, что дует ночью, но и потому, что метонимически сопричастен самой *субстанции* ночи и хаоса – эти два смысловых плана здесь «придвинуты» друг к другу (что станет более очевидным во второй строфе в сочетании *души ночной*).

То же самое в *сетуешь безумно*, где эпитет колеблется между статусом прилагательного и наречия, между «какой» и «как». И уже совсем нельзя не заметить этого смыслового смещения в строках *Что значит странный голос твой, / То глухо жалобный, то шумно*. Здесь благодаря особой синтаксической конструкции возникает неустойчивое равновесие колеблющихся характеристик: наречия (*глухо* и *шумно*) становятся определениями прилагательного (эпитетами эпитета), но само прилагательное (*жалобный*) «сдвинуто» в сторону наречий и как бы стоит в одном ряду с ними. Подобная структура требует для своего понимания активного различающего усилия (мы должны как бы разъять фразу и произнести ее про себя аналитически – «жалобный то глухо, то шумно», что, однако, отчетливее выявляет синкретическую природу образа). Очевидно, отмеченные Л.В. Пумпянским перерождение, смещение, наклон оси тютчевского слова есть увеличение степени его синкретической («хаотической») связанности с контекстом. Одновременно и описанная конструкция, и диктуемое ею читательское усилие воспроизводят в микромире фразы ту позицию субъекта речи по отношению к хаосу, которая сотворяется и всем стихотворением.

Этот синкретизм и порождаемое им «усилье различенья» выражаются и в разделяющем повторе *то – то*, и далее – в еще более семантически нагруженных *понятным /языком/ – непонятной /муке/ и роешь – взрываешь*. В хаотическом нечленораздельном *вое* и странном *голосе* ветра особым образом опознаются *понятный язык* и *непонятная мука*. Во-первых, понятное и непонятное парадоксально смещены по сравнению с ожидаемым, а во-вторых, между «сердцем» и «ветром» оставлено некое средостение, одновременно и соединяющее и разделяющее их: сердцу понятен не только язык ветра, но и то, что в нем звучит *мука*, хотя она неопределима на языке членораздельной речи и потому *непонятна*. В свою очередь, «взрывать» семантически «наклонено» в сторону «рыть», но и «взрыва» (позже возникнет и *рвется*), и оба смысла равно актуализированы благодаря паронимии.

Все эти смысловые «наклоны» и «смещения» колеблют границы между прямым и переносным (в нашем случае – метафорическим) смыслом слов. В *олицетворении* ветра начинает актуализироваться его *символическая и мифологическая подпочва* и тем самым подготавливается переход на иной, чем прежде, образный язык – язык синкретического по своей природе *параллелизма* (в том смысле, который был придан этому термину А.Н. Веселовским). *Неистовые звуки*, рождающиеся в сердце

того, кто слышит «вой» ветра, завершают строфу, которую строка о ветре начинала. Связь между природой и человеком, которая прежде казалась условно-поэтической и причинно-следственной (вой ветра – причина состояния лирического субъекта), теперь получает возможность быть понятой как субстанциальная и имеющая в своей основе мифологическую сопричастность в смысле Леви-Брюля.

Вторая строфа подхватывает этот язык сначала новым семантическим смещением: *Про древний хаос, про родимый* – вместо «Про родимый древний хаос». Благодаря такой фигуре речи возникает синтаксико-семантический (и звуковой – *др//рд*) параллелизм «древнего» и «родимого». На фоне ставшего синонимичным ему прилагательного особенно ощутима семантическая смещенность слова «родимый»: его смысл колеблется между указанием на признак (прилагательное), пассивное действие (причастие) и субстанцию (существительное). *Родимый* – это и «родной», и сама субстанция родства, и субъект, совершивший *акт рождения, но в страдательной форме* (таков грамматический показатель причастия). Иначе говоря, *хаос* здесь – нечто *действительное* и одновременно *страдательное, активное и пассивное, рождающее и рождающееся* (он «шевелится», как хтоническая стихия, но и как ребенок во чреве), что отвечает архаическому состоянию субъектно-объектной нерасчлененности, описанной в свое время О.М. Фрейденберг и А.Ф. Лосевым¹². Последний назвал такой статус субъекта «обреченностью на активность» или «одержимостью». Тютчевский хаос и сопричастная ему душа действительно *одержимы* какой-то иной, не названной, но подразумеваемой творческой силой.

И только после прояснения этого в стихотворении впервые возникает прямо выраженный параллелизм *«ветра ночного»* и *«души ночной»*, на котором следует остановиться подробнее.

Смысл специфического тютчевского параллелизма, к которому мы прикоснулись, начал осознаваться наукой еще в конце XIX в. Говоря об отличии поэта от его предшественников, Вл. Соловьев заметил, что Тютчев исходил «из глубокого и сознательного убеждения в действительной, а не воображаемой только одушевленности природы»¹³ и «ощущаемую им живую красоту понимал и принимал не как свою фантазию, а как *истину*»¹⁴. Отсюда вытекает у поэта «непосредственность перехода внешнего впечатления в мысленный образ из человеческой жизни»: так «струи осеннего дождя ощутительно превращаются в бесконечные слезы людского горя»¹⁵. Позже это же заметил и В. Брюсов: «Самый любимый и вместе с тем самостоятельный прием Тютчева состоит в проведении полной параллели между явлениями природы и состояниями души. В стихах Тютчева граница между тем и другим как бы стирается, исчезает, одно неприметно переходит в другое»¹⁶.

Очевидно, что и в нашем стихотворении *ветр ночной* и *мир души ночной* связаны отношениями психологического параллелизма, который своей формой говорит о буквально понимаемом родстве и субстанциальном синкретизме природы и человека, а не об их условно-поэтическом «сходстве». Причем образ строится так, что он требует соотнести не просто оба члена параллели, но и их половинки в обеих строках: *ночной // ночной*, и *ветр // душа*. Последнее соположение актуализирует древнюю (очевидно, еще ностратическую) мифологическую семантику «ветра – души / дыхания» (ср. позже у Блока: «Снежный ветер, твое дыханье»¹⁷). Заметим, что не только общий эпитет, но и общая рифма «ночной-твой-не пой-ночной» соединяют (единственно в этом месте) два члена параллелизма и две строфы стихотворения.

Правда, в «О чем ты воешь, ветер ночной?..» соположенные образы далеко отстоят друг от друга в пространстве стихотворения, а потому не сразу опознаются именно как параллелизм, в отличие от многих других, более откровенно и прямо явленных его образцов в поэзии Тютчева (см., например, «Еще земли печален вид», «В душном воздухе молчанье», «Сон на море» /1836/, «Слезы людские, о слезы людские» /1849?/, «Волна и дума» /1851/ «Близнецы» /1852/ и др.). Но не подлежит сомнению, что атрибуты «ветра ночного», которые были заданы вначале как его условно-поэтические олицетворения, не требующие своего признания за действительность, к концу первой – началу второй строфы благодаря семантическим «смещениям» слова и образному языку параллелизма приобрели субстанциальную модальность.

«Мир души ночной» – уже не метафорический образ, а символический эквивалент мира природы («ветра ночного»), как и *неистовые звуки* – нечленораздельного *воя* ветра (см. звуко-смысловое сближение слов «воешь», «твердишь», «роешь», «взрываешь», «рвется»). Само слово «мир» в применении к «душе» утратило свою переносность, так же как в «Silentium!», с которым наше стихотворение многократно перекликается («Мир души ночной» – *Есть целый мир в душе твоей...*; «Взрывая, возмутишь ключи» – *И роешь и взрываешь в нем*; «Внимай их пенью...» – *Внимает повести любимой*; «молчи!» – *О, страшных песен сих не пой*). Наконец, дважды повторенное (в 12-м и 14-м стихах) местоимение «он», прямо относится к «миру души ночной», но «наклонено» и в сторону «хаоса».

Такая архитектура образа снимает поэтическую условность и становится выразительной формой субстанциального родства природы и человека. Это дало основание Вл. Соловьеву сказать: «Конечно, Тютчев не рисовал таких грандиозных картин мировой жизни в целом ходе ее развития, какую мы находим у Гете <...>. Но и сам Гете не захватывал, быть может, так глубоко, как наш поэт, *темный корень* мирового бытия, не чувствовал так сильно и не сознавал так ясно *таинственную основу*

всякой жизни, – природной и человеческой, – основу, на которой зиждется и смысл космического процесса, и судьба человеческой души, и вся история человечества»¹⁸.

Теперь необходимо настоятельно подчеркнуть, что откровение общей основы мира души и природы не означает *растворения* души в *родимом* хаосе – и этим стихотворение отличается от изображенного в нем «воя» ветра, в котором «я» и «другой» еще хаотически слиты и одержимы друг другом. В недрах самого образного языка, как мы видели, начинается возникать некая граница между нечленораздельным хаосом и душой уже благодаря тому, что их родство эстетически сотворяется в форме параллелизма – одной из самых *архаических, но художественно-членораздельных образно-композиционных структур*. По тонкому наблюдению А.А. Потебни, сама внутренняя форма «параллелизма выражения» говорит о том, что былая нерасчлененность человека и природы уже неабсолютна, нуждается в «эстетическом» обосновании и разыгрывании: его и несет в себе интересующий нас образный язык¹⁹.

В финале намеченная граница, не только соединяющая, но и разделяющая хаос и душу, выступает более явно. Завершающие строки стихотворения –

О, бурь заснувших не буди –
Под ними хаос шевелится!.. –

как будто вновь возвращают нас к метафоре-олицетворению. Конечно, здесь речь идет о душе, и «бури» могут быть поняты как метафора душевного состояния. Но «бури» ведут нас и к миру природы, к «ветру», то есть они имеют вполне реальную *предметную* основу и потому в образном контексте стихотворения становятся не метафорой, а *символом*. Символ же, как известно, не троп: по своему генезису он восходит к параллелизму²⁰.

Итак, в самом образном языке (точнее, языках) стихотворения Тютчева благодаря семантическому «смещению» слова совершается движение от условно-поэтического олицетворения сил природы (не требующего своего признания за действительность) к обнажению их мифологически буквально понимаемого параллелизма с душой человека, а от него – к символу, в котором мир природы и мир души предстают *не единоклассными, а единораздельными*. В этом контексте слово *шевелится*, завершающее стихотворение, позволяет и сам хаос понять как нечто единораздельное: не только как порождающую стихию, но и как порождаемое дитя *души ночной* (он ведь и *родимый*, то есть пассивно-активно рождающий-рождающийся, о чем мы уже говорили).

Такой образный язык позволяет увидеть хаос изнутри, но сохранить по отношению к нему такую дистанцию, которую М.М. Бахтин назвал *внежизненно активной* и суть которой в *одновременной явленности*

внутренней и внешней точки зрения, но не в их слиянии или овеществляющей объективации предмета изображения.

3

Сказанное помогает понять смысл тютчевского отношения к хаосу: сочетания в нем не только *страха и любви* (что обычно подчеркивают), но и *жалости* (как к ребенку), и *мольбы-заклинания* (давно замечено: «Тютчев воспринимает мир во всей контрастной преизбыточности его становления, когда стираются грани противоположностей, когда одно и то же явление заставляет и цепенеть, и судорожно пылать»²¹). Такая интенция исключала для поэта возможность обращения к какому-либо из канонических жанров, требующих более или менее единой ценностной позиции. «О чем ты воешь, ветр ночной?..» – *неканоническое* жанровое образование (по Ю.Н. Тынянову, «новый жанр» /«почти внелитературного отрывка, фрагмента, стихотворения по поводу»²²), однако связанное с традицией на большой исторической глубине.

Несомненна укорененность этого неканонического жанра в одической традиции. Вяч. Иванов прямо называл стихотворение Тютчева «гимном о Ночном Ветре»²³ – вероятно, по аналогии с «Гимнами к ночи» Новалиса, которые он переводил. Ю.Н. Тынянов трактовал подобные стихи Тютчева как продукт разложения монументальных форм канонических жанров: оды, «догматической поэмы» и философского послания²⁴. Связь с одой видел у Тютчева и Л.В. Пумпянский, но он рассмотрел «центральный цикл» поэта («ночь, хаос и сумерки»²⁵) в широком контексте «громздного потока “ночной тематики”, которая составляет один из решающих моментов европейского предромантизма»²⁶ и в которую русская поэзия входит с конца 1770-х гг. Данный цикл является, по Пумпянскому, «соединением несоединимых: романтики и барокко»²⁷, он – «оригинальнейшее сочетание русской Юнговой культуры (Державин, Бобров, Шихматов) с германской метафизической романтикой («Гимны к ночи» Новалиса, мифографы и философы; может быть, и Ленау»²⁸).

Если перевести сказанное исследователем в план жанровых дефиниций, то следует говорить о *соприкосновении* у поэта «старой нравственной и философской оды, в особенности державинской», с преромантической элегией («юнгова культура» и в более слабой мере Оссиан)²⁹. Особенно очевидны переключки «О чем ты воешь, ветр ночной?..» с философской одой Державина «На смерть князя Мещерского» (1779), прямые реминисценции из которой есть в «Бессоннице» (1829) Тютчева. В менее явном виде есть они и в анализируемом стихотворении, что позволяет приблизиться к пониманию его жанрового своеобразия.

Говоря о переключках Тютчева с державинской *одой*, нельзя не увидеть, что «На смерть князя Мещерского» содержит в себе отчетливо выраженное *элегическое* начало. Близка элегии ее тема – надгробный плач,

мотивы неумолимого бега времени и неизбежности личной смерти, единственный противовес которым – своеобразный христианский стоицизм («Устрой ее <жизнь. – С.Б.> себе к покою, / И с чистою твоей душою / Благославляй судеб удар»).

Как впоследствии у Тютчева, тема у Державина воплощена в *голосах*. Голос времени и смерти – «Глагол времен! Металла звон!» – одически возвышенный «страшный глас», из которого, однако, выбивается по своей тональности «стон» («Зовет, зовет меня твой стон»). А в ответе человека – элегическая печаль и страх («плачем и взываем», «цепенеет кровь и дух мятется от печали»), доходящие до нечленораздельного «воя» («Надгробные там воют клики»). При намеченной в обоих голосах амбивалентности возвышенного ужаса и жалобы в «глаголе времен» акцентировано «ужасное», в ответе человека – «печальное».

У Тютчева же эмоциональные тона державинских голосов качественно «смещены». Песни ветра у него тоже «страшные», но это единственный эпитет, задающий данную тональность. Не менее важно, что голос стихии – «странный», может быть, потому, что жалобный и жалующийся: он *воет* (у Державина это делал человек), *сетует безумно*, он *то глухо жалобный, то шумно и твердит о непонятной муке*. Наконец, он – притягательный: *мир души ночной* не просто *жадно* <...> *внимает повести любимой*, но и с *беспредельным жаждет слиться*.

Смещение державинского эмоционального тона, акцентирование в голосе ветра намеченной у старшего поэта элегической тональности сопровождаются и переосмыслением реакции человека: в ней звучит «страх», но равносильным оказывается не жалобный, а оргиастический ответ – «неистовые звуки», «жадное» вслушивание и «жажда» слияния. С учетом сказанного *стихотворение Тютчева по соотношению одических и элегических тонов оказывается обратно-зеркальным отражением оды Державина*. Но реальная картина еще сложнее, ибо у Тютчева одическая составляющая испытала еще и решающее смещение в сторону *заклинания*.

Эта жанровая парадигма вырастает из тематического поворота, осуществленного Тютчевым. Его тема шире и глубже мотива личной смерти и смерти вообще: речь идет о том, что Вл. Соловьев назвал «темным корнем мирового бытия» и «таинственной основой всякой жизни – природной и человеческой»: о *пробуждении хаоса* и попытке его *заклинания*. И здесь Тютчев делает лишь следующий шаг по сравнению с Державиным: «хаос» («Едва часы протечь успели, / В хаоса бездну улетели») и связанная с ним амбивалентность (например, устрашающий зубовный скрежет и страдальческий стон смерти) есть уже у старшего поэта. Но у Державина обе темы только намечены, а «хаос» – лишь *объект* (некое пространство, «бездна») при риторических субъектах («ты») – время и смерть. У Тютчева же хаос – именно *субъект* тех песен, которые поет его субститут – ты / ветер.

То, что Тютчев ввел в свое стихотворение *хаос*, – не только как *тему*, но и как «героя», имело важные последствия. Прежде всего, это актуализировало одну из самых первичных – *ритуальных* – ситуаций, с которой генетически связано то, что потом стало жанрами (в том числе заклинанием, гимном и элегией).

Согласно современным представлениям архаический ритуал, призванный восстановить мировой порядок, был приурочен именно к экстремальным моментам пробуждения хаоса («когда угрозы безопасности жизни и миру максимальны, этому состоянию соответствует предельное возрастание негативных эмоций – беспокойство, тревога, угнетенность, печаль, тоска, отчаяние, страх, ужас»³⁰). Дело, однако, не в тривиально понятой борьбе космоса с хаосом, а в их особого рода взаимодополнительности, столь важной и у Тютчева.

Введение темы «хаоса» и актуализация проторитуальной ситуации позволяют Тютчеву схватить будущее жанровое содержание на большей исторической глубине, чем это было в классических оде и элегии. Так, гимническое начало, как замечено выше, оживает в нашем стихотворении в архаической форме – нераздельно с *заклинанием*, в котором изначально нерасчленены *воспевание* и магическое *воздействие* на его предмет и которое зиждется на уже отмеченном параллелизме природы и человека. К своему архаическому пределу устремлено у поэта и элегическое.

Известно, что элегия исторически выросла из ритуального плача над покойником, *воспевающего и скорбного* одновременно. После эпохи синкретизма в классических образцах жанра элегическая жалоба подчинила себе воспевающий тон; в то же время она дистанцировалась от ситуации, заменила ее собой, «окультуривала» и смягчила. Но в ритуальном прототипе и в самой ранней элегии была возможность «соскальзывания» в бесформенное буйство природного, еще докультурного страдания, и к оргиастической радости в этом принято видеть один из источников многообразных творческих потенций элегии³¹.

Очевидно, что в нашем стихотворении *элегическая эмоция взята именно в таком своем пределе*: голос, *то глухо жалобный, то шумно*, приближается к границе членораздельно артикулируемой речи – *воешь* (мы помним, что у Державина это была прерогатива человека), *сетуешь безумно* – и рождает в ответ амбивалентные *неистовые звуки*. Здесь реализуется оргиастическое начало, свойственное ритуальным плачам и вырвавшимся из них архаическим формам элегии³². Интересно, что Тютчев, отказавшись, как многие его современники, от элегического дистиха, косвенно апеллировал к этой древней форме, сохранив ощутимую разность звучания нечетной и четной строк элегии – бывших гексаметра и пентаметра³³, что мы отметили, говоря о ритме.

Двигаясь в историческую глубину жанрового содержания элегии, Тютчев идет в русле эпохальной деканонизации жанров. Он учел опыт и

гетеанского («Римские элегии»), и собственно романтического *смещения границ оды (гимна) и элегии*, известным поэту образцом которого были «Гимны к ночи» Новалиса (и, очевидно, неизвестным – гимны-элегии Ф. Гельдерлина). Из этого сплава рождается собственно тютчевская *неканоническая малая элегическая форма*, по существу являющаяся *отношением элегии и заклинания*, то есть двух типов высказывания, принадлежащих к принципиально разным жанровым системам – фольклорной и литературной, но имеющих общие (и на наших глазах возрождаемые) «доисторические» источники³⁴.

И еще одно последствие введения «хаоса» в жанровое и субъектно-образное целое стихотворения. Собственно, мы его уже коснулись, когда сопоставляли «О чем ты воешь, ветер ночной?..» с одой «На смерть князя Мещерского». Ведь *смещение* эмоционального тона, странное соединение устрашающего и элегического в голосе «ветра ночного» и, напротив, оргиастичность и одновременно заклинательность, которые звучат в ответе «души ночной», *порождены воздействием предмета и субъекта изображения – хаоса – на художественный мир*. Именно отсюда неустойчивость и смещение жанровых начал, постоянное нарушение, казалось бы, заданных закономерностей, отмеченное в свое время Ю.М. Лотманом и в «Двух голосах»³⁵.

В первой строфе отчетливо звучит элегическое начало, рожденное сочувственным пониманием (страхом, любовью и жалостью) голоса «другого», выступающего как мифологизированный субъект – «ты». Вторая строфа – ответ человека и заклинание хаоса (с повелительными четырехкратными восклицаниями и композиционным кольцом):

О страшных песен сих не пой Про древний хаос, про родимый!

О, бурь заснувших не буди – Под ними хаос шевелится!..

Но парадоксально, что носитель этого голоса не имеет (в отличие от *хаоса*) выраженных форм лица, он – не «я» (которого вообще нет в стихотворении), а частая у Тютчева (и здесь особенно содержательная) внесубъектная форма проявления авторского сознания³⁶: *мир души ночной, сердце, смертная грудь*. Получается, что, передав хаосу статус субъекта, носитель речи у Тютчева в определенном отношении *меняется с ним ролями и воплощается в свойственную протагонисту неопределенную индивидуальность*. При этом субъект речи заклинает и сдерживает хаос в мире и в себе самом, но не отрицает и даже «любит» его.

Обобщая такое отношение к хаосу, Вл. Соловьев писал: «Присутствие хаотического, иррационального начала в глубине бытия сообщает различным явлениям природы ту свободу и силу, без которых не было бы и самой жизни и красоты <...>. И для красоты вовсе не нужно, чтобы темная сила была уничтожена в торжестве мировой гармонии: достаточно, чтобы светлое начало овладело ею, подчинило ее себе, до

известной степени воплотилось в ней, ограничивая, но не упраздняя ее свободу и противоборство»³⁷.

У Тютчева и совершается возвышенное (отсюда гимническое начало) воплощение души в хаос, которое может быть понято как движимое *ужасом, любовью и жалостью* «нисхождение» и творческое преодоление его. Такая внежизненно активная позиция дает увидеть хаос как целое – понять его там, где его нет для самого себя, где он обращен «вовне себя и нуждается во вненаходящейся и внесмысловой активности»³⁸.

Известно, что в ритуале необходимое для утверждения мирового порядка «восстановление истощенных энергий <...> достигается через возвращение к первоначальному состоянию (хаосу, тьме, воде, бесформенному)». Но «не само бесформенное “перезаряжает” бытие, а именно выход и дальнейшее формовозобновляющее и формообразующее движение»³⁹. Это как будто специально сказано о нашем стихотворении, которое не только нисходит в хаос, но в самом этом акте обретает новую творческую энергию и новый язык.

4

Эта смысловая перспектива открывается тогда, когда мы осознаем, что «язык» является у Тютчева не только выразительной формой, а еще и сквозной *темой* стихотворения. Она развивается от мотива нечленораздельного *воя* к *странному голосу, понятному сердцу языку, неистовым звукам* (первая строфа), *страшным песням и повести любимой* (вторая строфа). В самой этой последовательности восприятия языка стихии запечатлено ее восходящее одухотворение и преобразование в искусство, причем точкой перехода от почти животного «воя» и «голоса» к «песням» и повести» становится *отклик* души (понятный ей «язык» и ответные «звуки»), рождающий то, что М. Бахтин называл «вторым», «необъектным» голосом в слове. Собственно здесь воспроизведен сам акт творчества, выделяющий стихотворение из его природного «архе» и превращающий его не просто в поэзию, но и в то, что в разное время называли трансцендентальной поэзией, стихотворением стихотворения, автометаописанием, метатекстом.

Только такая – не наивная, «тревожная» (А. Блок), знающая свое другое – гармония второго порядка, обращенная на себя и несущая в себе свою собственную историю как живого и всегда присутствующего («шевелищегося») «другого», может стать ответом хаосу, и только она может ответить ему не просто «мыслью изреченной», которая, по Тютчеву, «есть ложь», а самим фактом своего на наших глазах рождающегося бытия в мире. И только после такого художественного открытия становится возможна русская неклассическая поэзия.

¹ Некрасов Н.А. Русские второстепенные поэты // Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л., 1990. Т.11. С.60.

-
- ² Аксаков И.С. Ф.И. Тютчев. Биографический очерк // Аксаков К.С. Аксаков И.С. Литературная критика. М., 1981.
- ³ Фет А.А. О стихотворениях Ф. Тютчева // Фет А.А. Сочинения: В 2 т. М., 1982. Т.2. С.156.
- ⁴ Блок А.А. Педант о поэте // Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т.5. С.25.
- ⁵ См. классификацию звуков по этому признаку: Тарановский К. Звуковая ткань русского стиха // Тарановский К. О поэзии и поэтике. М., 2000. С.349.
- ⁶ О частотности ударных гласных в русском языке см.: Пешковский А.М. Десять тысяч звуков // Пешковский А.М. Сборник статей. Л.; М., 1925; Тарановский К. Указ. соч. С.356-357.
- ⁷ Во всем тексте 64% и 36%. В рифмах 37,5% и 62%.
- ⁸ О заклинании в этом плане см.: Елизаренкова Т.Я. Об «Атхарваведе» // Атхарваведа. М., 1977; Брагинский В.И. Об одном виде звуковой организации малайских заклинаний // Классическая литература Востока. М., 1972.
- ⁹ См. об этом: Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. М., 1984.
- ¹⁰ См. замечание В.Н. Топорова, дополняющее наблюдения Д. Чижевского: Топоров В.Н. Заметки о поэзии Тютчева (еще раз о связях с немецким романтизмом и шеллингианством) // Тютчевский сборник. Таллин, 1990. С.50.
- ¹¹ Пумпянский Л.В. Поэзия Ф.И. Тютчева // Урания: Тютчевский альманах. Л., 1928. С.52-54.
- ¹² Фрейденберг О. М. Образ и понятие (см. главу «Происхождение наррации» и др.) // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1998; Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.
- ¹³ Соловьев В.С. Поэзия Ф.И. Тютчева // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С.471.
- ¹⁴ Там же. С.466.
- ¹⁵ Соловьев В.С. Импрессионизм мысли // Соловьев В.С. Философия искусства. С.543.
- ¹⁶ Брюсов В. Ф.И. Тютчев. Смысл его творчества // Брюсов В. Собр. соч.: в 7 т. М., 1976. Т.6. С.206.
- ¹⁷ См. об этом: Иллич-Свитыч В.М. Опыт сравнения ностратических языков: Сравнительный словарь. М., 1971. С.261.
- ¹⁸ Соловьев В.С. Поэзия Ф.И. Тютчева. С.473-474.
- ¹⁹ См.: Потехня А.А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков, 1914. С.3.
- ²⁰ См.: Лосев А.Ф. Указ. соч. С.156. О дотропеическом генезисе символа и его происхождении из одночленного параллелизма говорит и историческая поэтика (см.: Веселовский А.Н. Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С.179).
- ²¹ Зунделович Я.О. Этюды о лирике Тютчева. Самарканд, 1971. С.61.
- ²² Тынянов Ю.Н. Пушкин и Тютчев // Пушкин и его современники. М., 1969. С.184.
- ²³ Иванов Вяч. О поэзии Иннокентия Анненского // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С.171.
- ²⁴ Тынянов Ю.Н. Вопрос о Тютчеве // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С.42.
- ²⁵ Пумпянский Л.В. Указ. соч. С.16.
- ²⁶ Там же. С.49.
- ²⁷ Там же. С.57.
- ²⁸ Там же. С.51.
- ²⁹ Там же. С.49-51, 57.

³⁰ *Топоров В.Н.* О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С.17.

³¹ См. об этом: Weisenberger K. Formen der Elegie von Goethe bis Celan. Bern und München, 1969. S.12.

³² Ibid. S.12.

³³ Ibid. S.17-19.

³⁴ См. об этом: *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX в. в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. М., 1997. С. 161-171.

³⁵ См.: *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста. Л., 1972. С.184-185.

³⁶ См. об этом: *Альми И.Л.* О внесубъектных формах выражения авторского сознания в лирике Баратынского и Тютчева // Вопросы литературы. Художественный метод. Художественное своеобразие. Вып.9. Владимир, 1975; *Биншток Л.М.* Субъектные формы выражения авторского сознания в лирике Тютчева // Проблема автора в художественной литературе. Вып.1. Ижевск, 1974.

³⁷ *Соловьев В.С.* Поэзия Ф.И. Тютчева. С.475.

³⁸ *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С.166.

³⁹ *Евзлин М.* Космогония и ритуал. М., 1993. С.81-82.

АРХИТЕКТОНИКА БЫТИЯ-ОБЩЕНИЯ – РИТМИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ СТИХОТВОРНОГО ТЕКСТА – НЕВОЗМОЖНОЕ, НО НЕСОМНЕННОЕ СОВЕРШЕНСТВО ПОЭЗИИ

1

Если кратчайшим ответом на вопрос, «что мы анализируем и интерпретируем», считать следующий: «Мы анализируем и интерпретируем литературное произведение как эстетическое бытие-общение, осуществляемое в художественном тексте, но к тексту не сводимое», – то в этом стихотворении установка на общение прямо выражена двумя начальными вопросами:

О чем ты воешь, ветер ночной?

О чем так сетуешь безумно?

Вопросов два, и в них единое движение от общего, полностью повторяющегося начального истока (*о чем – о чем*), к вариативности едино-раздельной обращенности к *ты* и вслушиванию в то, о чем и как *ты воешь – безумно сетуешь*. Это движение одновременно конкретизирует вопрос и углубляет связь-общение между тем, о *чем* и *кто* спрашивает. Архитектоническая фиксация этой связи – переход от внешне ориентирующих *о чем?* к внутренне объединяющему *что значит?*:

Что значит странный голос твой,

То глухо жалобный, то шумно ?

Разделение воя и сетований ночного ветра в первых двух вопросах проявляется в отзвуках двоичности и здесь: *глухо жалобный – шумно* (еще отчетливее это в варианте издания 1854 г.: «То глухо-жалобный, то шумный»). Но в этом третьем вопросе, «суммирующем» первые два, проявляется новый объединяющий центр: *странный голос твой*, который внутренне связывает и шум, и жалобы, и не просто звучащее, но говорящее, значимое бытие, и жажду услышать и понять, что же твое бытие-твой голос значит. Голос обращает к слушающему бытие – говорение – общение, основой которого является язык, закономерно появляющийся в следующей же строке:

Понятным сердцу языком

Твердишь о непонятной муке –

И роешь и взрываешь в нем

Порой неистовые звуки!..

Ситуация общения проясняется в своей острой противоречивости: язык ночного ветра понятен человеческому сердцу, и оно отвечает на вой, безумные сетования и шум адекватными им *неистовыми звуками*. Но такое

вроде бы адекватное общение на понятном языке таит в себе *непонятную муку*, мучительную непонятность. *Непонятная мука* снова и снова обостряет вопросы и требует для ответов на них нового познавательного усилия, нового шага сознания, обращенного и к ветру, и к сердцу, необходимо присутствующего в их бытии-общении. И вот «ответная» и завершающая вторая строфа:

О, страшных песен сих не пой
Про древний хаос, про родимый!
Как жадно мир души ночной
Внимает повести любимой!
Из смертной рвется он груди,
Он с беспредельным жаждет слиться!..
О, бурь заснувших не буди –
Под ними хаос шевелится!..

С одной стороны, общение развивается до ясного и отчетливого результата: на вопрос: *о чем ты воешь, ветер ночной?* – звучит прямой ответ: *про древний хаос, про родимый!* С другой стороны, общение столь же прямо и определенно отрицается: энергичные отказы от него оказываются и в начале, и в конце строфы на самых сильных, конечных в строке позициях: *не пой... не буди...* И как *родимый*, или, если иметь в виду реальность произнесения предлога «про» «*прародимый*», хаос является, по словам Вл. Соловьева, «отрицательной беспредельностью»¹, так и порыв к слиянию с беспредельным есть отрицание бытия-общения, разрыв, уничтожение «смертной груди». Общения нет там, где есть либо полное слияние, либо полный разрыв.

Однако это отрицание, в свою очередь, вступает в общение с осмысляющим его сознанием. И как в сочетании «*прародимый хаос*» заключены все звуки, составляющие антитезу хаоса – слово *мир*, так и в *душе ночной* совмещаются и мир, и *любимая повесть о родимом хаосе*. Несущий весть о хаосе ночной ветер и заснувшие бури могут быть разделены в природе пространственной и временной границей, так же как, например, день и ночь: когда приходит ночь, уже нет дня; когда «засыпают» бури, ветер не «воет». Но в человеческой душе эти и другие противоположности соединяются так, что и пространственно-временная граница между ними оказывается столь же невозможной, сколь невозможно и отсутствие границ, их аморфное смешение. Граница уходит в глубину и влечет за собой адекватную ей мысль, способную освоить то, что открывается обращенному к глубинным противоречиям бытия, созерцающему их сознанию.

2

Как же выстроено это движение сознания и открывающееся ему бытие в стиховой организации, в ритмической композиции стихотворного текста? Наиболее очевидна здесь, пожалуй, двоичность: два

восьмистишия, двучленный параллелизм начальных вопросов с единым зачином и раздвоением полноударной и трехударной (с пропуском предпоследнего ударения) вариациями четырехстопного ямба (Я4) и различием качества и позиций срединного словораздела и клаузулы (U ^ц Ū – U' – 'U – / U ^ц Ū – UU'U – U). Повтором этих двучленных параллелей являются и отношения третьей и четвертой строк: то же сходство начал и различие ритмических вариаций Я4, срединного словораздела и клаузул (Ū – U' – U' – U' – / Ū – U' – UUŪ – U).

А затем следуют подхватывающий и объединяющий повторы трехударной ритмической вариации четных строк со срединным словоразделом и клаузулой строк нечетных (U – U' – U'UU –) и после этого – самый резкий во всем стихотворении ритмический контраст. Всему предшествующему ритмическому движению перебойно противостоят подряд две ритмические вариации Я4 с пропуском срединного ударения на четвертом слоге (U – 'UUU – U' – U / U – U'UU – U' –) – вариации, характерные для «архаического» типа ритмического движения Я4 XVIII в. и более всего для одического Я4 с ритмически акцентированным началом и концом строки. Контраст этот еще более усиливается тем, что ритмические отзвуки оды сочетаются со вполне элегическими «сердечными муками», о которых идет речь в этих строках (...*Твердишь о непонятной муке – / И роешь, и взрываешь в нем...*).

Ответным контрастом на контраст становится заключительная строка первого восьмистишия, не только возвращающая сильное ударение на четвертом слоге, но и максимально усиливающая его единственным во всем стихотворении гипердактилическим словоразделом (U – 'U – UUU' – U). Таким образом, «неистовые звуки» оказываются на самом пике ритмической напряженности в композиции первой строфы с контрастным заострением в ее финале.

Вторая восьмистишишная строфа вполне в духе двучленного параллелизма повторяет чередования полноударной и трехударной (с пропуском предпоследнего ударения) вариаций Я4 (U – U' – U' ^ц U – / U – U' – U'UU – U / Ū – U' – 'U – 'U – / U – U' – UU'U – U). Повторяется и самый резкий в этой строфе ритмический перебой на том же самом месте, что и в первом восьмистишии: в шестой строке. Только оформляется он иначе: пропуском ударения не на четвертом, а на втором слоге и одновременно выделением начала строки сверхсхемным акцентом на первом слоге (ŪUU – U' – U' – U). Таким образом, ритмические контрасты, разведенные в первом четверостишии по разным строкам, здесь совмещаются, встречаются в одной – в той самой, где идет речь о слиянии неслиянного (...*Он с беспредельным жаждет слиться...*). И стихи не просто говорят об этом, но содержат в себе ритмический образ совмещающего противоположности бытия.

Несколько успокаивающий финал восьмистишия – относительно нейтральные по отношению к предшествующим контрастным вариациям формы Я4 с пропуском предпоследнего ударения (U – ‘U – U’UU – / U – U’ – U’UU – U) не могут не нести в себе отзвуки только что произошедшей кульминационной встречи. Яснее и слышнее всего в этом отношении подхват повторяющегося срединного словораздела после пятого слога и внутренняя расчлененность (...*О бурь заснувших / не буди-/ Под ними хаос / шевелится*). Внутреннее членение сочетается здесь со столь же явными объединяющими тенденциями в финале ритмической композиции, что осуществляется ритмической формой, самой частотной и в этом стихотворении, и в Я4 Тютчева, и в русском Я4 вообще, способной вместить в себя, нейтрализовать и в той или иной мере согласовать разнонаправленные ритмические движения.

Аналогичные тенденции можно увидеть в звуковой организации стихотворного текста. Базовые фонетические противопоставления передних – непередних гласных, звонких – глухих согласных создают основу для разнонаправленных звуковых связей: повторов и контрастов. В гласных первоначально преобладают непередние в первых пяти строках (2-6, 3-6, 1-7, 0-9, 1-7). Характерны слова, выделенные единственным передним гласным в третьей и пятой строках: *значит, сердцу*). А звуковой перебой проходит точно там же, в той же шестой строке, где и самый сильный перебой ритмических вариаций Я4, и три последних стиха первой строфы отмечены нарастанием передних, почти сравнивающихся по количеству с непередними (4-5, 4-4, 4-5).

Второе восьмистишие подхватывает эту тенденцию и от равенства передних и непередних в первой строке (4-4) движется к их нарастающей контрастности. Пик противопоставления – отношение между третьей и четвертой строками (*Как жадно мир души ночной/ Внимает повести любимой*): сначала на фоне семи непередних гласных единственное переднее *и* в слове «*мир*». Выделение именно этого слова в данном случае особенно значимо и еще более подчеркнуто тем, что в следующей строке впервые в этом стихотворении передних гласных больше, чем непередних. Следующий пример такого же преобладания – ритмически перебойная шестая строка (*Он с беспредельным жаждет слиться...*): отношение передних-непередних (5-4) в контрастном окружении предшествующей (3-5) и последующей строк (2-6). После этого третий случай преобладания передних в последней строке (*Под ними хаос шевелится*) является суммированием, по крайней мере, трех тенденций: и нарастания передних гласных, и нарастания контрастов, и нарастания совмещения этих контрастов в финале.

В отношениях глухих и звонких после относительного равенства в первых трех строках (6-7, 6-6, 8-9) следует контраст в четвертом стихе (*То глухо жалобный, то шумно: 4-9*). Интересен здесь внутренний контраст

прямого значения и звучания: «глухо» и «шумно» сочетаются с двукратным преобладанием звонких. Следующий, еще более сильный контраст – в том же пике ритмической напряженности в конце восьмистишия, особенно в строке: *И роешь, и взрываешь в нем* с пятикратным преобладанием звонких (2-10).

Второе восьмистишие в отличие от первого начинается контрастом: в первой строке явно преобладают глухие (9-5), а во второй – почти в три раза звонкие (4-11). И именно этими минимальными в данном случае глухими согласными выделяется впервые появляющийся здесь центральный «герой» стихотворения: *хаос*. Затем преобладание звонких продолжается и даже нарастает вплоть до последней строки; она явственно выделена на общем фоне равенством глухих и звонких (5-5), и это позволяет еще раз говорить о совмещении противоположностей в финале.

Итак, общая звуковая тенденция – нарастание звонких согласных и в еще большей степени передних гласных (особенно И): отношение передние-непередние по первой строфе 28% – 72%, по второй – 41% – 59%, в целом – 35% – 65%; отношение глухие-звонкие по первой строфе 40% – 60%, по второй – 37-63%, в целом – 38-62%. Эта общая направленность звучания конкретизируется в стройной организации, в движении звуковых сопоставлений, противопоставлений и в нарастающем совмещении нарастающих контрастов. Если попытаться определить своего рода звуко-смысловые центры этого движения, «собирающие» все звуковые и композиционные отношения, то более всего выделяются в такой интегрирующей роли *хаос* и *мир*, максимально противостоящие друг другу: в первом слове только глухие и непередние, во втором – только звонкие и единственная передняя гласная И.

Но, как я уже отмечал, несколько предваряя развернутый здесь анализ, в строке *Про древний хаос, про родимый* вместе с первым появлением и провозглашением *хаоса* проявляется и его звуковая и смысловая противоположность – *мир*: все звуки этого слова заключены в пределах строки. И вот это, на мой взгляд, самое значимое и своеобразное в звуковой организации стихотворения: перед нами выстраивается и разворачивается уникально тютчевское единое или едино-раздельное слово *хаос-мир* (подобное таким, как «и блаженство – и безнадежность», «просиял бы – и погас», «убитый, но живой» и др.), в котором содержатся, из которого развиваются и в котором совмещаются противостояния и контрасты. И тютчевское совмещение противоположностей в строгой и стройной ритмической организации стихотворного текста является в то же время возвращением к невозвратному и неповторимому «единому слову» и прояснением его.

«Собираются» в этом едином слове «*хаос-мир*» – и выявленные стиховедческим анализом основные формообразующие характеристики композиции стихотворения, ее единство – двойственность – троичность:

первоначальное ритмическое единство – «перводеление»² на две строфы, две разновидности ритмического движения Я4, две звуковые доминанты, два пика контрастности в шестых строках обеих строф и др., совмещение противоположностей на границе их нераздельности и неслиянности.

Финальным прояснением хаоса-мира становятся и последние строки: *О, бурь заснувших не буди / Под ними хаос шевелится* – где не только опять «звучат» оба эти слова (одно – явно, а другое – «растворенно» в общем движении), но выстраивается и звуковой и эмблематически-«наглядный» образ предельного совмещения предельных противоположностей в глубинах бытия. Это одновременно и образ, и имя, впервые называющее те глубины, которые со страшной ясностью «обнажаются», открываются обращенному к ним человеческому сознанию, так что их можно видеть, слышать, чувствовать, созерцать, понимать, называя их впервые созданным, «выстроенным» для этого словом – именем – стихотворением.

3

То состояние сознания, которое осуществляется поэтическим целым стихотворения «О чем ты воешь, ветр ночной?..» можно определить словосочетанием из тютчевского письма: «бессильное ясновидение»³. О ясновидении, комментируя именно письма Тютчева в контексте всего его творчества, давно и очень хорошо писал Б.М. Эйхенбаум: «Это – истинно пророческое состояние: не просто предвидеть будущее, но совсем на мгновение выйти из пределов времени и потому видеть его как бы со стороны»⁴.

Сомнение здесь вызывает только определение тютчевского состояния как «пророческого». Конечно, пророк слышит Божественный голос глубинной, подлинной истины в известном смысле так же, как истина открывается не столько человеком, сколько человеку в мире тютчевского стихотворения. Но вместе с открывающейся истиной пророк чувствует и устремленный к немедленному действию призыв «глаголом жги сердца людей!», и несомненную внутреннюю силу, позволяющую провозглашать и осуществлять истину. Тютчев же в письме называет свое ясновидение *бессильным*, а в стихотворении, о котором идет речь, песни, открывающие глубину «прародимого хаоса», оказываются *страшными*, и призыв направлен не от голоса истины к человеку, а от человека, заклинающего этот голос: *не пой... не буди...*

Финальное обращение-отрицание *не буди...* позволяет вспомнить еще одно тютчевское словосочетание, которое может быть адекватным именем, называющим то завершение, в котором проясняется состояние тютчевского человека и тютчевского мира: «всезрящий сон» (можно бы добавить – и всеслышащий). Сон причастен к яви, содержит в себе разнообразные очевидные и таинственные нити связи, общения с ней, но исключает участие, действие, действительную включенность в созерцаемое. В

ясновидении глубин «беспредельного», «прародимого хаоса» открывается и совмещение всего и всех противоположностей, причастность человека к этой бездне, обнажающейся, открывающейся его сознанию, – и невозможность гармонизировать эти противоречия, разрешить их каким бы то ни было человеческим действием. А «слиться с беспредельным» одновременно означает уничтожение «смертной груди» да и всего собственно человеческого.

В самом лучшем случае человек может быть только зрителем «высоких» зрелищ и «собеседником на пире», находящимся в созерцательно-говорящем общении: видеть, слышать, созерцать, понимать все, всю беспредельность и глубину «родимого хаоса» «разумным гением». И даже его глубинный союз «кровного родства», связь от века с «творящей силою естества» одновременно заставляют вспомнить, что «союз души с душой родной» в тютчевском мире – это «их съединенье, сочетанье, и роковое их слиянье, и поединок роковой». В этих со-противопоставлениях особенно показательно, что в стихотворении «Колумб» Тютчев заменил определение «живую силу естества» на «творящей», прояснив тем самым фундаментальное противостояние человеческого «разумного гения» и «творящей силы» беспредельного *хаоса-мира*.

Человеческая душа все содержит, совмещает в себе, в ней вместе живут день и ночь, заснувшая буря и проснувшийся хаос неистовых звуков. «Разумный гений», созерцающее и понимающее человеческое Я способны к ясновидению, но это ясновидение оказывается «бессильным», оно не знает, что со всем этим знанием и пониманием делать. «Все во мне и я во всем» – это «час тоски невыразимой»; первый миг «божески всемирной жизни» – это «последний катаклизм», по крайней мере уничтожение всего собственно человеческого. «Бессильное ясновидение» делает человеческое творчество не только сомнительным или бессмысленным, но и в глубинных своих основаниях – невозможным.

Но здесь мы сталкиваемся с новым витком развертывания бытия-общения на границе несовместимых и тем не менее совмещающихся, а точнее, обращающихся друг к другу миров. Перед лицом обнажающегося хаоса, совмещающего творящую силу со всеобщим разрушением и уничтожением, невозможным оказывается любое человеческое творчество, в том числе и поэтическое. Но стихотворение «О чем ты воешь, ветр ночной?..» делает это поэтическое творчество несомненным. Тютчевскому скептицизму по отношению к любому человеческому действию, результат которого всегда не соответствует исходным человеческим стремлениям, внутренне противостоит реальный поступок создания поэтических произведений и осуществляемая Тютчевым возможность поэтического совершенства: совершенного воплощения, как писал Вл. Соловьев, «гармонической мысли»⁵.

Л.Н. Толстой отметил стихотворение «О чем ты воешь, ветер ночной?..» аббревиатурой Т.Г.К.⁶ – Тютчев. Глубина. Красота. Невозможное, но несомненное поэтическое творчество осуществляет и проясняет красоту являющейся глубины. И так же как глубина первозданного, прародимого хаоса, красота объединяет в себе *все* и лишь потом «разделяется» на прекрасное-безобразное, возвышенное-низменное, трагическое-комическое.

Таким образом, противоположным полюсом, обращенным к хаосу, является не гармония в стихийных спорах природы или гармония в человеческой душе – «жилище двух миров», где она оказывается невозможной и неосуществимой. Внутренне противостоит и «обращается» к хаосу красота-гармония поэтического целого, в котором только она и существует как эстетическая реальность. Красота-гармония, так же как прародимый хаос-мир, содержит в себе и весь порядок, и весь беспорядок, но с иным созидательно-спасающим акцентом, будучи эстетическим оправданием хаоса и/или его творческим преображением. Конечно, совмещение противоречий сохранятся и здесь, и в еще большей степени именно в красоте проясняется средоточие совмещения и общения этих противоположностей – человеческая личность.

Тютчевское поэтическое «бытие-общение» проясняет в качестве своего центра созерцающее сознание с его «бессильным ясновидением» и поэтической силой его совершенного осуществления в слове «прародимый хаос», хаос-мир преображается и осуществляется как «гармоническая мысль» – красота мыслящего человека. На *границе* предельно разделенных и столь же предельно взаимообращенных друг к другу миров – эстетической завершенности поэтического целого и незавершенного события «действительного единства бытия-жизни»⁷ – формируется культурная среда, «почва», на которой может произойти событие рождения мыслящей личности.

¹ Соловьев В.С. Поэзия Ф.И. Тютчева // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С.475.

² См.: Чумаков Ю.Н. Принцип «перводеления» в лирических композициях Тютчева // *Studia metrica et poetica*: Сб.статей памяти П.А.Руднева. СПб., 1999. С.118-130.

³ Литературное наследство. М., 1988. Т.97. Ф.И. Тютчев. Книга первая. С.38.

⁴ Эйхенбаум Б.М. Письма Тютчева // Эйхенбаум Б.М. Сквозь литературу. Л., 1924. С.53.

⁵ Соловьев В.С. Поэзия гр. А.К. Толстого // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. С.489.

⁶ См.: Толстовский ежегодник. М., 1912. С.146.

⁷ Бахтин М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. 1984-1985. М., 1986. С.95.

О.А. ОРЛОВА

Ф.И. ТЮТЧЕВ. «О ЧЕМ ТЫ ВОЕШЬ, ВЕТР НОЧНОЙ?..»

Опыт анализа

Стихотворение «О чем ты воешь, ветер ночной?..» было написано Ф.И. Тютчевым, по-видимому, не позднее середины 1830-х годов. Оно принадлежит к тем 24-м, которые увидели свет в «Современнике» в 1836 г., обозначенные как «Стихотворения, присланные из Германии»¹.

Особенности тютчевского художнического мироощущения, сформировавшие специфическую поэтическую систему, к настоящему времени достаточно исследованы. Сложились устойчивые представления об этом феномене, вне которых любой серьезный анализ – как общего, так и частного характера – труднопредставим.

Отметим некоторые важнейшие положения, которые мы будем учитывать, вчитываясь в тютчевский текст:

1. Общепризнана ориентация Тютчева, с одной стороны, на философию Шеллинга и эстетику старших немецких романтиков (Новалис, Гейне), с другой – на Державина и Жуковского².

«Тютчев принадлежал к сложному типу романтиков; используя тематику романтизма, он в гораздо большей мере относится к классикам по своим приемам», – считал, например, Ю.Н. Тынянов³.

2. Отсюда выводятся основополагающие качества поэтической системы и стиля: «“высокий” одический строй поэзии <...> строфа Тютчева, синтаксис и лексика восходят к образцам классическим»⁴, отмечаются, в частности, «приемы ораторского слова»⁵. Именно преобразованием ораторской установки в духе эстетики романтизма объясняет Ю.Н. Тынянов формирование в лирике Тютчева нового жанра – фрагмента, обладающего «поразительной планомерностью» и законченностью⁶. Планомерность это особая, «двоичная» по своей природе, что привычно относится в течение длительного времени на счет характерного романтического двоемирия. Впрочем, оказалось, что и здесь возможно обнаружить иные, гораздо более ранние воздействия (так, например, современный исследователь усматривает в двоемирии Тютчева отражение важнейших мировоззренческих черт платонизма⁷).

3. Структурно-семантическая бинарность (какова бы ни была ее природа) является признанной отличительной чертой тютчевского поэтического мира и сказывается в каждом его элементе. Читаем в работе Ю.Н. Тынянова 1926 г.: «...натурфилософский параллелизм, “двоичность” не остались у него только материалом и стилем, но и повлекли всю организацию стихового материала. Самое построение у него стало параллелистическим или антитетическим в зависимости от материала»⁸. Более чем полувековые последующие наблюдения над

поэткой Тютчева открыли много нового, но не поколебали главного в приведенном утверждении Тынянова. Так, Ю.М. Лотман в 1990 году пишет: «Лирика Тютчева <...> явление исключительное: отличаясь разнообразием, контрастной противоречивостью всех красок, образующих ее картины, она исключительна в своих структурных особенностях. Происходят разнообразные сдвиги внутри смысловых оппозиций, вступает в силу сложная игра их комбинаций, но сами оппозиции сильны на всем протяжении творчества (подчеркнуто мною. – О.О.)»⁹.

4. Тютчевская «двоичность» формирует и особую концепцию человека, далекую как от классицистических, так и от романтических стереотипов. «Мир с только ему присущей парадоксальной одновременной крайней личностью и столь же крайней всеобщностью (подчеркнуто мною. – О.О.)», – вот так определяет это Ю.М. Лотман¹⁰. А Л.Я. Гинзбург, наоборот, не разводит, а сводит две эти крайности в некотором пограничье, где они соприкасаются: «У Тютчева человек в той мере, в какой он отторгнут от единства природы и исторической среды, – ведет существование призрачное, бесследно скользящее по неуловимой грани (подчеркнуто мною. – О.О.) между прошедшим и настоящим»¹¹.

5. Отсутствие лирического героя порождает особенную, сгущенную контекстуальность его лирики. Снова Л.Я. Гинзбург: «У Тютчева нет единого, проходящего образа лирического героя, но у него проходящие идеи, постоянные образы, строящие тютчевский мир... Это большой контекст его творчества, в котором рождаются индивидуальные ключевые слова (подчеркнуто мною – О.О.) – носители постоянных значений, владеющих всем этим смысловым строем»¹².

Подытоживая перечисленные характерные представления о лирике Тютчева, кратко сформулируем исходные позиции своего подхода к анализу стихотворения:

- «двоичность» поэтического мира, несводимая ни к романтическому, ни к классицистическому канону, которая проявляется на всех структурных уровнях текста и находит, в частности, отражение в особой значимости ПРЕДЕЛА между двумя сферами этого единого мира, одновременно объединяющего и разъединяющего их;
- специфическое положение лирического субъекта, выдвигающее на первый план контекстуальные связи и сквозные образы, реализуемые в ключевых словах¹³.

Теперь, когда определены главные ориентиры, приведем текст с параллельной ритмической схемой и приступим к его анализу:

I 1. О чем ты воешь, ветр ночной? — —' — — —' —' — —

2.	О чем так сетуешь безумно?..	У —' У — У У' У — У
3.	Что значит странный голос твой,	—' — У' — У' — У' —
4.	То глухо жалобный, то шумно?	—̄ — У' — У У' У — У
5.	Понятым сердцу языком	У — У' — У' У У —
6.	Твердишь о непонятной муке —	У —' У У У — У' — У
7.	И роешь и взрываешь в нем	У — У' У У — У' —
8.	Порой неистовые звуки!..	У —' У — У У У' — У
II		
1-9.	О, страшных песен сих не пой	—̄ — У' — У' —' У —
2-10.	Про древний хаос, про родимый!	У — У' — У' У У — У
3.-11.	Как жадно мир души ночной	—̄ — У' —' У —' У —
4.-12.	Внимает повести любимой!	У — У' — У У' У — У
5.-13.	Из смертной рвется он груди,	У — У' — У' —' У —
6.-14.	Он с беспредельным жаждет слиться!..	—' У У — У' — У' — У
7.-15.	О, бурь заснувших не буди -	—̄ —' У — У' У У —
8.-16.	Под ними хаос шевелится!..	У — У' — У' У У — У

Стихотворение «О чем ты воешь, ветер ночной?..» написано Я4, состоит из двух восьмистиший с рифмовкой аБаБвГвГ, при этом 1-й и 3-й стихи обеих строф связаны общей рифмой: I ночной – твой; II пой – ночной.

Я4, как известно, самый употребительный и, следовательно, наиболее универсальный размер в русском стихосложении (во всяком случае начиная с 20-х гг. XIX в.). Что касается Тютчева, то, по данным Л.П. Новинской, 56% его стихов написаны этим размером¹⁴. А по свидетельству М.Л. Гаспарова, употребительность Я4 в поэзии 20-х годов XIX в. составляет более 40%, но в 1830-е гг. этот уровень начинает снижаться¹⁵, т.е. тютчевское «пристрастие» к Я4 значительно выше среднего, что косвенно свидетельствует о стремлении к обычному, даже обыденному метрическому «словарю». Строфическая организация стихотворения даже на первый взгляд гораздо более индивидуальна. С одной стороны, восьмистишие достаточно популярно в поэтической практике первой половины XIX в. – оно находится на втором месте после катрена (хотя и в значительном количественном отрыве от него). У Тютчева произведений, написанных восьмистишиями, – 11,9%¹⁶. Из 79 стихотворений, относимых к 1820-1830-м гг., восьмистишных форм 21 (26,5%), т.е. концентрация подобных строф в этом периоде более чем вдвое выше, чем в среднем по всему корпусу творчества.

С другой стороны, 8-стишие в данной миниатюре сразу оставляет впечатление оригинальности благодаря специфической двустрофной композиции, составляющей существенную примету тютчевской лирики. В

II 5-8. (13.-16.) I II IV IV

В первом случае – рамочное обрамление архаических ритмических единиц, редких, а потому курсивных в данном тексте:

Твердишь о непонятной муке *U—'UUU—U'—U*
И роешь, и взрываешь в нем *U—U'UU—U'—*

Во втором – как будто налицо ставший привычным зачин: I полноударная форма, но затем – единственный здесь случай пропуска ударения на I икте (II форма), да еще осложненный сверхсхемным ударением, что ведет к особому выделению этого стиха:

Он с беспредельным жаждет слиться!
—'UU—U'—U—U

И в конце концов, – удвоение IV формы, воспринимаемое как разрешение максимального ритмического напряжения предыдущей строки:

О, бурь заснувших не буди – *U—'UU—U'UU—*
Под ними хаос шевелится!.. *UU—'—U'UU—U*

Таким образом, двухчастная, на первый взгляд ритмическая композиция оказывается состоящей из трех ритмических «периодов»:

I 4₁ + 4₂
II 4₁ + 4₃

При этом ритмическое подобие первых полустроф максимально, в то время, как вторые имеют противоположную векторную ориентацию (замкнутость – разомкнутость). Одновременно вторая строфа, несмотря на большее ритмическое своеобразие, проявляет бóльшую ритмическую «сцепленность» составляющих частей, которые связываются идеальными ритмическими переключками:

I 4₁ 1 – 9. О, страшных песен сих не пой *—UU—U'—'U—*
II 4₃ 5 – 13. Из смертной рвется он груди *UU—U'—U'—'U—*

II 4₁ 2 – 10. Про древний хаос, про родимый *UU—U'—U'UU—U*
II 4₃ 8 – 16. Под ними хаос шевелится *UU—U'—U'UU—U*

Благодаря этому первичная двухчастность восстанавливается: вторая строфа, обретая особое ритмическое единство, сопоставляется с первой как целое.

Эту сопоставленность строф как двух частей общей композиции можно проследить и на фонетическом уровне. Возьмем, например, вокалический строй рифменной вертикали:

I оу оу оу оу
II ой ой ии ии

Как видим, соотносительность двух первых полустроф (I₄ и II₄) обеспечивается заднеязычным «О», но, в сущности, обе строфы явно противопоставлены по принципу: заднеязычные (о, у) I строфы – переднеязычные (и) II строфы. Кроме того, ритмически подобные части I₄ и II₄ оказываются на этом уровне противопоставленными: в первой представлены гласные одного ряда, во второй – чередование гласных разных рядов.

Обращают на себя внимание и некоторые вокалические параллели на горизонтальном уровне. Так, корреспондируют 2-й и 8-й стихи в каждой из строф:

I 2 О чем так сетуешь безумно II 2 – 9. Про древний хаос, про родимый
8 Порой неистовые звуки 8 – 16. Под ними хаос шевелится

I 2 о е у²² II 2. - 9 е а и
8 о и у 8. - 16 и а и

При этом вокалические пары разных строф противопоставлены друг другу.

Так, ритмическое подобие двух «внутренних четверостиший» (I₄ и II₄) несколько расшатывается, что еще раз демонстрирует целостность основных составляющих двухчастной композиции – строф.

Иначе проявляет себя принцип двоичности в распределении групп согласных. Здесь явно выделяются две контрастные партии: «шумовая» и «взрывная». Проследим за их движениями:

	I		II	
1.	ш	р	1. - 9	сшхссх р
2.	сш	-	2. - 10	хс рррр
3.	шсс	р	3. - 11	ш р
4.	хш	-	4. - 12	с -
5.	с	р	5. - 13	сс ррр
6.	ш	р	6. - 14	ссс р

7. шш	pp	7. - 15 cx	p
8. с	p	8. - 16 хсшс	-

Всего: 13 единиц, 7 единиц

21 единица, 11 единиц

Итого: шипяще-свистящих – 34 единицы, p – 18 единиц.

При общей бóльшей насыщенности «шумовой» темы она, так же, как и «взрывная», ошутимее проявляет себя во II строфе. Но принципы «звуковедения» в обеих строфах различны: если в первой наименьшая плотность звуковых пластов оформляет общую рамочную композицию и при этом возникает еще одна, внутренняя «рамка» в части I4₂, где звуковые параллели особенно выразительны, то во второй строфе «шумовая» и «взрывная» темы вступают в конфликт: их сгущение и разрежение приходится на разные (обычно – соседние) строки:

II

1. - 9 сшхссx	p
2. - 10 pppp	хс
5. - 13 ppp	сс
6. - 14 ссс	p
8. - 16 хсшс	-

Таким образом, II строфа начинается со звуковой кульминации, охватывающей две строки:

О, СтРаШныХ пеСен СиХ не пой
Про дРевний ХаоС пРо Родимый

Правда, и в этой строфе можно усмотреть тенденцию к рамочной композиции, но она формируется только одной, «шумовой» темой. Что касается внутренней двухчастности II строфы, то можно отметить границы частей только в распределении звука P, отсутствующего в последних стихах составляющих «четверостиший».

Как видим, аллитерации явственно обозначают контраст между строфами, ощущаемый и благодаря разной звуковой насыщенности, и благодаря специфике развития звуковых тем.

Так ритмический параллелизм частей I4₁ и II4₁ на просодическом уровне подвергается сомнению: сопоставление оттеняется противопоставлением, что в итоге снова способствует выделению двух основных крупных композиционных единиц, равных строфам.

Эту же закономерность обнаруживает и синтаксический строй стихотворения. Покажем это схематически:

$$\begin{array}{l|l} \text{I} & 1? + 1? + 2? \quad | \quad 4 (2 - + 2)! \\ \text{II} & 2! + 2! \quad \quad | \quad 2 (1, + 1)! + 2 (1 - + 1)! \end{array}$$

Ясно видно, что ритмическое подобие частей I4₁ и II4₁ сменяется на синтаксическом уровне ярчайшей контрастностью: неквадратность организации – 3 синтаксические параллели с вопросительной интонацией в первом случае и квадратность восклицательных конструкций – во втором. Ближе соотносятся части I4₂ и II4₃, представляющие собой пары восклицательных предложений. Но и здесь нет полного соответствия: часть II4₃ состоит из более «дробных» синтаксических отрезков. Так и синтаксис конструирует крупную двухчастную форму с резкой ограниченностью частей, графически разделенных пробелом, и с внутренним слабым квадратным членением.

Естественно предположить, что принцип бинарности, реализуемый на всех основных структурных уровнях текста, является определяющим и в семантическом аспекте.

В самом деле, уже сама по себе вопросно-ответная конструкция, формирующая художественное целое, свидетельствует о бинарной смысловой установке.

Сразу вспоминаются типичные тютчевские оппозиции: бытие – небытие, день – ночь, хаос – гармония... Надо сказать, что прямые противопоставления этих или подобных ключевых образов в нашем стихотворении отсутствуют, хотя сопоставления двух различных образно-понятийных систем, несомненно, играют важную роль в развертывании смысла произведения.

Проследим формирование со- и противопоставления в последовательности выделенных в начале нашего анализа частей-полустроф.

I4₁. Здесь полновластно царствует *ветр*, и сама архаическая «высокость» образа не оставляет сомнения, что перед нами – воплощение *стихий*²³.

Ветр воспринимается как звучащая субстанция (*воет*)²⁴. Наречие *безумно*, скорее всего, указывает на характер звука, выходящий за пределы некоторой нормы, а ниже определяется его тембровый диапазон: *то глухо жалобный, то шумно*²⁵.

К ветру обращены 3 параллельных вопроса, призывающих к семантизации *странного* голоса: о чем? о чем? что значит? Адресант (лирический субъект) не проявлен.

I4₂. В этой части оказывается, что заданные вопросы сугубо риторические, т.к. ответ, пусть и недостаточно определенный, известен вопрошающему. Субъектная расплывчатость еще более усиливается, перерастая в некую расслоенность: *голос* ветра *понятен* сердцу, но в то же время он твердит о *непонятной* муке. Непонятной кому? Сердцу? Но выше

утверждалось, что сердцу язык как раз понятен. Значит, голос недоступен осмыслению, т.е. рассудку? Видимо, для сердца – *язык*, для рассудка – всего лишь *голос*²⁶. Это расслоение субъектной сущности на два элемента, один из которых назван (сердце), а другой предполагается (рассудок), подчеркивается триадой глаголов, сосредоточенных в 6-7-м стихах (вспомним, что именно эти строки написаны III ритмической формой): *твердишь, роешь, взрываешь*.

Первый обозначает не только повторение, но и действия, направленные на запоминание (ср. распространенное в первой половине XIX в. выражение «твердить урок»), т.е. имеющие интеллектуальную природу и адресованные рассудку. Второй и третий – в действительности разные виды одного глагола – обозначают скорее действия в сфере эмоциональной. И если результат первого действия (*твердишь*) неизвестен, то последовательность глаголов несовершенного и совершенного видов (*роешь – взрываешь*) говорит о достигнутом результате – и именно в отношении сердца, откликающегося на голос ветра *неистовыми* звуками. Сила резонанса оказывается вполне адекватной (симптоматично положение сходных образов в конце строк:

I 2 – сетуешь безумно

II 8 – неистовые звуки)

Правда, характер отклика все-таки не до конца ясен: *взрываешь... ПОРОЙ неистовые* звуки или *взрываешь...порой НЕИСТОВЫЕ* звуки? Где логическое ударение? Звуковые «протуберанцы» иногда возникают в сердце под влиянием ветра или это ответное звучание постоянно, но иногда оно бывает неистовым?

В целом содержащийся в этой части ответ композиционно уравнивает вопросы предыдущей и строфа обретает завершенность. Казалось бы, лирический «сюжет» исчерпан. Но не случайно восклицание периода, составляющего часть I4₂, заканчивается многоточием после восклицательного знака.

II4₁. Легко предположить, что во второй строфе (коли она существует) неопределенные ответы на вопросы «о чем?» и «что значит?» будут последовательно конкретизированы и снабжены выводом. Эти легковесные предположения сразу и резко отпадают. Параллелизм предлога «О» первой строфы с междометием «О» второй строфы подчеркивает (при полной, как мы помним, ритмической идентичности соответствующих частей) качественно отличную интонацию: очень напряженную, особенно в первом двустопном периоде. А сгущение в двух первых строках двух противоположных аллитерационных пластов еще более усугубляет напряжение. Именно в этих строках сосредоточен прямой и полный ответ на вопросы части I4₁: СТРАШНЫЕ голос ветра поет СТРАШНЫЕ песни (внутреннее созвучие оборачивается дополнительным семантическим параллелизмом). Впрочем, ответ, как и предыдущий,

оказывается мнимым: он заранее известен вопрошающему (повторение предлога ПРО: *про древний хаос, про родимый* – усиливает это впечатление). Следующее двустишие не прибавляет почти ничего нового к содержанию *песен* ветра²⁷, но укрепляет читателя в ощущении призрачной двойственности позиции субъекта, якобы одновременно вопрошающего и знающего ответ, понимающего и не понимающего голос стихии, не желающего слышать и жадно внимающего этому голосу. Кроме того, оказывается, что лирический миг, запечатленный в части I4₁ (вопросы задаются здесь и сейчас), раздвигающийся во времени в части I4₂ (порой – время от времени, иногда), здесь граничит с бесконечностью: ведь если «страшные песни» – это любимая повесть, значит, надо было, во-первых, ее неоднократно прослушать, а во-вторых, опять-таки неоднократно, сравнить с другими. Очевидно, что любимая повесть сопоставима здесь с вечными истинами.

Но усилившаяся двойственность позиции субъекта, как ни странно, не мешает ему обрести бóльшую определенность: неявное противостояние чувства и разума (сердца и рассудка) в части I4₂ сменяется единством, обозначенным как *мир души ночной*, соприродный и созвучный стихии (не случайна рифменная тавтологическая переключка: П1. ветер **ночной** – ПЗ. мир души **ночной**).

В этой же части появляется знаменитый *хаос*, для любого сочувственного читателя русской классической поэзии являющийся едва ли не эмблемой тютчевского лирического мира²⁸.

Хаос – прародина (древний, родимый). Но чья? Следуя логике текста, предполагаешь, что речь снова о ветре, к которому обращен вопрос в первой строфе и протест в первом двустишии второй строфы. Действительно, кто же, как ни стихия, родом из хаоса? Но что-то мешает полностью принять такой ответ. Может быть, представление, сложившееся при чтении части I4₂ о том, что голос стихии не просто понятен рассудку, но и вызывает в нем адекватный отклик (безумные сетованья ветра – неистовые звуки сердца), что намекает на некую соприродность обоих начал. Впечатление подкрепляется следующим двустишием, где ритмический параллелизм последних стихов I4₁ и П4₁

I4₁ То глухо жалобный, то шумно

П4₁ Внимает повести любимой

— — — — —

— — — — —

еще раз соотносит стихию и «мир души ночной».

В последней части (П4₃) возникает новый интонационный и смысловой всплеск. Здесь с внезапной ясностью обозначается граница между двумя соприродными субстанциями: оформленной, конечной, и не имеющей очертаний, беспредельной. Между ночной душой и стихией

существует материальная преграда: смертная грудь, но порыв к единению, к преодолению преграды чрезвычайно силен – недаром стих *Он с беспредельным жаждет слиться*, как мы показывали выше, занимает особое место в композиции благодаря своей ритмической выделенности. Здесь к *миру души ночной*, названному в предыдущей части, приковывается внимание: дважды повторяется местоимение *ОН*, а цепь глаголов фиксирует динамику преодоления преграды (*внимает* ⇒ *рвется* ⇒ *жаждет слиться*). Причем этот порыв наблюдается извне: позиция лирического субъекта не просто по-прежнему неопределенна, но выглядит еще более отстраненной, чем в I строфе. Там Я просто не названо, но непроявленное первое лицо обращается к стихии на ТЫ, создавая диалогическую установку. Во II строфе, казалось бы, Я получает бóльшую оформленность (*мир души ночной*), но в действительности оно перестает существовать, замещаясь местоимением 3-го лица (ОН). Дважды повторенное, да еще подчеркнутое сверхсхемным ударением, оно удаляет субъект от лирического Я дальше, чем от стихийных сил.

Лирический «сюжет» окончательно завершен уже в двух предыдущих строчках. А последние функционально напоминают не каденцию, а коду. Это не разрешение, не вывод, а скорее своеобразный «эпилог». Семантически завершающее двустопишие особенно неоднозначно и даже, пожалуй, «темно». Последнее обращение к ветру: ... *бурь заснувших не буди*. Понятно, что речь не о погодных явлениях, но вот где бушуют пресловутые *бури*?²⁹ В сердце, как явствует из I строфы, т.е. в мире чувства? Или в ночной душе, появляющейся во II строфе и синтезирующей, как представляется, чувство и разум? Когда *бури* успели заснуть? На это в тексте нет ни единого намека. Наоборот, семантика глаголов и их последовательность в каждой строфе, как мы видели, говорят как раз о мощном динамическом подъеме³⁰.

И, в конце концов, где *хаос* – в душе (сердце) или вне ее?

Эти или подобные вопросы остаются без ответа, но обращает на себя внимание необыкновенно полный и последовательный параллелизм первого и последнего двустопий II строфы – и ритмический, и интонационный, и синтаксический:

II 1 – 9. О, страшных песен сИХ НЕ ПОЙ

2 – 10. Про древний хаос, про родимый!... U—U'—U' UU—U

II 7 – 15. О, бурь заснувшИХ НЕ БУДИ -

8 – 16. Под ними хаос шевелится!... U—U'—U' UU—U

Это вызывает не нуждающееся в логической ясности впечатление всеохватности и вездесущести праприродного хаоса. Строфа завершается окончательно, и одновременно общая двухчастная (двустрофная)

композиция воспринимается как целостное единство с кульминацией в 9 – 10-й строках и соотнесенной с ней кодой (15 – 16-я строки).

Семантическая многозначность (разомкнутость) коды тем не менее не разрушает смыслового ядра произведения, обеспеченного всем просодическим, ритмико-интонационным и синтаксическим строем текста.

Таким образом, мы видим, что стихотворение «О чем ты воешь, ветр ночной?» воплощает принцип бинарности, становящийся еще более явным, благодаря некоторым нарушениям, которые, впрочем, тоже могут быть сведены к «двусоставности». Например, три ритмические композиционные части: I 4_1+4_2 и II 4_1+4_3 можно интерпретировать как соотношение ДВУХ подобных полустроф с ДВУМЯ контрастными.

Это стихотворение – слепок индивидуального мира, трагически-противоречивого, двойственного, зыбкого, но постоянно стремящегося к упорядоченности, в которой может быть обретена хотя бы иллюзия гармонии.

Представляется, что данная попытка анализа, с одной стороны, помогает увидеть отражение в одном стихотворении некоторых важных черт поэтического мира Тютчева, обнаруженных видными исследователями его поэтики, с другой стороны, убедиться в том, что мир этот, очень четко организованный, в то же время противоречив в своей целостности, зыбок и «темен» для логических объяснений.

¹ Здесь же, как известно, опубликовано и мнение Пушкина относительно равнодушия российской поэзии к «влиянию французскому» и предпочтения ею дружеских связей с «поэзией германскою» (*Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений. М., 1949. Т.12. С.74)

² Недаром, видимо, последний восторженно воспринял, по свидетельству Вяземского, стихи, позже опубликованные в «Современнике» (см.: *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и Тютчев // *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники. М., 1969. С.178)

³ *Тынянов Ю.Н.* Тютчев и Гейне // *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино М., 1977. С.380.

⁴ Там же.

⁵ *Эйхенбаум Б.М.* Мелодика русского лирического стиха // *Эйхенбаум Б.М.* О поэзии. Л., 1969. С.396.

⁶ *Тынянов Ю.Н.* Вопрос о Тютчеве // *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С.344.

⁷ *Кошемчук Т.А.* О платонизме в поэзии Тютчева // *Онтология стиха. Памяти В.Е. Холшевникова.* СПб., 2000. С.210–227.

⁸ *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и Тютчев. С.188.

⁹ *Лотман Ю.М.* Поэтический мир Тютчева // *Лотман Ю.М.* О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С.593.

¹⁰ *Лотман Ю.М.* Заметки по поэтике Тютчева // *Лотман Ю.М.* Указ. соч. С.560.

¹¹ *Гинзбург Л.Я.* О лирике. М., 1997. С.91. Приведем еще одну точку зрения: «Человек у Тютчева – художественная абстракция, стремящаяся к максимальному удалению от конкретной личности с тем, чтобы предстать как универсальная “родовая” сущность,

обладающая новой конкретностью высшего порядка» (*Кормачев В.Н.* Структура художественного времени в поэтическом произведении // Литературоведческий сборник. Вып.1. Донецк, 1999. С.188).

¹² *Гинзбург Л.Я.* Указ. соч. С.97–98.

¹³ Примечательно в этой связи пронизательное замечание Б.М. Эйхенбаума об особой природе эмоционального переживания, заключенного в поэтическом произведении: «Если музыканту свойственны специфически музыкальные переживания, то поэту свойственны переживания специфически произносительные, речевые. Не мышление, а *переживание*, и не “образное”, а *речевое* – вот это и есть особенная принадлежность поэта. И если читатель хочет понять поэта, то не чувства грусти или радости должен он возбуждать в себе (какой смысл в этом искусственном самовозбуждении – не довольно ли их в естественном виде дает жизнь?), а чувство слова (подчеркнуто мною. – О.О.) как особое, не учитываемое физиологией чувство» (*Эйхенбаум Б.М.* О художественном слове // *Эйхенбаум Б.М.* О литературе. М., 1987. С.336).

¹⁴ См.: *Лотман Ю.М.* Поэтический мир Тютчева. С.359.

¹⁵ См.: *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 2000. С.113.

¹⁶ См.: *Лотман Ю.М.* Поэтический мир Тютчева. С.382.

¹⁷ Вообще двустрофные композиции весьма популярны в лирике Тютчева. Так, из 79 стихотворений 1820-1830-х гг. двустрофных 32, причем четверостишные и восьмистишные формы находятся в равновесии: соответственно 13 и 12.

¹⁸ Ю.Н. Чумаков определяет такую 8-стишную форму у Тютчева как «жанр “двойчатки” с принципом перводеления», указывая на особую роль пробела, который «приобретал важную структурно-смысловую функцию, устанавливая всякий раз оптимальную дистанцию между строфами» (*Чумаков Ю.Н.* Принцип “перводеления” в лирических композициях Тютчева // *Studia Metrica et Poetica: Сборник статей памяти П.А. Руднева.* СПб., 1999. С.121).

¹⁹ См.: *Лотман Ю.М.* Поэтический мир Тютчева. С.402.

²⁰ Это соответствие подчеркивается и общей рифмой мужских клаузул, о чем мы уже упоминали.

²¹ Так, столкновение противоположных ритмических тенденций, выражаемых соответственно III и IV формами, о котором говорит М.М. Гиришман как об источнике «междустрофных ритмических контрастов» у Тютчева (*Гиришман М.М.* Ритмическая композиция стихотворения А.С. Пушкина и Ф.И. Тютчева, написанных 4-стопным ямбом // *Гиришман М.М.* Избранные статьи. Донецк, 1996. С.51– 68), в данном стихотворении обеспечивает контрастность частей ВНУТРИ строфы.

²² Гласная У в рифмующихся в женских клаузулах, по наблюдениям Иэна Лилли, не характерна для Я4. Правда, он обращался только к комбинации АБАБ, но я думаю, что более редкая противоположная конфигурация аБаБ вряд ли даст иные результаты. В то же время Тютчев, сохраняя общую тенденцию, все же количественно значительно превосходит соответствующие показатели у Державина, Пушкина, Лермонтова: в его рифмах У встречается гораздо чаще, чем у названных поэтов (*Лилли И.* Динамика русского стиха. М., 1997. С.67).

²³ В стихотворениях 1820-1830-х гг. стихия воплощается подобным образом более 10 раз: ветер (ветры) – 6, вихрь – 4, бури – 3. При этом ВЕТР – всегда могучая и недобрая сила, в то время как ВЕТЕР, ВЕТЕРОК (еще 3 употребления) вполне безобиден.

²⁴ Звуковой фон в лирике Тютчева 1820-1830-х гг. преобладает над зрительным, при этом благозвучные и нейтральные звуки встречаются гораздо чаще, чем неблагозвучные (42 слова против 17), а резко неблагозвучных всего 8. Среди них:

волшебника ВОЙ, пена РЕВУЩИХ валов, гул ГРОХОТАЛ, ГРОХОТ пучины морской, над ГРЕМЯЩЕЮ тьмою, с ВОПЛЕМ пробудилась и, наконец, КРИКИ (дня, птиц).

²⁵ В этой неточной антитезе («глухой – шумный» вместо «глухой – звонкий»), возможно, сказалось влияние немецкого языка (*still – laut*), так же как и в управлении глагола «сетовать» – о чем? (*klagen über*) вместо – на что? Впрочем, тютчевское словоупотребление в последнем случае можно объяснить и следованием так называемой устаревающей норме современного ему литературного языка.

²⁶ Отметим попутно нехарактерность для романтического мироощущения этой (пусть скрытой) оппозиции «чувство – рассудок».

²⁷ Правда, изменение в обозначении жанра – *страшные песни* превращаются в *повесть* – способствует, возможно, возникновению ассоциаций с балладой, столь популярной в немецком романтизме.

²⁸ Интересно, что частотность этого ключевого слова не столь велика, как кажется: в 1820-1830-х гг. *хаос*, кроме данного стихотворения встречается у Тютчева еще 4 раза, из них дважды – *хаос* звуков; близкие слова: *бездна* – 5 раз, *стихия* – 2 раза; хаос всегда связан с ночью. Впоследствии этот образ не становится более распространенным: в стихах 1840 – начале 1870-х гг. хаос не встречается вовсе, *бездна* – 6 раз, *пропасть* – 1 раз, *стихийный* (принадлежащий стихии) – 4 раза. Примечательно, что единственное провиденье хаоса (без прямого названия) встречается в стихотворении 1848-1850 гг. «Святая ночь на небосклон взошла», и тематически, и строфически дублетного по отношению к анализируемому. В нем взаимоотношения человека и хаоса достигают крайней степени трагизма: «нет извне опоры, нет предела».

²⁹ В своей известной краткой интерпретации стихотворения «О чем ты воешь, ветр ночной?..» Е.Г. Эткинд (см.: *Эткинд Е.Г. Материя стиха*. СПб., 1997. С.244) утверждает, что БУРИ Тютчева всегда душевные и это подтверждается контекстом творчества. Не оспаривая авторитетное мнение, основанное, как кажется, на многочисленных параллелизмах состояний души и состояний природы, характерных для тютчевского поэтического мира, внесем некоторые уточнения. «Сердце, жаждущее БУРЬ» встречается в лирике Тютчева лишь однажды, во всех остальных случаях (кстати, немногочисленных: всего 3 употребления в стихотворениях 1820-1830-х гг. и 2 – в последующем оригинальном творчестве) – речь идет о климатических и политических катаклизмах.

³⁰ Возможно, этот «сюжетный» разрыв связан с пропуском некоторого звена, погруженного в графический пробел между строфами.

И.В. ФОМЕНКО

СЕМАНТИКА «ПУСТОГО МЕСТА»

Для любого читателя стихи условно делятся как бы на две категории: те, что непонятны с первого чтения, или, как принято было говорить еще недавно, стихи с усложненной формой (Хлебников, ранний Пастернак и т. п.), и те, что кажутся понятными уже с первого чтения. Это, пользуясь той же терминологией, стихи простые по форме (как у Пушкина). Именно к этой категории относится стихотворение Тютчева «О чем ты воешь, ветр ночной?..».

При первом чтении это стихотворение настолько понятно, что, казалось бы, его не нужно и перечитывать, потому что сразу же возникает ощущение приобщенности к драматическому бытию на границе космоса и хаоса, тревоги от зыбкости этой границы и заклинания не разрушить ее. При этом тот, грубо говоря, «набор» образов (*ветр, хаос, душа, сердце, беспредельное, бури, мука*), признаков (*древний хаос, душа ночная, неистовые звуки*) и действий (*воешь, сетуешь безумно*) и параллелизм как принцип организации стихотворения определяют переход к такой степени обобщения, какую могла себе позволить только философия рубежа XIX - XX вв., тяготеющая к эссеизму и метафоризму. Не случайно это стихотворение привлекло внимание Вл. Соловьева, А. Белого, Вяч. Иванова. Точнее всего интерпретировал его Фет: «Прислушайтесь к тому, что ночной ветер напеваёт нашему поэту, – и вам станет страшно»¹. Все это безусловно так. И вместе с тем при повторных прочтениях не оставляет ощущение, что в этом стихотворении есть еще нечто важное, что за внешней отчетливостью структуры кроются неслучайные сбои и алогизмы. И один из этих алогизмов – строфическая пауза, пробел между первым и вторым восьмистишием.

Пауза маркирует параллелизм

С одной стороны, двухчастность стихотворения – реализация традиционного для Тютчева психологического параллелизма (в том значении, как его понимал Веселовский²): первая строфа состояние природы, вторая – соотносимое с ним состояние человека. Строфическая пауза четко разделяет их. Стихотворение воспроизводит устойчивую тютчевскую структуру.

А с другой стороны, это не совсем так. Параллелизм реализован еще до строфической паузы в первой строфе, где природа (*ветр ночной*) и представленный метонимическим *сердцем* человек сопоставляются по звучанию. *Неистовые звуки*, рождаемые *ветром* и *сердцем* и есть основа параллелизма: *ветр ночной, воя и сетуя*, говорит *понятым сердцу языком* и получает отклик *сердца – взрывает в нем ...неистовые звуки*. Таким

образом, строфическая пауза перестает играть роль маркера, указывающего на разделенность параллельных рядов.

Пауза маркирует части

Она, скорее, делит стихотворение по другому признаку: I строфа – состояние природы и ответное пробуждающееся состояние человека (*ветр взрывает порой ответные неистовые звуки*), II строфа – просьба-заклинание не петь больше этих *страшных песен*.

Но и такое прочтение оставляет темные места. Действительно, если параллелизм реализован в первой строфе, то почему между двумя четверостишиями нет традиционной тютчевской паузы, которая эксплицировала бы параллелизм? И почему стихотворение делится одной паузой на две, а не двумя паузами на три части: первое четверостишие – состояние природы, второе – ответное пробуждающееся состояние человека, заключительное восьмистишие – заклинание? Но раз у автора нет этой «дополнительной» паузы в первой строфе, значит, она ему не была нужна. Тогда прежде всего нужно попробовать понять, о чем первая строфа.

Первая строфа – восьмистишие, образованное из двух четверостиший. Каждое из них представляет собой интонационное целое: объединено перекрестной рифмовкой и несет относительно законченную мысль.

Все стихи в первом четверостишии дополнительно объединены синтаксически (это вопросы, которые задает лирический субъект *ветру*). Четыре стиха заключают в себе три вопроса, построенных соразмерно и гармонично. Первый вопрос – один стих, второй вопрос тоже один стих, но оканчивающийся отточием, как бы раздвигающим его границы, выводящим мысль за пределы стиха. Последний вопрос заключен в двустишии. Таким образом, первое четверостишие оказывается построенным по принципу: один – больше, чем один – два, и переход от двух коротких предложений (предложение равно стиху) к длинному (предложение равно двустишию) плавен и незаметен. Кроме того, первые два стиха объединены единоначатием (*о чем... – о чем...*) и читаются как двустишие. И это окончательно уравнивает первое и второе двустишия.

Итак, первое четверостишие – жесткое структурное целое. А это позволяет видеть в нем не три разных вопроса, а вариации одного некоего инвариантного вопроса. Проблема в том, что не совсем понятно, какого именно. Этот вопрос может быть понят и как риторический (не требующий ответа от *ветра* и выражающий состояние лирического субъекта), и как прямой, требующий какого-то точного, четкого ответа. С одной стороны, *ветр*, каким бы поэтическим клише он ни был³, все-таки остается природным явлением и разговор с ним условен (поэтому лирический субъект так и не получает ответа). Но с другой стороны, *ветр* олицетворен,

он *сетует*, у него странный *голос*. Этих признаков достаточно для олицетворения, позволяющего говорить с *ветром*. А кроме того, сама структура вопросов в первом четверостишии заставляет слышать просьбу о прямом ответе: о чем ты воешь...? о чем ... сетуешь? что значит странный голос твой? Дважды повторенное о чем и заключительное что значит объединены общей семой, несут одно общее значение: просьбу назвать, воплотить в слове то, о чем *ветр воет*, на что *сетует*, *жалуется*, то, что пока остается невыразимым. Он, *ветр*, говорит на языке, невыразимом в слове, понятном только *сердцу*. Это язык модуляций, а не слов (*воешь*, *сетуешь*, *странный голос*) и *сердце* рождает в ответ тоже *неистовые звуки*, а не слова. И *ветр* и *сердце* говорят на языке тональностей (голос ветра *жалобный то глухо, то шумно*), языке звуков, интонаций, мучительно желая выразить их в слове. Таким образом, первая строфа может быть прочитана и как безуспешная попытка найти **слово**, которое бы назвало, сделало понятной *непонятную муку*, испытываемую и *ветром*, и лирическим субъектом. Собственно, первая строфа могла бы быть отдельным законченным и завершенным лирическим стихотворением о природе и человеке, их невыразимой муке и невозможности назвать ее в слове.

В таком прочтении строфическая пауза не просто отделяет одну строфу от другой. Подчеркивая законченность мысли в первой строфе, она создает установку на восприятие второй строфы как тоже относительно самостоятельного стихотворения. Таким образом, пауза, разделяя строфы, одновременно как бы соединяет отдельные стихотворения, взаимозависимые, но относительно самостоятельные (некий вариант цикла-двойчатки).

Действительно, для того чтобы вторая строфа звучала как отдельное стихотворение, ей недостает только заглавия (скажем, «Ветр ночной»). Она структурно повторяет первую: тоже состоит из двух четверостиший с той же перекрестной рифмовкой (аБаБвГвГ). Эмоциональное напряжение, как и в первой строфе, создается тем, что здесь тоже нет ни одного повествовательного предложения. Соразмерность и гармоничность рождается соразмерностью интонационно-фразового членения: каждое двустишие – одно восклицательное предложение, каждое предложение внутри четверостишия сращено с другим перекрестной рифмовкой. Как и в первой строфе, здесь два предложения оканчиваются экспрессивным знаком с отточием. Одинаково (восклицанием с отточием) оканчиваются и оба последних стиха в каждой строфе.

Таким образом, структурно обе строфы почти зеркально отражают друг друга, ставя читателя перед очередным противоречием.

Проще всего его сформулировать в пересказе обеих строф. Первая: я не понимаю, о чем воет ветер, твердящий о непонятной муке. Вторая: я

понимаю, о чем *поет* ветер: это вовсе не непонятная мука, а страшные песни про древний родимый хаос, это моя любимая повесть.

Когда понял лирический субъект смысл этих песен?

Пауза – мгновенье понимания

Единственное предположение: мгновенье понимания – строфическая пауза между первой и второй частями стихотворения. В этом случае логика достаточно убедительна: I строфа – я не понимал, о чем *воет* ветер ----- пауза – мгновенье, когда я понял ----- II строфа – теперь я понимаю, о чем *поет* ветер, и заклинаю его не будить *хаос*.

В таком чтении пауза оказывается еще и семантически значимой, заключающей в себе интеллектуальное озарение, рывок, переход из одного качества в другое.

О семантической нагруженности паузы стиховеды, насколько мне известно, не писали. Семантика паузы – понятие театроведческое, идущее от К.С. Станиславского, для которого актерское мастерство во многом измерялось умением «держать паузу», то есть выразить молчанием то, что невыразимо в слове. В теории стиха пауза рассматривается как важный, но вспомогательный элемент ритма: она оформляет стиховое членение текста, ритмико-интонационную замкнутость строфы, может играть роль агента экспрессии при строчных и строфических переносах, быть одним из важных элементов ритмообразования (тактометрическая теория), играть роль в организации структуры стихотворения, но в любом случае она остается для стиховеда «пустым местом». Для поэтов, вероятно, тоже. Есть множество стихотворных строк о рифме, о размере (начиная, скорее всего, с классического «Четырестопный ямб мне надоел...»), но трудно припомнить строку о строфическом пробеле. За исключением, пожалуй, мандельштамовского «Как бы цезурой зияет этот день», где слово «цезура» означает отнюдь не пустое место, а особое состояние мира и человека, *золотую лень / Из тростника извлечь богатство целой ноты*. Разумеется, это не сама пауза, а сравнение-метафора, но именно это и делает ее не «пустым местом», а семантически нагруженным образом. И хотя вряд ли можно говорить о подобном поэтическом мышлении в тютчевскую эпоху, возможность семантически наполненной паузы как интуитивно воплощенная необходимость что-то сказать молчанием, отнюдь не исключена. Поэтому семантически значимая пауза в тютчевском стихотворении возможна независимо от того, насколько она «запрограммирована» самим автором.

Однако как ни соблазнительно истолкование пробела между строфами как паузы, заключающей в себе интеллектуальное озарение, рывок, переход из одного качества в другое, оно неадекватно тексту хотя бы потому, что все глаголы в первой и второй строфе стоят в настоящем времени. Причем грамматическое время не входит ни в какие

противоречия с художественным. Именно сейчас, в это «мгновенье лирической концентрации» (Т.И. Сильман) я не понимаю, о чем ты *воешь, сетуешь, твердишь* и одновременно понимаю эти *песни*; я не понимаю, что значит *странный голос твой* и одновременно понимаю, что он значит: это песни *про древний родимый хаос*; ты твердишь о *непонятной муке* – и одновременно я знаю, что это мука рвущегося из ночной груди *хаоса, жаждущего слиться с беспредельным*.

«Я не понимаю» и «я понимаю» зеркально отражаются друг в друге, и потому неважно, понимаю я или нет: и то и другое мучительно и невыразимо страшно («...и вам станет страшно», – предупреждал Фет).

Если все это так, остается еще одно объяснение.

Пауза – воплощенное состояние

Мысль о невозможности выразить в слове индивидуально-неповторимые душевные переживания – одна из фундаментальных посылок теоретической поэтики⁴, волнующая самих поэтов гораздо больше, чем теоретиков. Тютчев был одним из тех, кто остро переживал это непреодолимое для поэта противоречие между необходимостью и невозможностью адекватно выразить себя в слове. Хрестоматийно стихотворение «Silentium!», стала афоризмом строка «Мысль изреченная есть ложь».

Поэт может рассказать о том, что мучит, но **как** это мучительно – невербализуемо. Поэтому в стихотворении взаимодействуют два структурных принципа (или две доминанты?). Один – логика вербального ряда. Словом названо то, **что** мучит «у бездны на краю». А пауза заключает в себе то, что не может быть вербализовано: **невыразимость** муки, состояние, чувство, то есть сам лирический субстрат, ибо предмет лирики – «сама душа» поэта, и «все дело в чувствующей душе, а не в том, о каком именно предмете идет речь»⁵.

Пауза как выражение состояния – явление в лирике XIX в., по-видимому, исключительное. Да и в XX в. оно выражалось преимущественно через предметные детали, интонацию, синтаксис. Пастернак создал ощущение кружения в метели строчными переносами, Леся Украинка воплощала нарастающую экспрессию, начиная стихотворение экспрессивными знаками, а заканчивая точкой как знаком окончательного приговора. А. Ахматова и В. Маяковский высшую степень напряжения передавали образами абсолютного спокойствия («А самое страшное видели вы / Лицо мое, когда я абсолютно спокоен?») и молчания («Но туда, где молча мать стояла, / Так никто взглянуть и не посмел»).

Но одновременно с этим в разных видах искусства оказалась востребованной и пауза. Примерами крайних случаев в литературе может быть «Поэма Конца» Василиска Гнедова, представляющая собой в публикации озаглавленное белое пространство страницы, а в авторском исполнении – молчание на эстраде после объявленного заглавия в течение

нескольких минут; в живописи – «Черный квадрат» К. Малевича; в музыке – «4'33» Дж. Кейджа, когда исполнитель сидит за молчащим инструментом 4 минуты 33 секунды, девятая часть симфонии С. Губайдуллиной, которая «представляет собой сольную каденцию для дирижера при безмолвствующем оркестре (причем, в партитуре композитор точно предписывает дирижеру определенные жесты)»⁶.

Не важно, что было, а что не было задумано или принято читателем как эпатаж. Важно другое. Авангард воспринял и использовал две, вероятно, основные возможности семантизации «пустого места» (отсутствия слова в литературе, предмета в живописи, звука в музыке). Можно это назвать даже двумя принципами семантизации. Один из них – это, пользуясь выражением А.В. Михайлова, использование возможностей «скраденного», «умолчанного слова»⁷, скажем, в «пустых» строфах «Евгения Онегина». Именно такое произнесенное, но предполагаемое «слово» положено в основу «молчания» произведений Дж. Кейджа и С. Губайдуллиной: слушатель сам воссоздает музыку, которая могла («4'33») или должна (симфония) здесь быть.

Озаглавленный пустой лист, как и «Черный квадрат», другой природы. Есть состояния мира и человека, которые невозможно передать ни словом, ни звуком, ни предметной деталью. Их можно описать, но сам принцип описания противоречит описываемому. Передать тишину звучащим словом невозможно потому, что оно ее разрушает И только конвенциональность искусства отчасти снимает это противоречие. Одно из лучших описаний тишины – у Б. Пастернака: «Тишина, ты – лучшее, / Из всего, что слышал. / Некоторых мучает, / Что летают мыши». Почти на границе возможного передана здесь мучительность беззвучного шороха полета летучих мышей, поддержанная инструментовкой (*тишина, лучшее, слышал, мыши*), и именно этот контрастный шорох оттеняет предполагаемую тишину. Поэтому адекватными тишине, молчанию, концу, непознаваемости мира в крайнем своем выражении оказываются отсутствие звука, слова, белая озаглавленная страница, черный квадрат. Такая «пауза» не скрывает в себе никакого «умолчанного слова», она сама есть дискурс, есть завершенное и законченное высказывание.

Разумеется, эти авангардные решения достаточно прямолинейны. Вряд ли здесь стоит говорить о Тютчеве как предтече. Его пауза неосознанна, интуитивна и, скорее всего, случайна. В XX в. это осознанно эксплуатируемый прием. Но параллель эта интересна тем, что позволяет еще раз убедиться: интуитивно или осознанно искусство ищет пути преодоления материала для того, чтобы выразить невыразимое.^ь

¹ Фет А.А. О стихотворениях Ф. Тютчева // Фет А.А. Сочинения: В 2 т. М., 1982. Т.2. С.156.

² См.: Веселовский А.Н. Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.

³ См., напр.: *Григорьев В.П.* Поэтика слова. М., 1979. С.153–175.

⁴ Ср. у М.М. Бахтина: «Слово ... межиндивидуально. Все сказанное, выраженное находится вне “души” говорящего, не принадлежит только ему. <...> Слово – это драма, в которой участвуют три персонажа (это не дуэт, а трио). Она разыгрывается вне автора, и ее недопустимо интроицировать ... внутрь автора» (*Бахтин М.М.* Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках: Опыт философского анализа // *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С.300-301.

⁵ *Гегель Г.* Эстетика: В 4 т. М., 1971. Т.3. С.496.

⁶ *Чигарева Е.* Слово как структурная и смысловая единица в музыке // Вестник гуманитарной науки. 2001. №1. С. 87.

⁷ См.: *Михайлов А.В.* Музыка в истории культуры. М., 1998.

А.В. ДОМАЩЕНКО ПОЭТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК МЫШЛЕНИЕ ИМЕНАМИ

Имя Его – пароль, посох
Песнопения, вежа.
Ф. Гельдерлин

Если бы меня попросили кратко определить, *о чем* стихотворение Ф.И. Тютчева «Silentium!», я бы ответил, что оно об *онтологии речи*¹. На тот же вопрос относительно стихотворения «О чем ты воешь, ветр ночной?..» я бы ответил, что оно об *онтологии языка*. Другими словами можно сказать, что эти стихотворения о более позднем и более раннем проявлении герменейи, причем о более раннем ее проявлении нам может сказать только поэзия.

Герменейя, как мы знаем, – это такое состояние языка, когда все имена, принадлежащие ему, «действительно суть имена»², то есть они выявляют природу вещей. Именно поэтому Кратил, защищая изначальное понимание языка (речи), утверждал: «...Кто знает имена, [тому] дано познать и вещи»³. У Ф.И.Тютчева мы обнаруживаем понимание герменейи как «пения дум», как изначальной стихослагающей речи, которая соотносена с «целым миром»:

Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум...⁴

В этом целом мире «я» тождественно «ты», а «душевная глубина» – космосу, «звездам в ночи», но также «ключам», то есть речи. В речи – начало и конец «целого мира», в речи его онтологическая основа.

До тех пор пока сохраняется такое понимание языка, поэзия остается не только серьезным, но самым важным делом; более того, только она и способна по-настоящему утвердить значимость любого человеческого свершения:

τοῦτο γὰρ ἀθάνατον φωναεὶν ἐρπεῖ,
εἰ τις ἐν εἰπῇ τι· καὶ Πάγκαρπον
ἐπὶ χθόνα καὶ διὰ πόντον βέβακεν
ἐρυμάτων ἀκτὶς καλῶν ἀσβεστός αἰεὶ⁵.

(Ибо бессмертно звучащим пребывает то,
что сказано хорошо: [благодаря этому] и по всеплодящей
земле и через море прошел
дел прекрасных негаснувший луч навсегда.)

В имени, принадлежащем герменейе, в имплицитном виде истина уже заключена, поэтому любое подлинное стихотворение оказывается на

деле не чем иным, как разворачиванием этого имплицитного целого. Любое подлинное стихотворение, таким образом, является надписью на имени, *эпиграммой* в изначальном смысле этого слова. О том, насколько живучим, насколько действенным на протяжении тысячелетий оставалась такое понимание поэтического слова, свидетельствует творческий опыт Ф.И. Тютчева.

В конце августа 1868 г. Ф.И. Тютчев пишет М.П. Погодину: «Простите авторской щепетильности. Мне хотелось, чтобы, по крайней мере, те стихи, которые надписаны на ваше имя, были по возможности исправны, и потому посылаю вам их вторым изданием»⁶. «Стихи, которые надписаны на ваше имя» – так по-русски, по крайней мере в наше время, не говорят. Но не говорят не потому, что этот оборот не свойствен русской речи, противоречит ее природе, а потому, что нами утрачен некий смысл, который здесь высказывается Тютчевым. Поэт тем и отличается от простых смертных, что он настолько укоренен в речи, настолько приобщился к самому ее существу, что ему нет надобности сверяться с грамматикой по поводу любого необычного оборота. Стихия речи – его родная стихия, поэтому он может высказать то, что нам, забывшим о своем сродстве с речью, даже уже и не грезится. И тем не менее задача наша остается прежней: постараться понять, какой смысл, часто благодаря невзначай брошенной поэтом фразе, выходит из потаенных глубин языка. Значит, речь укоренена в языке. Мы, таким образом, возвратились к началу – к вопросу о стихотворениях «*Silentium!*» и «О чем ты воешь, ветр ночной?..».

Попробуем начать разговор еще раз. Не страшно, если мы опять пройдем по кругу: в конце концов любое наше вопрошание обращено к одному и тому же. Слова «стихи, которые надписаны на... имя» – это определение эпиграммы, какой была она когда-то в греческой поэзии: *ἐπίγραμμα* (букв. надпись) в чистом виде была не чем иным, как вопрошанием имени и его названием. Пример такой эпиграммы находим у Симонида (или у оставшегося неизвестным одного из его современников):

Молви, кто ты? Чей сын? Где родился? И в чем победитель?
Касмил; Эвагров; Родос; в Дельфах, в кулачном бою⁷.

Когда почувствуешь вкус к этому чекану имен, когда поймешь, что каждое отдельное имя было когда-то тождественно целому, совмещая в себе в еще не распавшемся единстве поэтическое и священное, только тогда станет ясно, что имел в виду Гиперион в письме к Диотиме: «Верь мне и помни, я говорю это от всей души: дар речи (*die Sprache – λόγος*.- А.Д.) – великое излишество. Лучшее всегда живет в самом себе и покоится в душевной глубине, как жемчуг на дне моря»⁸. И становится понятно, что когда поэт теряет все, остается только это: «Я добросовестно, словно эхо, называл каждую вещь данным ей именем»⁹. Пока поэзия была названием

имен, любое имя было достойным названия: «Касмил» вмещало в себе ту же полноту смысла, что и «Дельфы». Когда же такое восприятие имен утрачивается, поэзия, оставаясь по-прежнему руководимой именами, одновременно становится развертыванием имени в речи. Именно так соотносятся песни Пиндара, посвященные олимпийским победителям, с приведенной выше эпиграммой. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить с нею любую песню Пиндара: построение песни определяется теми же самыми вопросами, значит, она обращена к тем же самым именам. Характерный пример – вторая Немейская песня:

Кто ты?

«О *Тимодем!*»

Чей сын?

«Ему, *сыну Тимоноя*».

Где родился?

«Издревле

Славились *Ахарны* добрыми мужами...»

И в чем победитель?

«Заложил основанье побед своих *на священных играх*

В многократно воспетой роще *Зевса Немейского*».

«Сила твоя, испытанная *борьбой*, возвеличивает тебя»¹⁰.

Поскольку песни Пиндара по-прежнему руководимы именами, постольку они остаются манической поэзией, то есть создаются в состоянии одержимости именем (словом). Но так как поэт не ограничивается названием имени, но развертывает его в речи как перифразе имени, со временем таких имен, в которых оказывается возможным осуществление поэтического (стихослагающего) мышления (мышления в герменейе), остается совсем немного.

Прежде всего, следует назвать «родимый хаос», из которого все происходит. Затем – четыре стихии, которые, про-ис-ходя из хаоса, остаются *родимыми* по отношению к «целому миру», определяя «состав» его «частей»: свет (огонь), воздух (ветер), вода, земля. К ним, вслед за Эмпедоклом, необходимо прибавить еще два имени: любовь и вражду. И еще: время и память. Мы знаем: именно память (Мнемозина) породила поэзию. Без большого преувеличения можно сказать, что эти имена главным образом определили содержание всей мировой поэзии. Но первые пять все же стоят особняком: это не столько имена, сколько праимена, причем если из первого все происходит, то последующие четыре оказываются способными заключать в себе все, поскольку они предшествуют «целому миру»: его порождают, будучи сами порождением хаоса. В этом отношении в поэзии от Пиндара до Тютчева ничего не изменилось: «дневной свет» у Пиндара столь же «первозданен»¹¹, сколь первозданен *ночной ветер* у Тютчева, а земля и у того и у другого поэта вовсе не только в силу поэтической традиции остается *матерью*¹². Все эти

имена взаимозаменяемы и тождественны не только потому, что, к примеру, у Пиндара источник, ключ (κρουνός) может иметь значение «огонь» (Пиф. 1.25)¹³.

Каждая из названных стихий [имен] неподвластна времени: огонь (πυρ) у Пиндара вечен, земля (χθών) – бессмертна¹⁴. Все они священны: свет (φέγγος); земля (κρημνός, νασος); вода (πόρος)¹⁵. Все они в равной степени соотносены с языком, поэтической речью, то есть являются словом: у Пиндара вода (ὕδωρ) – песня, равно роса (δρόσος) – победная песня, гимн. Гимны обладают способностью сиять, но гимном может быть и камень (λίθος)¹⁶. Не от этого ли камня ведет свою родословную знаменитый тютчевский камень, «скатившийся в долину»?

О всеохватывающей полноте смысла, присущего этим словам, свидетельствует то содержание, которое может вмещать в себя «ветер» (ουρος): это и «бог», и «гимны», и «слова», и «люди»¹⁷. Поскольку в ветре заключено все, постольку заключено все в любом его проявлении, в любом его ощутимом присутствии. Поэтому и у Тютчева в *вое* ночного ветра совмещены все возможные смыслы: это и *странный голос*, и *понятный сердцу язык*, и *неистовые звуки* – ответные на неистовство ветра, и *страшные песни*, и «повесть любимая», и, наконец, напоминание о *заснувших бурях*. Все эти имена – попытки названия того, что слышится в ночном *вое ветра*; это вопрошание, порожденное им и обращенное к нему.

Поэзию, которая руководствуется именами, мы называем манической¹⁸. Стихотворения Ф.И. Тютчева «Silentium!» и «О чем ты воешь, ветер ночной?..» – примеры такой поэзии: первое – надпись на имени «молчание», второе – на имени «ночной ветер». Каждое из этих стихотворений от начала и до конца – вопрошание имени и его развертывание в поэтической речи. Это развертывание осуществляется в состоянии одержимости именем: в первом случае – молчанием как «пением дум», во втором – *безумием* ночного ветра и *неистовством* его *страшных песен*. Безумие и неистовство – это и есть *μανία*. В одержимости истинным именем как раз и проявляется присутствие *θείου*¹⁹ в нас.

В гимне «Рейн» Ф. Гельдерлин говорит:

Ein Rätsel ist Reintentsprungenes. Auch
Der Gesang kaum darf es enthüllen²⁰.

(Чистый исток остается загадкой. Песня
Также едва ли смеет снять с нее покров.)

Песня не смеет снять покров с тайны истока, но не может не думать о ней. Эту меру Тютчев соблюдает в стихотворении «Silentium!», не выходя за пределы человеческой речи, хотя и в изначальной ее стихослагающей явленности – «пении дум». И эту меру Тютчев превозмогает в стихотворении «О чем ты воешь, ветер ночной?..», восходя в нем к тому состоянию герменейи, которое предшествовало рождению

человеческого слова. Откровение *шевелищегося хаоса* – не что иное, как наказание за нарушение меры.

Неистовство *страшных песен* увлекает поэта в ту область, которая человеку заказана. Тайна истока открывается песне, поскольку поэт в состоянии одержимости оказывается причастным «языку» ветра, этот «язык» становится ему «понятным». Становясь неистовым, поэт одновременно становится провидцем. На взаимосвязь неистовства и провиденья уже обращал внимание М. Хайдеггер: «Провидец собрал все присутствующее и отсутствующее в одно при-сутствие и в этом присутствии истовствует.<...> Из истовости присутствующего сказует провидец. Он есть истосказатель.<...> В один прекрасный день мы станем учиться наше затасканное слово “истина” мыслить из этой истовости»²¹. И если справедливо, что, вопрошая, мы ничего не у-станавливаем, но сами должны у-стоять, храня при этом «оберегающее внимание к истине»²², то в стихотворении «О чем ты воешь, ветер ночной?..» как раз и открывается присутствие такой истины, перед которой нам необходимо у-стоять – при том условии, что мы способны ее услышать.

Приоткрываясь, тайна сохраняет способность оставаться тайной. В стихотворении Тютчева это происходит потому, что непонятна и не может быть понята человеком звучащая в *страшных песнях* ветра мука. Поэтому вопрос: о чем поет песни ветер? – остается открытым. Любой наш ответ, если он будет захватывать существо вопроса, будет повторением сказанного поэтом. *Страшные песни* ветра – о том состоянии природы, которое предшествовало рождению «целого мира» с его по-человечески артикулированным смыслом. Они – о начале и конце, о роковом и неизбежном, о той праоснове мира, благодаря которой возможным стало его существование и к которой он рано или поздно обречен возвратиться – в свой «последний час».

Страшные песни ветра – это голос судьбы, который чуткое ухо поэта различает среди голосов «целого мира». Он звучит из той дальней дали, когда не было ничего, кроме первого усилия хаоса превозмочь самого себя и в ветре, свете, воде и земле явить возможность иного существования, установить предел «беспредельному».

Страшные песни ветра – это отзвук бурь, впервые прошумевших и прогремевших в момент рождения мира, и в его первозданном и неизбывном с тех пор вое сразу же прозвучала и вся мука рождения, и вся мука предстоящей гибели. А все *наши* песни – только попытка человеческим языком передать смысл этой «непонятной» муки. Передать, потому что в ней заключено все.

¹ См.: *Домашенко А.В.* Интерпретация и толкование. Донецк, 2000. С.113–118.

² *Платон.* Кратил // *Платон.* Собр. соч.: В 4 т. М.,1990. Т.1. С.667.

³ *Platonis opera quae feruntur omnia.* Lipsiae,1877. Vol. 2. С.81.

⁴ *Тютчев Ф.И.* Сочинения: В 2 т. М., 1980. Т. 1. С.63.

-
- ⁵ Pindari carmina cum fragmentis. Pars 1. Epinicia. Lipsiae, 1980. С.172.
- ⁶ Литературное наследство. Т. 97. Федор Иванович Тютчев. М., 1988. Кн. 1. С.424.
- ⁷ Греческая эпиграмма. СПб., 1993. С.118.
- ⁸ Гельдерлин Ф. Гиперион. М., 1988. С.198.
- ⁹ Там же. С.193.
- ¹⁰ Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. М., 1980. С.120.
- ¹¹ См.: Гринбаум Н.С. Художественный мир античной поэзии: Творческий поиск Пиндара. М., 1990. С.6.
- ¹² Пиндар. Указ. соч. С.33; Тютчев Ф.И. Указ. соч. С.81.
- ¹³ Пиндар. Указ. соч. С.16.
- ¹⁴ Там же. С.6, 10.
- ¹⁵ Там же. С.6, 11, 15.
- ¹⁶ Там же. С.6, 7, 12, 15.
- ¹⁷ Там же. С.6.
- ¹⁸ См.: Домащенко А.В. Маническая поэзия и миметическое искусство. Платон и Бахтин // Филологические исследования. Вып. 3. Донецк, 2001 (в печати).
- ¹⁹ «Если мы позволим себе заблуждаться насчет нашего θεῖον, или назови его как хочешь,- все искусство и все труды наши будут напрасны» (Гельдерлин Ф. Указ. соч. С.387).
- ²⁰ Hölderlin F. Samtliche Werke und Briefe. Bd. 1. Berlin; Weimar, 1970. С.458.
- ²¹ Хайдеггер М. Изречение Анаксимандра // Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге. М., 1991. С.49.
- ²² Хайдеггер М. Наука и осмысление // Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С.243.

Ю.М. НИКИШОВ

О ЧЕЛОВЕКЕ И МИРЕ – И О МИРЕ ЧЕЛОВЕКА

Опыт композиционного анализа

Кажется, композиционный анализ тютчевской философской элегии не представляет особой сложности. Элегия четко структурирована, она состоит из двух строф. Впрочем, в силу однородности рифмовки в четверостишиях допустимо представление о конструкции стихотворения в объеме четырех четверостиший, но разницы в подходах нет, поскольку автором четверостишия сгруппированы по два; так или иначе, но стихотворение предстает двухчастным. Поэтому задача и не выглядит сложной: надо определить движение поэтической мысли в каждой из строф (частей) и установить связь между ними.

Стихотворение начинается четким, внятным вопросом: *О чем ты воешь, ветер ночной?* Вопрос разрастается в серию, охватывающую все первое четверостишие. И вопрос не представляется трудным: для ответа необходимо всего-то понимать язык природы и перевести его на язык человека. Язык природы может быть недоступным обыкновенному сознанию, но поэты владеют этим языком в совершенстве. Вот один из многочисленных прецедентов:

Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя;
То, как зверь, она завоет,
То заплачет, как дитя.

Буря предстает многоликой, меняя маски; она и зверь, и дитя, и путник, а может и в своем первоизданном лике просто шуршать соломой обветшавшей кровли. Пушкинский перечень нарочито дан избирательным и тем самым открытым: предметный ряд ничуть не исчерпан и может быть как угодно продолжен.

Для Тютчева нет загадок в языке природы: голос ветра *странный и жалобный (то глухо, то шумно)*; но так или иначе, а ветер говорит *понятным сердцу языком*. Первая строфа (часть) и создает ситуацию ожидания – расшифровки того, что не досягаемо для обыденного сознания, но что подвластно сознанию поэта. Но завершение элегии обманывает это ожидание, движение поэтической мысли получает непредсказуемое направление.

Вновь продолжим сопоставление с пушкинской элегией. В «Зимнем вечере» весомую роль играют пространственные отношения. Здесь четко выделяются центр и безграничное пространство вокруг него. В этом пространстве вольготно разгуляться буре, здесь живут звери, и птицы, и дети, бродит запоздалый путник, ходит за водой девица; здесь есть моря и

жизнь за морями. Эта несоизмеримая беспредельность пространства, конечно же, контрастирует с замкнутым миром ветхой лачужки под обветшалой соломенной кровлей. И все-таки в центре – двое и, вроде бы, тоже в контрастном соединении: старушка и молодой человек. Старость и юность многократно в стихах Пушкина представляли как антитеза, но здесь контраст сглаживается: старость слаба, но и юность – бедная; возникает не отталкивание, а притяжение. Союз двоих им необходим; одинокие в этом огромном и холодном мире, они находят опору друг в друге. Лачужка темна, но за окнами, где буря мглою небо кроет, еще темнее. За окнами холодно, крутятся снежные вихри, а здесь тепло – от камина ли, от сердечной ли теплоты (*моя старушка, мой друг, добрая подружка*).

Внешний мир интересен поэту (*Спой мне песню... о том-то и о том-то*), но этот интерес в большой степени умозритель, ибо сердце согрето не тем, что вне, а тем, что внутри дома. И все-таки элегия, как ей и положено быть, печальна (*Выьем с горя...*); в чем суть горя – не поясняется; можно только предполагать, что по крайней мере одна из причин душевного дискомфорта связана именно с разъединением человека и мира, когда сердечный мир сжимается лишь до общности двоих.

Тютчевская элегия оголена: предметных деталей здесь всего две – ночной ветер и сердце человека. Эти предметы близки друг другу, родственны. Безумный голос ветра взрывает в сердце *порой неистовые звуки*. Два голоса могли бы звучать в унисон. Этого не происходит – и только потому, что поэт сопротивляется этому.

Вторая строфа (часть) стихотворения связана с первой логической преемственностью: обрисована ситуация – дается ее разрешение. Разрешение необычное, неожиданное. Намечалась возможность гармонических отношений человека и мира, но они переводятся в конфликтные. Кольцом замыкаются восклицания поэта: *О, страшных песен сих не пой... – О, бурь заснувших не буди...* Но почему?

Не подтверждается, что песни – страшные. Напротив, они *про древний хаос, про родимый. Мир души ночной жадно вникает повести любимой, он с беспредельным жаждет слиться*.

Несмотря на то, что поэт не дает пояснений своему волевому порыву, обрисовка ситуации достаточна, чтобы понять позицию художника. Тютчеву не требуется расшифровки нестандартного выбора, потому что он поднимает вечные вопросы, апеллируя к общеизвестному.

Человек – существо двойственное, притом в нескольких отношениях. В плоскости психологически-эмоциональной принято противопоставлять рациональное и чувственное начала, ум и сердце. В плане онтологическом можно говорить об антитезе природного начала в существе человека и начала цивилизованного как результата самоидентификации человека в качестве рода *Homo sapiens*; цивилизация – сотворенная человеком «вторая природа».

В сочетании природного и цивилизованного начал в мире человека Тютчев отдает приоритет началу цивилизованному. Однако ночной ветер говорит ночному миру души о корнях, о хаосе, который воспринимается родимым. Это сильное искушение, наваждение, избавиться от которого нелегко, для чего и понадобились заклинания, волевой порыв. Однако свой выбор художник делает твердо и решительно. Человек испытывает томление по своему корневому началу, но отдает предпочтение своей «второй природе», началу разумному.

Композиция тютчевской элегии включает в себе парадокс. Серия начальных вопросов вынуждает ждать ответы на них, настраивает на предвкушение диалога человека с миром. Но диалог отменяется, стихотворение остается монологическим. Поэт разбирается не в отношениях человека с миром, а в самом себе. Мир, хоть он и беспределен, понятен сердцу; человек ощущает свою связь с миром, но обращает свой взор внутрь, продолжая самопознание.

Мы воспринимаем элегию Тютчева уже спустя более полутора веков после ее написания. Фактически мы живем уже в другом мире, когда цивилизация не только укрепилась, но и угрожает самой себе. Обсуждается вопрос: мы подошли к черте или уже перешли черту, за которой природа уже не способна самовосстанавливаться после технократической деятельности человека.

Тютчевский монолог, обращенный к ночному ветру, сегодня порождает иные эмоции и ассоциации. Поэт отгонял смутный зов родной природы, отдавал предпочтение началу цивилизованному. Человечество слишком преуспело в этом и далеко ушло в этом направлении. Сегодня вой ночного ветра звучал бы упреком человеку и предостережением о надвигающейся (наступившей?) трагедии из-за того, что человек пренебрег своим природным началом.

А.А. КОРАБЛЕВ

О ЧЕМ ПОЕТ ВЕТЕР: СТРАТЕГИИ ПОСТИЖЕНИЯ

I

Стихотворение «О чем ты воешь, ветер ночной?..» слишком хрестоматийно, чтобы задаваться вопросом, который обычно предшествует или, во всяком случае, должен предшествовать литературному анализу: является ли анализируемое произведение художественным? Есть ли в нем, иначе говоря, нечто такое, что не подлежит анализу, но при этом предопределяет и сам анализ, и то, что ему подлежит? Есть ли у него, говоря словами поэта, «душа», «язык», «тайна»?..

Если же попытаться не замечать хрестоматийного глянца и прочесть это произведение как бы впервые и как бы не зная ни имени автора, ни времени написания, то может показаться, что степень его художественности весьма незначительна. Причина такого впечатления, конечно, не в отсутствии каких-либо специальных поэтических эффектов, а в видимом отсутствии самой поэтичности. Она словно преднамеренно вытеснена за пределы высказывания, которое почти прозаически равно себе: стихотворный текст строится как вполне определенное, рациональное изъяснение мыслей и чувств. Правда, предмет этих мыслей и чувств таков, что высказывание становится интенсивно патетическим, но из этого вовсе не следует, что тем самым оно делается и поэтическим. Сама логическая конструкция стихотворения вызывает предположение, что эти стихи, по известному выражению, говорят именно «о чем-то», но не «что-то», а ведь это должно означать, что они лишь обращены к тайне, но не содержат ее в себе. То же, по-видимому, можно сказать и о других стихотворениях Тютчева: они скорее прозаичны, чем поэтичны. Недаром же Лев Толстой, сдержанно относившийся к стихотворству, делал исключение для Тютчева, а, например, Лев Одоевцев, герой известного романа, по той же причине позволял себе говорить о Тютчеве как о мнимой поэтической величине. Между тем тютчевская непоэтичность может быть понята и как поэтичность особого рода¹.

Вопрос о художественности – это вопрос о языке произведения, и прежде всего об онтологии языка: «человеческим» ли языком говорит автор произведения или «ангельским»? «От себя» ли он говорит или «через себя», являясь лишь голосом, озвучивающим невнятный и для него самого смысл? Ясно, что никакой, даже самый изощренный и скрупулезный анализ ответов на такие вопросы не дает, это вне его компетенции. Он может лишь приблизить к пределам, у которых

становится осязаемее мера ограниченности или безграничности означенного произведением смысла. Но тогда хрестоматийность, та самая, которая мешает непосредственности восприятия, может оказаться едва ли не единственным объективным критерием художественности, поскольку удостоверяет наличие в произведении той «тайны», которая, несмотря на множественность интерпретаций, заставляет вновь и вновь задаваться вопросом: «О чем ты воешь, ветер ночной?..».

II

Структура этого стихотворения подчинена логике вопрошания: 1-я часть – вопрос, 2-я – ответ. Суть вопроса, выраженная в первой строке, разнообразно уточняется, разветвляется в последующих строках, обрастая иррационально-эмоциональными коннотациями. Можно, конечно, поддаться интерпретационному соблазну и начать истолковывать каждое из этих определений, выстраивая их в более или менее строгую концепцию, если бы сама направленность этих уточнений не уводила в противоположную сторону, в сторону эмоционального и далее – иррационального, неизъяснимого, подготавливая вторую часть стихотворения, именно ответ: о чем же воеет ветер ночной.

Ответ строится так же, как вопрос: вначале формулируется его рациональная суть: *про хаос*, а затем эта определенность оформляется эмоционально и тут же начинает терять какие-либо определенные формы, словно сам хаос, о котором вопрошается, вторгается в мысли и речи о нем, не допуская о себе никаких «изреченных», т.е., по Тютчеву, «ложных» заключений.

Представленная в стихотворении противопоставленность внешнего (упорядоченного) и внутреннего (хаотичного) выражается, таким образом, и в тексте, в знаковой реальности, в противоположности прямых значений и сопутствующих, в конфликте, так сказать, денотатов и коннотаций. Если, отвлекаясь от коннотационного, подтекстового, хаотического напора, сосредоточить внимание только на структуре прямого высказывания, то она предстанет как структура самого человеческого бытия – двойственного, сопрягающего в себе Логос и Хаос.

Логос – не только внешняя оформленность, не только природная определенность, но и сверхприродная возможность самоосмысления, возможность вопрошания о смысле бытия – о том же Логосе. Текстовая определенность стихотворения – от логически законченной мысли до ритмико-строфической упорядоченности – форма адекватности человеческого слова природному миропорядку, аналог мировой гармонии и природного ритма. Но утверждаемый, побеждающий Логос может быть воспринят как таковой лишь в динамике своего утверждения, в славе своей победы над Хаосом. Хаос, побеждаемый, но не побежденный, вечен и жив, он *шевелится*, всегда готовый к восстанию.

Двуединство Вопроса и Ответа, составившее структурную основу тютчевского стихотворения, отображает двуединство Логоса и Хаоса: вопрос – логичен и вместе с тем хаотичен, он, подобно лучу, направленному во тьму, рассеивается, теряется, исчезает в неопределенности; таков и ответ – хаотичен, множествен и вместе с тем стремится к логической определенности, к тому, чтобы соответствовать вопросу.

Эти двуединства, гносеологическое (Вопрос – Ответ) и онтологическое (Логос – Хаос), предопределяющие структуру тютчевского стихотворения, предрасполагают также и к принципиально иному, сверхструктурному восприятию произведения, где эти противоположности преодолеваются.

III

Целостность стихотворения, понимаемая онтологически, предполагает иной тип анализа – целостный, в котором формы рациональности рассматриваются как проявления иррациональности.

Вопрос *О чем ты воешь, ветр ночной?* не только гносеологический, обращенный к смыслу, но и онтологический, обращенный к бытию. Личное и личностное обращение к ветру на «ты» означает, соответственно, личное и личностное самоопределение вопрошающего – «я», и в этом двуединстве Я и Ты выражается уже не смысловая, а бытийная противопоставленность Логоса и Хаоса.

«Я» – личностная позиция, предопределяемая стихотворением, которую занимает читатель, принимая тем самым в себя и на себя всю множественность явных и неявных связей и отношений, которые выражаются тоже личностно – в понятии «ты». Но в стихотворении Тютчева эта противопоставленность Я и Ты взрывается, обнаруживая в них общую праснову – *родимый хаос*, где нет и не может быть никаких различий и, как говорится в другом тютчевском стихотворении, *преград – меж ней*, первостихией, и *нами*, существами, способными созерцать ее вовне и ощущать в себе.

В отличие от структурного анализа, определяющего связи отношения между явлениями, целостный анализ стремится в каждом явлении увидеть объединяющую их бытийную основу. В стихотворении «О чем ты воешь, ветр ночной?..» такой основой оказывается первородный Хаос, усмиренный Логосом: все восклицания и заклинания здесь так или иначе выражают эту дихотомию, а все «изреченные» слова подспудно таят в себе стихийную «неизреченность». Если структурный анализ, проясняя действительные соотношения частей целого, определяет тем самым язык, на котором выражен смысл этого целого, то целостный анализ вовлекает воспринимающего в стихию речи, в которой выражается художественное бытие.

IV

Сочетание двух аналитических стратегий, проясняющих, с одной стороны, структурность (системность) произведения, а с другой – его целостность, предопределяет пределы, в которых анализ составляет необходимый функциональный аспект произведения, его «компонент», подобно тому, как компонентом произведения является позиция читателя, хотя реальный читатель может лишь стремиться занять эту позицию. Такой анализ, который осуществляется в пределах произведения и в формах его художественности, следовало бы назвать **художественным**.

В стихотворении «О чем ты воешь, ветер ночной?..», построенном как сложная аналитическая конструкция, прагматическая установка, наоборот, анти-аналитична. Художественный анализ стихотворения если чего-то и достигает, то лишь своих пределов, за которыми простирается недостижимая, но желанная *беспредельность*. Тем самым предопределяется и читательская установка: читающий вынуждается так же, в соответствии с читаемым, сдерживать свои аналитические притязания и не позволять себе рационализировать то, что по сути иррационально. В то же время общая поэтическая направленность стихотворения обращена именно к иррациональному, которое, как утверждается, не только не чуждо человеку, а наоборот, внутренне, глубинно, изначально ему присуще. Противоречие между необходимостью и невозможностью выразить невыразимое разрешается художественно; так же как в стихотворении «Silentium!», утверждение *Мысль изреченная есть ложь* не разрушает это произведение, которое тоже ведь являет «изреченную мысль», а наоборот, представляет его смысловой стержень.

Строго говоря, художественный анализ – это и есть художественное произведение в динамике его осуществления, сопрягающее целостность невыразимого и системность выраженного. Поэтому читателю остается лишь воспроизводить художественную логику произведения, не утруждая себя сочинением собственного текста, коль скоро художественность – это оптимальный вариант выраженности («лучшие слова в лучшем порядке»). Художественный анализ – это аналитическая работа читателя, находящегося внутри художественного мира, следование знакам и указаниям, расставленным для него, вошедшего в этот мир и проживающего в нем часть своей жизни. Своеволие читателя может вывести его за пределы этой художественности, и какими бы ни были мотивы такого выхода, они будут разрушительны для художественного восприятия.

V

В 1913 г. Александр Блок пишет стихотворный цикл, который может восприниматься как своеобразный художественный ответ на тютчевский вопрос: «О чем ты воешь, ветер ночной?». Во всяком случае, так воспринимается его название: «О чем поет ветер».

Ветер в этом цикле тоже «ночной» и тоже метафизический, связующий предельность (пространственную и временную) с беспредельностью, и блоковская поэтическая установка *вместе с ветром петь*, вникая в *чудесный язык* вечности, выражающий себя в *сказках*, в *туманном ходе иных миров*, в *темном полете времени* и т.д.², аналогична, хотя и противоположна тютчевскому заклинанию *не петь* этих *страшных песен*, которые *понятным сердцу языком* обнаруживают пугающую внутреннюю беспредельность предельного существа и его предельной жизни.

Если мы согласны, что художественная идея не ограничивается и не исчерпывается пределами произведения, в котором она воплощена, а доводится, восполняя и/или варьируя его, в других художественных текстах, тогда художественно-смысловое сходство различных произведений, взаимно проясняющее их строение и смысл, может рассматриваться как разновидность художественного анализа.

Между внутренней формой художественного анализа, совпадающей в пределе с анализируемым произведением, и его внешней формой, стремящейся в пределе к созданию отдельного, самостоятельного произведения, располагается целый спектр проявлений художественно-аналитических возможностей, от стилистических до смысловых. Художественность анализа, иначе говоря, может проявляться и в том, как пишет аналитик, и в том, как он мыслит, «научно» или «художественно», стремится ли он прояснить определенность выраженного или устремлен, вслед за автором, повторить попытку выражения невыразимого.

Стихотворение Тютчева, как и стихи Блока, как и вообще всякое произведение, доказавшее свою подлинность, представляет художественный инвариант действительных, глубинных, онтологических читательских (человеческих) интенций, благодаря чему и не перестает быть значимым для все новых и новых прочтений. Поэтому на вопрос, о чем поет ветер в разных художественных мирах, читатель слышит, на разных художественных языках, один и тот же ответ: он поет о тебе.

¹ См.: *Домащенко А.В.* Интерпретация и толкование. Донецк, 2000. С.113-118.

² См.: *Гиришман М.М., Кораблева Н.В.* Цикл А.Блока «О чем поет ветер» как художественное целое // *Целостность литературного произведения и проблемы его анализа.* Донецк, 1985. Деп. в ИНИОН АН СССР 16.01.1986, №23745.

В.В. ФЕДОРОВ

ПОЧЕМУ ОПАСНО БЫТЬ ПОЭТОМ

Прежде чем говорить непосредственно о стихотворении Ф. Тютчева, мы вынуждены очень кратко ответить на несколько теоретических вопросов. И первым из них будет вопрос о причине стремления человека создавать поэтические произведения. Наш ответ таков: человек – существо сверхтелесное и, следовательно, сверхжизненное, потому что жизнь является не абсолютно высшей формой бытия, а высшей формой телесного по своему типу существования. Однако он находит такие онтологические условия, которые не позволяют ему осуществляться должным образом. Человек вынужден адаптироваться к этим условиям: он превращает себя в телесное существо и, таким образом, становится субъектом превращенно-человеческого бытия. Будучи в телесной – пространственно-временной – действительности только телесным существом, будучи по своему онтологическому статусу «словесным» (от Слова) существом, человек в настоящее время является, как мы сказали, субъектом п р е в р а щ е н н о -человеческого бытия.

Свою превращенность он не рассматривает как должное, нормальное онтологическое состояние, а потому стремится его преодолеть. Преодолеть его можно лишь актом, противоположным тому, которым человек приспособился к условиям телесной действительности, – актом обратного превращения: первичный человек снова обращается в себя самого. Однако телесный человек, более или менее приспособившийся к жизненному существованию, вовсе не относится к жизненному типу своего существования как к недолжному; напротив, он считает, что осуществляется правильным образом, поэтому участвовать в событии обратного превращения в настоящее время не готов. Вместе с тем человек стремится осуществлять такие действия, которые «выдают» его внежизненность, притом эти действия не исключительные, а весьма обыкновенные для человека: например, высказывание.

Чтобы высказаться, человек должен вообразить и тем самым превратить себя в героя и его жизненный контекст. Они имманентны автору, будучи вне телесного человека. Бытие человека-автора осуществляют законы языка. Не будучи телом, человек-автор продолжает оставаться с у б ъ е к т о м (языкового) бытия, которое в этой ситуации осуществляется как бытие м и р а : то, что мы называем «внутренним миром человека», есть не место, но субъект бытия.

Языковое бытие человека относительно легко «эксплуатировать» для достижения жизненных целей: большинство высказываний соотнесено с жизненными проблемами, имеет практически-полезную направленность.

Поэтическое высказывание весьма заметно отличается от «прозаического» отсутствием прагматического плана. Человек-поэт – субъект бытия, типологически сходного с бытием Слова – абсолютно первичного субъекта бытия. Это означает: поэт (субъект превращенно-словесного существования) превращает себя в субъекта языкового существования (повествователя, исполнителя, лирического героя), а он – в субъектов телесного существования и фабульную действительность – сферу этого типа бытия.

Бытие человека-поэта осуществляется в сфере бытия Слова. Конечно, здесь нет односторонней зависимости, поскольку бытие поэта есть практическая форма словесного бытия; архитектура Слова в значительной (далеко не в исключительной, разумеется) мере опирается также на архитектуру поэтического бытия. Государственный деятель, будучи крупной величиной в жизненной сфере, как правило, есть весьма скромная величина в бытии Слова, архитектура которого держится в значительной степени усилиями поэтов.

У поэтического бытия есть цель, и здесь мы вынуждены не согласиться с Кантом, отказавшим поэтическому (художественному) произведению в цели именно потому, что он разделял традиционный взгляд на поэтические законы как осуществляющие «произведение». По своему ту же мысль высказывает и Пушкин: цель поэзии – поэзия. Поэтическая форма бытия – превращенно-словесная форма, которая не является должной. Человек не согласен осуществляться превращенным образом, поэтому он стремится стать непосредственно-словесным существом. Цель поэта, таким образом, – перестать быть поэтом, быть творцом.

Человек осуществляет акт обратного превращения, присваивая себе ценность такого рода, которая является как бы исконно человеческой, отнюдь не роскошью. Присвоить ее он может, делая ее содержанием своего бытия. То, что для фабульного героя является высшей человеческой ценностью (для русской литературы это обычно любовь), для автора (и читателя) предстает как эстетическая ценность. Эта ценность, не обладая «разрешающими» возможностями (она не разрешает онтологический конфликт автора), обладает значимостью, заключающейся в том, что она, не будучи «жизненной», является «человеческой» ценностью: обретая ее, человек обретает опыт человеческого бытия. Поскольку это бытие является превращенным, постольку оно является конфликтным. Поэтическое бытие – бытие, чреватое онтологическим конфликтом.

Поэтическое бытие, будучи желанным для человека, представляет вместе с тем реальную опасность для поэта как жизненно-прозаического человека.

Чем же опасно стихотворение «О чем ты воешь, ветер ночной?..» для

Ф.И. Тютчева?

Мы говорили, что поэтически актуальный человек оказывается причастным к бытию такого типа, которое осуществляется превращенно-словесными формами, следовательно, для человека-поэта становится актуальным и круг проблем, свойственных этому бытию. Так, «личной» проблемой Тютчева-поэта становится необходимость направлять свое бытие в сторону, где оно получает реальный шанс из превращенного стать непосредственным, прямо словесным. Автор подготавливает ситуацию, в которой герой может совершить акт обратного превращения и стать автором. В этом случае автор перестает быть автором и становится субъектом непосредственного человеческого бытия.

Отношения «автор-герой» – практическая форма отношений «первичный человек – жизненно актуальный человек», т.е. отношений того, кто превратил себя в Ф. Тютчева, и Ф. Тютчева как жизненного существа.

Становясь автором, Тютчев становится субъектом превращенно-словесного бытия, которое осуществляется в сфере бытия Слова. Поскольку актуальное онтологическое состояние Слова является превращенным, превращенным становится и бытие Тютчева-автора. Как субъект словесного бытия, он превращает себя в лирического героя-субъекта превращенно-языкового бытия; лирический герой превращается в фабульного героя.

Далее «маятник» начинает движение в обратную сторону. Фабульный герой – говорящий, высказывающийся герой. Высказываясь, он становится субъектом превращенно-языкового бытия, осуществляясь законами, которыми осуществляется тот, кто себя в него превратил, – лирический герой. Высказываясь, фабульный герой как автор не только осуществляется как субъект превращенно-языкового бытия бытием лирического героя, но и оказывает влияние на его онтологическое состояние. Герой-автор, постепенно разворачивая свое бытие, обнаруживает его как «хаотическое», антикосмическое. Как субъект превращенно-языкового бытия (превращенной формой существования которого оказывается хаос – фабульный герой второго плана), герой-автор противостоит лирическому герою как исходному субъекту, который превращает себя в фабульного героя и его жизненную – и тем самым «смертную» – действительность. Из этой действительности и «рвется» «мир души ночной» фабульного героя.

Хаос имманентен бытию героя-автора. Законы, осуществляющие лирического героя, в своем исходном состоянии не могут осуществить бытие героя-автора (превратившего себя в героя своего высказывания – хаос). Хаос – «оборотень» космоса. Закономерности, осуществляющие хаос как фабульного героя, суть производные от законов, осуществляющих героя-автора. Они, в свою очередь, суть законы,

осуществляющие бытие лирического героя. Чтобы осуществить бытие героя-автора, лирический герой должен изменить статус своего бытия настолько радикально, что становится оборотнем самого себя. Герой-автор, таким образом, оборотень лирического героя, его онтологический антагонист.

Заключительные строчки:

О, бурь уснувших не буди –
Под ними хаос шевелится!.. –

это своего рода «моление о чаше», условно заканчивающее высказывание. Лирический герой возвращается к самому себе как «миру дневной души». Цель Тютчева в данном случае состояла в том, чтобы лишь «прикоснуться» к тем «мирам»-антагонистам, которые сосуществуют в нем как субъекте превращенно-словесного бытия, но для подлинного их столкновения необходима сфера, превышающая ту, которую способно освоить эстетическое бытие.

На кафедре теории литературы ТвГУ были подготовлены издания:

1997

Литературный текст: проблемы и методы исследования. III: Сборник научных трудов. Тверь, 1997. 181 с.

Сборник посвящен проблемам поэтики Пушкина, Чехова, Фета, Тютчева, Булгакова, Пастернака, Платонова, Бродского и ряда других поэтов, прозаиков и драматургов. В публикациях предлагаются неизвестные статьи Б.М. Эйхенбаума и Д.Е. Максимова и материалы к библиографии по проблеме заглавия.

Проблемы и методы исследования литературного текста. Сборник научных трудов: К 60-летию профессора И.В. Фоменко. Тверь, 1997. 108 с.

Сборник посвящен проблемам поэтики Григоровича, Чехова, Бродского, Булгакова, Набокова и некоторых других писателей. Все авторы сборника – преподаватели кафедры теории литературы Тверского государственного университета.

1998

Литературный текст: проблемы и методы исследования. IV: Сборник научных трудов. Тверь, 1998. 198 с.

Статьи сборника посвящены проблемам поэтики. Анализируются функции заглавия, цитаты, повтора, рассматриваются проблемы онтологии имени в художественном тексте, предлагаются интерпретации отдельных произведений и принципы реконструкции авторского мироощущения. В публикациях предлагаются письмо С.И. Карцевского И.И. Мещанинову и материалы к библиографии по проблеме «Имя литературного персонажа».

Материалы Второй конференции «Литературный текст: проблемы и методы исследования». Тверь, 1998. 160 с.

В книгу вошли материалы конференции, посвященной литературному тексту, которая состоялась в Тверском государственном университете 17–22 октября 1998 г. Статьи сборника рассматривают проблемы методологии исследования, заглавия и литературного имени, мотива, структуры текста, интертекстуальности и отношения мифа и литературы.

Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов. Тверь, 1998. 132 с.

Сборник посвящен проблемам поэтики русской рок-поэзии 1970–1990-х гг. Авторы статей приходят к общей мысли: русский рок, декларативно отвергая традицию, тем не менее существует в русле национальной культуры и являет собой, по сути, новый этап в развитии русской словесности.

Миловидов В.А. Текст, контекст, интертекст: Введение в проблему сравнительного литературоведения: Пособие по спецкурсу. Тверь, 1998. 83 с.

С позиции современных методологий, применяемых в изучении литературно-художественного текста, в пособии рассматриваются основные подходы к анализу межнациональных литературных взаимодействий. Пособие предназначено для студентов, аспирантов, преподавателей, а также всех тех, кто интересуется проблематикой современного литературоведения.

1999

Драма и театр: Сборник научных трудов. Тверь, 1999. – 96 с.

В сборник включены статьи, посвященные проблемам теории и истории русской и зарубежной драмы. В качестве исследуемого материала представлена не только классика мирового театра, но и малоизвестные драматургические тексты. Объектом анализа является как собственно драматическое слово, так и «паратекст»: ремарка, список действующих лиц, сценография.

Литературный текст: проблемы и методы исследования. V. «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте. Тверь, 1999. 219 с.

В статьях сборника соотношение «своего» и «чужого» слова рассматривается как проблема теоретической и исторической поэтики. Анализируются особенности «своего» и «чужого» в прозаическом и стихотворном тексте, цитирование как частное проявление «чужого» в «своем», литературные реминисценции и переклички, явные и скрытые формы литературного влияния. Публикуются материалы к библиографии по теме сборника.

Русская рок-поэзия: текст и контекст 2: Сборник научных трудов. Тверь, 1999. 192, VIII с.

Основу сборника составили материалы конференции по русской рок-поэзии, которая проводилась в Тверском госуниверситете 29 мая – 2 июня 1999 г. Статьи сборника посвящены как общим проблемам поэтики русского рока, так и поэзии отдельных авторов (Б. Гребенщикова, А. Башлачева, Ю. Наумова, Е. Летова, В. Цоя и др.).

Доманский Ю.В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте: Пособие по спецкурсу. Тверь, 1999. 93 с.

В пособии по спецкурсу рассматривается мотив в литературном тексте с учетом его архетипического значения. Предлагается методика реконструкции значения архетипа по мифологическому материалу. На основе реконструированных значений строится типология архетипических мотивов в русской прозе XIX века. Рассматривается механизм реализации архетипического значения в предметном мотиве в прозаических произведениях Пушкина, Григоровича, Тургенева, Достоевского, Л.Толстого и Чехова. В результате демонстрируется возможность интерпретации литературного произведения с учетом архетипических значений мотивов. Пособие предназначено для студентов, аспирантов и соискателей филологических специальностей вузов.

Козицкая Е.А. Смыслообразующая функция цитаты в поэтическом тексте: Пособие по спецкурсу. Тверь, 1999. 140 с.

В пособии предпринята попытка обобщить и систематизировать широкий круг проблем теории литературы, связанных с цитацией. Цитата рассматривается как частное проявление описанного М. Бахтиным феномена «чужого» слова, как важнейший элемент межтекстовых связей и взаимодействий. Предлагается типология диалогических отношений в лирике. Показано, что цитата – одна из возможных форм проявления диалогичности текста. Определяются объем и границы понятия «цитата», уточняется его связь с теорией интертекстуальности. На материале русской поэзии XIX–XX веков исследуются формы бытования цитаты в лирике и функции цитатного слова в разных типах текстов. Пособие предназначено для студентов, аспирантов и соискателей филологических специальностей вузов.

2000

Русская рок-поэзия: текст и контекст 3: Сборник научных трудов. Тверь, 2000. 230с.

В статьях и материалах, включенных в очередной сборник «Русская рок-поэзия: текст и контекст», рассматриваются филологические и культурологические аспекты феномена русского рока. Сборник включает разделы «Дискурсы», куда помещены статьи, полемичные в отношении некоторых работ предыдущих сборников; «Опыты» – представлены работы, выполненные студентами; «Материалы» (интервью с рок-поэтом Д. Озерским, частотный словарь песен Виктора Цоя, комментированный указатель образов животных в поэзии Б.Г.); «Исследования», где представлены собственно литературоведческие работы, а также «Приложение».

«Москва–Петушки» Вен. Ерофеева: Материалы Третьей международной конференции «Литературный текст: проблемы и методы исследования». Тверь, 2000. 168 с.

Книгу составили статьи, подготовленные на основании докладов, прочитанных на Третьей международной конференции «Литературный текст: проблемы и методы исследования», которая состоялась на кафедре теории литературы Тверского государственного университета 18 – 21 мая 2000 г. Статьи объединены общей фундаментальной проблемой – анализ одного произведения. В качестве объекта исследования избрана поэма «Москва–Петушки» Венедикта Ерофеева.

Литературный текст: Проблемы и методы исследования. 6 / Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Натана Давидовича Тмарченко: Сборник научных трудов. М.; Тверь, 2000. 244 с.

Сборник научных трудов «Литературный текст: проблемы и методы исследования. Аспекты теоретической поэтики», созданный по инициативе РГГУ и ТвГУ, включает в себя работы ученых разных городов нашей страны и Ближнего Зарубежья. Он посвящен целостности художественного произведения, литературным жанрам, сюжету, мотиву и персонажу, — проблемам, в разработку которых большой вклад внесли труды Н.Д. Тмарченко, к 60-летию юбилею которого приурочен выход данного сборника.

Доманский Ю.В. «Тексты смерти» русского рока: Пособие к спецсеминару. Тверь, 2000. 109 с.

В пособии к спецсеминару предпринята попытка описать возникновение и бытование биографических мифов трех представителей русского рока – Александра Башлачева, Виктора Цоя, Майка Науменко. Рассматриваются особенности репродукции «текстов смерти» рок-поэтов в средствах массовой информации; анализируются источники такой репродукции, главным из которых является поэтическое творчество. В результате автор приходит к выводу о том, что каждый из биографических мифов, вписываясь в культурную традицию (от русского романтизма до западной рок-культуры), вместе с тем формирует модель, соответствующую новому этапу истории русской культуры.

Русская рок-поэзия: текст и контекст 4: Сборник научных трудов. Тверь, 2000. 269 с.

Очередной выпуск сборника составлен на основе докладов, прозвучавших на Второй международной конференции, которая состоялась в Тверском госуниверситете 16–20 сентября 2000 г. Статьи сборника посвящены как проблемам поэтики русского рока в целом, так и творчеству отдельных рок-поэтов. Авторы сборника – ученые из России, Белоруссии, Польши и Австрии. В разделе «Материалы» представлены публикация текстов группы «Ва-БанкЪ», интервью с Юрием Шевчуком и сочинение поэтессы Линор.

Парадигмы: Сборник работ молодых ученых. Тверь, 2000. 216 с.

Сборник, включающий работы молодых ученых Тарту, Пскова, Новгорода Великого, Санкт-Петербурга, Твери, Москвы и Коломны, посвящен наиболее актуальным вопросам современного литературоведения. На материале творчества А.Фета, А.Григорьева, К.Пруткина, А.Чехова, А.Белого, Ф.Сологуба, В.Хлебникова, М.Цветаевой, А.Грина, Л.Добычина, В.Набокова, И.Бродского и ряда других писателей ставятся и решаются проблемы методологии филологического исследования, анализа и интерпретации конкретных художественных явлений и наиболее общих закономерностей литературного процесса.

Миловидов В.А. От семиотики текста к семиотике дискурса: Пособие по спецкурсу. Тверь, 2000. 98 с.

Пособие обращено к проблемам методологии и практики анализа художественного текста; рассматриваются важнейшие понятия современной филологии, такие, как текст, произведение, дискурс, внетекстовая реальность, контекст, интертекст и др. Предназначено для студентов, аспирантов и специалистов, занимающихся проблемами анализа и интерпретации литературно-художественного текста.

К выходу в свет в 2001 году готовятся следующие издания:

Литературный текст: проблемы и методы исследования: Сборник научных трудов. Вып. 7, 8, 9.

Приложения к серийному изданию «Литературный текст: проблемы и методы и исследования»:

Учебные пособия, материалы и монографии:

Козицкая Е.А. Цитатное слово в газетном заголовке и рекламном тексте: Учебное пособие.

Веселова Н.А. Заглавие литературно-художественного текста: онтология и поэтика: Учебное пособие.

Доманский Ю.В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте: Учебное пособие.

Степанов А.Г. Анализ одного стихотворения. И. Бродский «Муха»: Учебный практикум по поэтике И. Бродского.

Фоменко И.В. Поэтика текста: Учебное пособие.

Фадеева Н.И. Трагикомедия: теория жанра: Учебное пособие.

Фадеева Н.И. Жанровая специфика русской драматургии: Пособие по спецкурсу.

Ивлева Т.Г. Авторская точка зрения в драматургии А.П. Чехова: Учебное пособие по спецкурсу.

Семенова Н.В. Цитата в художественной прозе (на материале творчества В.В. Набокова): Монография.

Хрестоматия по англо-американской литературе для студентов РГФ / Составитель Н.А. Веселова.

Зарубежная литература XIX века. Ч. I. Эпоха романтизма: Хрестоматия / Составитель Н.А. Корзина.

Серия «Лекции в Твери»:

Бройтман С.Н. Проблема лирических жанров.

Магомедова Д.М. Поэтика постсимволистского стихотворения.

Тамарченко Н.Д. Теория литературных родов и жанров. Эпика.

Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса.

Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов. Вып. 5, 6.

Приложения к серийному изданию «Русская рок-поэзия: текст и контекст»:

Александр Башлачев: Стихи, фонография, библиография. Составитель О.А. Горбачев.

Владимир Высоцкий и русский рок: Сборник научных трудов.

Козицкая Е.А. Русская рок-поэзия и ее культурный статус. Монография.

Драма и театр. Сборник научных трудов. Вып. 2, 3.

Из плана 2001 года вышли в свет:

Владимир Высоцкий и русский рок: Сборник научных трудов. Приложение к серийному изданию «Русская рок-поэзия: текст и контекст». Тверь, 2001. 131 с.

Литературный текст: проблемы и методы исследования. 7. Анализ одного произведения: «Москва–Петушки» Вен. Ерофеева. Тверь, 2001. 208 с.

Ищук-Фадеева Н.И. Драма и обряд: Пособие по спецкурсу. Приложение к серийному изданию «Литературный текст: проблемы и методы исследования». Тверь, 2001. 81 с.

Драма и театр: Сборник научных трудов. Вып. II. Тверь, 2001. 199 с.

Александр Башлачев: Стихи, фонография, библиография. Приложение к серийному изданию «Русская рок-поэзия: текст и контекст». Тверь, 2001. 222 с.

Доманский Ю.В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте: Пособие по спецкурсу. Приложение к серийному изданию «Литературный текст: проблемы и методы исследования». Тверь, 2001. 94 с.

Козицкая Е.А. Цитатное слово в газетном заголовке и рекламном тексте: Пособие по спецкурсу. Приложение к серийному изданию «Литературный текст: проблемы и методы исследования». Тверь, 2001. 83 с.

Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Приложение к серийному изданию «Литературный текст: проблемы и методы исследования». Тверь, 2001. 58 с.

Тамарченко Н.Д. Теория литературных родов и жанров. Эпика. Приложение к серийному изданию «Литературный текст: проблемы и методы исследования». Тверь, 2001. 72 с.

Наш адрес: 170002 Тверь, проспект Чайковского, 70, филологический факультет ТвГУ, кафедра теории литературы.

Заведующий кафедрой Игорь Владимирович Фоменко.

Страница кафедры в интернете: ktl.nm.ru

Издания кафедры в интернете: poetics.nm.ru

e-mail: p000278@tversu.ru

Анализ одного стихотворения
«О чем ты воешь, ветер ночной?..» Ф.И. Тютчева

Сборник научных трудов

(Литературный текст: проблемы и методы исследования; Приложение)

7

Технический редактор Т.В. Малахова

Изд. лиц. ЛР № 020268 от 3.04.1997 г. Подписано в печать 20.08.2001.

Формат 60 x 84 1/16. Бумага офсетная. Печать офсетная.

Усл.печ.л. 4,18. Уч.-изд.л. 4,73. Тираж 300 экз. Заказ №355.

Отпечатано в Тверской областной типографии с готового оригинал-макета.
170000 Тверь, Студенческий пер., 28.