

К 220-летию со дня рождения и 150-летию со дня памяти Ф.И. Тютчева

Б.П. Иванюк

B.P. Ivanjuk

СТИХОТВОРЕНИЯ-СРАВНЕНИЯ Ф. ТЮТЧЕВА

POEMS-COMPARISONS BY F. TYUTCHEV

В статье проводится структурно-семантический анализ стихотворений-сравнений Ф. Тютчева. Определяются два их композиционных варианта, обуславливающих разные типы аргументированного сходства соотносимых объектов – уподобленный («Фонтан», «Как над горячею золой...», «В часы, когда бывает...», «Смотри, как на речном просторе...» и «Еще земли печален вид...») и ассоциативный («Когда в кругу убийственных забот...», «В толпе людей, в нескромном шуме дня...», «Н.Ф. Щербине», «Лето 1854», «Нет дня, чтобы душа не ныла...»). Выявлены основные фигуры, участвующие в аргументации их относительного сходства – антитеза, параллелизм и традиционный мотив. По ходу анализа и интерпретации художественных произведений подключаются контексты, прежде всего, литературный, а также содержание авторского мироздания.

Ключевые слова: Ф. Тютчев, стихотворения-сравнения, структурно-семантический анализ.

The article provides a structural and semantic analysis of the poems-comparisons of F. Tyutchev. Two of their compositional variants are defined, which determine different types of reasoned similarity of correlated objects – likened ("Fountain", "As over hot ashes...", "At hours when it happens ...", "Look how the river expanse ..." and "The view of the earth is sad ...") and associative ("When in the circle of murderous worries ...", "In a crowd of people, in the immodest noise of the day...", "N.F. Shcherbine", "Summer 1854" and "There is no day that the soul does not ache..."). The main figures involved in the argumentation of their relative similarity are identified – antithesis, parallelism and the traditional motive. In the course of the analysis and interpretation of works of art, contexts are involved, primarily literary, as well as the content of the author's worldview.

Key words: F. Tyutchev, comparative poems, structural and semantic analysis.

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-59-7-31-43

Сравнение, как известно, представляет собой структурно-содержательное единство трех компонентов – 'предмета' рефлексии, 'предиката', с которым соотносится предмет, и 'аргумента', мотивирующего их «сходство несходного» (В. Шкловский). В русской поэтической практике XIX века оно представлено несколькими вариантами. Первый – локальное сравнение как целостный, но малый элемент текста, второй – нанизывание на 'предмет' ряда сравнений («Скажи, мудрец молодой, что прочно на земли?» К. Батюшкова), третий – сравнение, развертывающееся либо на протяжении всего текста («О мысль! тебе удел цветка...» Е. Боратынского, «В альбом В.С. Топорниной» С. Шевырева), либо его фрагмента (например, сравнения-пуанты Н. Языкова: «П.И. Шепелеву», «Молитва»,

«К Музе. *Мой ангел милый и прекрасный...*», «Поэту радости и хмеля, А. Пушкину», «Воскресенье», «Нечто» и др.), и четвертый – структурное сравнение, охватывающее весь текст целиком, образуя стихотворение-сравнение как тип художественного целого.

При его восприятии определяющим является порядок следования 'предмета' и 'предиката', который обуславливает характер аргументированного сходства сближаемых объектов. В этом плане к первому виду относятся стихотворения-сравнения, в которых 'предмет' предшествует 'предикату', что придает ассоциативный характер их сходству⁵, а ко второму виду – стихотворения-сравнения, в которых 'предмет' уподобляется предшествующему ему 'предикату'⁶.

Все стихотворения-уподобления разделяются на две группы. Одну, причем, меньшую, составляют произведения с неразвернутым 'предметом' («Эхо» Пушкина), другую, наоборот, с развернутым, чаще всего оформленным отдельной строфой, а нередко и симметричной по стиховому объему 'предикату' («Соловей и роза» Пушкина).

Это предварительные примечания позволяют перейти к анализу тютчевских стихотворений-сравнений, получивших различные, но типологически сходные определения: «двухчастная конструкция» [13, 53], «двучленная композиция» [1, 197], «бинарная композиционная форма», «бинарная композиция» [2, 160], «параллельная развернутая структура» [12, 168], «развернутое сравнение в том его варианте, когда достаточно расчленены оба полюса образной параллели» [3, 156], «одна метафора, одно сравнение заполняют все стихотворение. (Вернее, все стихотворение является одним сложным образом)» [10, 43] и т.д.

Начнем со стихотворений-уподоблений, с «Фонтана», объект художественной рефлексии которого, вынесенный в название, является устойчивым в русской поэзии (от «Водомета» Державина до «Фонтана» Бродского).

Смотри, как облаком живым
Фонтан сияющий клубится;
Как пламенеет, как дробится
Его на солнце влажный дым.
Лучом поднявшись к небу, он
Коснулся высоты заветной –
И снова пылью огнецветной
Ниспасть на землю осужден.

О смертной мысли водомет,
О водомет неистощимый!
Какой закон непостижимый
Тебя стремится, тебя мятет?
Как жадно к небу рвешься ты!

⁵ «Устарелой красавице» В. Бенедиктова, «Увы! Творец непервых сил!» Е. Боратынского, «Элегия. Не улетай, не улетай...» Н. Языкова, «Взгляни на лик холодный сей...», «Я не любил ее, я знал...», «При посылке "Бала" С.Э.» Е. Боратынского, «Один, один остался я...», «Я пережил свои желанья...» А. Пушкина и «Элегия. *Исполнились мои желанья...*» К. Рылеева – реминисцентная инвектива, адресованная пушкинской элегии.

⁶ «Общая судьба. *Во ржи был василек прекрасный...*» из «Нравоучительных четверостиший» А. Пушкина и Н. Языкова – пародий на апологи И. Дмитриева, «На небесах печальная луна...», «Цветы последние милей...», «Возрождение», «Близ мест, где царствует Венеция златая...» А. Пушкина, «Чудный град порой сольется...», «К.А. Сербеевой» Е. Боратынского, «Предопределение» П. Вяземского, «Солнце», «Звезда», «Поэт. *Когда Рафаэль вдохновенный...*» М. Лермонтова, «Нищий» Я. Полонского, «Водопад» А. Полежаева.

Но длань незримо-роковая,
Твой луч упорный преломляя,
Сверкает в брызгах с высоты. [11, 78]

Иносказательный смысл изображаемого в первой строфе фонтана структурируется в антитезе 'неба' и 'земли' – одной из архетипичных в мировой литературе, в частности, обладающей устойчивой семантикой желаемой и вынужденной участи человека. Тютчев сохраняет это значение антитезы, повторяемое с некоторой вариативностью во многих его стихотворениях-сравнениях («Как дымный столп светлеет в вышине...», «Смотри, как на речном просторе...», «Как над горячею золой...» и др.), что свидетельствует о ее укорененности в авторском сознании и о ее экзистенциальной мотивировке, с предельной исповедальностью высказанной в одном из писем поэта: «...мне суждено судьбой никогда не делать того, что я хочу» [9, 210]. Антитеза аргументирует уподобление объекта рефлексии (мысль) объекту созерцания (фонтан), причем, дважды, в 'предикате' и 'предмете': в первой строфе опосредованно, через иносказательный образ фонтана, приобщенного к реципиенту повелительным глаголом «смотри», во второй, наоборот, – непосредственно, через заявленное эмфазой первого стиха и развернутом в последующих метафорическом уподоблении мысли водомету. Оно объединяет обе строфы в единое смыслоориентированное высказывание. Причем, если антитеза проявляет типологическое сходство соотносимых явлений, то метафорическое уподобление придает этому сходству композиционно-речевую фактурность. В анализируемом стихотворении доминирующей является антитеза, и это объяснимо тем, что сам объект созерцания как таковой (фонтан) обладает незначительной семантической валентностью и потому необходимо экспрессионизировать его избирательные признаки до того уровня, при котором они обретут нужную иносказательность, в контексте которой становится вероятным переход к другому, сопоставляемому с ним, объекту.

Теперь процитируем стихотворение, в котором уподобление является одной из структурных составляющих антитезы, определяющей смысл художественного целого.

Как над горячею золой
Дымится свиток и сгорает,
И огонь, сокрытый и глухой,
Слова и строки пожирает,

Так грустно тлится жизнь моя
И с каждым днем уходит дымом;
Так постепенно гасну я
В однообразье нестерпимом!..

О небо, если бы хоть раз
Сей пламень развился по воле,
И, не томясь, не мучась доле,
Я просиял бы – и погас! [11, 47]

Уподобление жизни сгорающему свитку представляет собой вариативную реализацию традиционной культурологической метафоры «свиток жизни». Причем, если в первой строфе мотив сожжения развертывается в автологическом, по сути, ключе, то во второй – в метафорическом, и это семантическое обогащение мотива структурируется сравнением. Мотивированное соотнесение жизни и свитка является одной из составляющих экзистенциальной антитезы 'недолжного' и 'должного' (3 строфа) существования.

Традиционный мотив встречается и в других стихотворениях-уподоблениях Тютчева. Чаще всего он представляет собой конденсат типичного, а следовательно, узнаваемого

жизненного опыта человека («В часы, когда бывает...», «Смотри, как на речном просторе...» и т.д.), и потому обуславливает композиционную экономию, а именно, строфическую асимметрию между 'предикатом' и 'предметом'.

Обратимся к стихотворению «В часы, когда бывает...».

В часы, когда бывает
Так тяжело на груди,
И сердце изнывает,
И тьма лишь впереди;

Без сил и без движенья,
Мы так удручены,
Что даже утешенья
Друзей нам не смешны, –

Вдруг солнца луч приветный
Войдет украдкой к нам
И брызнет огнецветной
Струю по стенам;

И с тверди благосклонной,
С лазуревых высот
Вдруг воздух благовонный
В окно на нас пахнет...

Уроков и советов
Они нам не несут,
И от судьбы наветов
Они нас не спасут.

Но силу их мы чуем,
Их слышим благодать,
И меньше мы тоскуем,
И легче нам дышать...

Так мило-благодатна,
Воздушна и светла,
Душе моей стократно
Любовь твоя была. [11, 172]

В этом стихотворении мотив неожиданной благодати, дарованной природой, обладает той смысловой определенностью, которая придает переживанию лирического героя значение состоявшегося события. Двухфазное (тоска и душевное облегчение) переживание опосредованно соотносится с приобретающей окказиональное содержание антитезой 'низа' и 'верха', которая не повторяется в 'предмете', а следовательно, не входит в структуру сравнения. Однако важнее отметить традиционность мотива благодати, характерного для реверди – жанра, воспроизводящего симптоматику телесного и душевного обновления человека, обусловленную оживлением природы и проявляемую прежде всего в любви и творчестве. Это обобщение подтверждается родовым обликом лирического героя, формализованном местоимениями *мы*, *нас*, *нам*, а также тем, что женская любовь как объект рефлексии, уподобленный природной благодати, лишена личностной конкретики. Все это дает основание сделать вывод о полной композиционно-содержательной

зависимости уподобленного 'предмета' от традиционного мотива и о структурной роли традиционного мотива в осуществлении уподобления.

Этот вывод распространяется и на стихотворение «Смотри, как на речном просторе...», хотя в отличие от предыдущего в нем традиционный мотив, как и в стихотворении «Как над горячею золой...», лишь сохраняет видимость жизнеподобия, но по существу разворачивается как реализация мифологизированной метафоры, имеющей долгую практическую историю.

Смотри, как на речном просторе,
По склону вновь оживших вод,
Во всеобъемлющее море
За льдиной льдина вслед плывет.

На солнце ль радужно блистая,
Иль ночью в поздней темноте,
Но все, неизбежно тая,
Они плывут к одной мете.

Все вместе – малые, большие,
Утратив прежний образ свой,
Все – безразличны, как стихия, –
Сольются с бездной роковой!..

О, нашей мысли обольщенье,
Ты, человеческое Я,
Не таково ль твоё значенье,
Не такова ль судьба твоё? [11, 130]

Образ весеннего половодья обладает достаточной семантической насыщенностью для того, чтобы определить основной тематический мотив стихотворения – 'всеобщая участь'. Причем, связь этого мотива с образом реки является устойчивой и периодически актуализируется в поэтической практике. Так, данное произведение сознательно ориентирующегося на допушкинскую поэзию Тютчева представляет собой аллюзию «последнего стихотворения» Державина «Ода на тленность. *Река времен в своем стремлении...*», а в ретроспективе – модификацию метафоры-мифологемы «река жизни».

И в завершение нашего разговора о стихотворениях-уподоблениях проанализируем тютчевское «Еще земли печален вид...». В нем со всей наглядностью проявляется композиционное значение параллелизма – наиболее представительной фигуры семантического уподобления объектов.

Еще земли печален вид,
А воздух уж весною дышит,
И мертвый в поле стебель колышет,
И елей ветви шевелит.
Еще природа не проснулась,
Но сквозь редящего сна
Весну слышала она,
И ей невольно улыбнулась...

Душа, душа, спала и ты...
Но что же вдруг тебя волнует,
Твой сон ласкает и целует

И золотит твои мечты?..
Блестят и тают глыбы снега,
Блестит лазурь, играет кровь...
Или весенняя то нега?
Или то женская любовь?... [11, 83]

В этом стихотворении имеется несколько параллелизмов, представленных на различных структурных уровнях и потому связанных между собой принципом подчинительной соотносительности. Основным из них, обуславливающим структурно-семантическое единство всего стихотворения-сравнения, является параллелизм двух композиционно развернутых мотивов – 'пробуждения природы' и 'пробуждения души'. В начальной строфе содержание первого мотива выражено с помощью градационного (по нарастающей) повтора, производящего внутреннее членение октета на два относительно самостоятельных четверостишия. Сам же повтор основан на антитезе ('зима' – 'весна') и подчеркнут однотипной рифмовкой (авва) и анафорическим подхватом («еще»). Вероятность же зарождения второго мотива также увеличивается по мере композиционно-речевого развития первого и становится очевидной при сопоставлении четверостиший, а именно, при осознании градационного усиления олицетворизации природных реалий, которая является иносказательным свидетельством пробуждающейся души. Иначе говоря, мотив 'пробуждения души' оказывается внутренним, функционально производным от внешнего ('пробуждение природы') мотива.

Во второй строфе содержательное сходство мотивов приобретает открытый характер и оформляется разнообразными способами. Помимо прямого уподобления мотивов (1-й стих) устанавливается их семантическое соответствие с помощью ключевых слов. Так, в контексте художественного целого слова *весна* и *мечты* воспринимаются семантическими синонимами с общим для них значением 'пробуждения', они в свою очередь вступают в антонимические отношения с образом-понятием 'сон' – одним из опорных в структуре тютчевского мирообраза. Не менее эффективным является неоднократное использование синтаксического параллелизма не без явных признаков психологического. Речь прежде всего идет о строках «Блестят и тают глыбы снега, / Блестит лазурь, играет кровь...». Композиционное время их возникновения представляется вполне закономерным. Их можно квалифицировать как внутреннюю аллюзию всего ретроспективного содержания стихотворения, поскольку, если последовательно соединить предшествующие стихи, выражающие соответственно и в отдельности самочувствие природы и души, то первая часть параллелизма («Блестят и тают глыбы снега, / Блестит лазурь») будет завершать «сюжет» пробуждения природы, а вторая часть – «сюжет» пробуждения души. Заметим при этом, что параллелизм передает 'телесность' происходящего («глыбы снега», «играет кровь»), контрастирующую с градационно предельным одухотворенным следствием этого пробуждения, выраженным в последних двух стихах.

Они также организованы фигурой синтаксического параллелизма, усложненного анафорой и представляющего собой уклончивый в своей раздвоенности, усиленной к тому же вопросительной интонацией, ответ на предыдущий полуриторический вопрос «Но что же вдруг тебя волнует?». Ответ остается открытым, что особенно ощутимо в условиях текстового завершения стихотворения. И это означает принципиальную невозможность (или нежелание) выбора субъектом лирического переживания одного из двух предложенных им же ответов, поскольку оба они семантически тождественны для него, а следовательно, самой проблемы выбора для лирического героя вовсе не существует. Синтаксический изоморфизм последних стихов лишь подчеркивает смысловую взаимозаменяемость ответов, на которую, кстати, указывает «нарушенный» в сравнении с предыдущим тип рифмовки (авав). В целом же, роль композиционно-содержательного параллелизма, представленного во многих стихотворениях Тютчева, не ограничивается функциональным амплуа риторической фигуры, он берет на себя обязанность

архитектонической (в понимании М. Бахтина) формы, обусловленной, как и антитеза, содержанием авторского мирообраза. Речь идет не просто о привычной для поэзии реализации содержательного потенциала параллелизма как художественной формы, а о мировоззренческой нагрузке на него. Даже в том, что параллелизм устанавливает сходство между «природным» и «психологическим», он тем самым заявляет о себе как о фигуре мышления, отражающей романтическое самочувствие с его, с одной стороны, осознанием невозвратности мифологического единства природы и человека и с его, с другой стороны, стремлением к преодолению исторически объяснимого отчуждения между ними.

Таким образом, анализ предложенных стихотворений выявил разнообразные композиционные решения в осуществлении уподобления соотносимых реалий. Основными, характеризующимися оптимальными возможностями в организации их сходства, фигурами, являются антитеза и параллелизм, которые создаются с помощью ключевых слов и тематических мотивов, в частности, традиционных. Именно с ними в конечном счете связано мотивированное сближение объектов, поэтому именно они приобретают в структуре сравнения значение 'аргумента соотнесения'.

Теперь обратимся к другому типу стихотворений-сравнений, в которых 'предикатная' ассоциация, и в этом заключается ее композиционное значение, обуславливает возвратное переосмысление стихотворного содержания.

Начнем со стихотворения «Когда в кругу убийственных забот...».

Когда в кругу убийственных забот
Нам все мерзит – и жизнь, как камней гряда,
Лежит на нас, – вдруг, знает бог откуда,
Нам на душу отрадное дохнет,
Минувшим нас обвеет и обнимет
И страшный груз минутно приподнимет.

Так иногда, осеннею порой,
Когда поля уж пусты, рощи голы,
Бледнее небо, пасмурнее доли,
Вдруг ветер подует, теплый и сырой,
Опавший лист погонит пред собою
И душу нам обдаст как бы весною... [11, 109]

Анализируя это стихотворение, Я. Зунделович заметил, что «в первой строфе Тютчев словно и не старается выйти за пределы ... приблизительноности самораскрытия» и лишь во второй – «словно наверстывает упущенное в первой строфе, и неожиданно предстает перед нами во всей полноте чувственного раскрытия» [4, 144]. Действительно, все в первой строфе – от местоименных форм до характерной для поэта декламативно-элегической интонации подчеркивает типичность описанной экзистенциальной ситуации, представленной с очевидной отстраненностью. И лишь сравнение происходящего с природным явлением, придающим ему конкретную выразительность образа, убеждает в смыслозавершенности переживания лирического героя. Но обратим внимание и на другое. Содержательное развертывание ситуации проходит три «композиционных» фазы: исходное самочувствие – 'благодать' – душевное возрождение, которые в своей полуциклической последовательности образуют несколько взаимосвязанных нежестких антитез. Одна из них, выражающая крайность экзистенциальных настроений («мерзит» – «отрадное») и обогащенная временным противопоставлением настоящего и прошлого, не выходит за границы жизненного круга лирического героя, обусловлена его, так сказать, «земным притяжением». В свою очередь обе эти семантически дополняющие друг друга антитезы находятся под воздействием «семантического поля» (Ю. Лотман) макроантитезы 'низа' –

‘верха’, которая при всей своей всеобщности имеет вполне определенное, соотносимое с авторским мировоззрением содержание. Противопоставленность «дольного мира» «горнему», как известно, достаточно традиционная для Тютчева, как и авторской мысли об обреченности человека на свою жизненную участь, лишь иногда просветляемую благодатью свыше. Но это антитетическое напряжение нейтрализуется сходством между человеком и природой.

В композиционном плане вторая строфа аналогична первой, описание природного события в ней можно разделить на три части, условно обозначаемые – ‘осень’, ‘ветр’ и ‘весна’; очевидно и семантическое тождество между соответствующими частями обеих строф, что в целом позволяет говорить о композиционно-семантическом параллелизме, определяющем структурно-смысловое единство всего произведения. В частности, этот параллелизм выявляет основания для метафорического сходства двух сопоставляемых событий. Таким основанием становится антитеза, вернее, сцепленные между собою антитезы, о которых шла речь выше и которые во второй строфе наполняются новым, «природным» содержанием. Таким образом, в структуре стихотворения-сравнения антитезы играют роль ‘аргумента соотнесения’, который получает свою пластическую реализацию в композиционно-семантическом параллелизме. Причем, столь органичная связь двух функционально противоположных фигур художественного мышления – антитезы и параллелизма (с выходом в контекст авторского мировоззрения) характерна для многих стихотворений-сравнений Тютчева, и не только ассоциативного типа. И хотя сочетание этих фигур нередко встречается в произведениях других поэтов, все же именно у Тютчева оно становится специфическим атрибутом тютчевского стихотворения-сравнения, его, так сказать, репрезентативным образцом.

В свете вышесказанного проясняется композиционная уместность ассоциации – установить мотивированное, через ‘аргумент соотнесения’ сходство природного и человеческого, а если учесть, что для Тютчева это сходство имеет субстанциальный характер, и с ним связаны его мировоззренческие ориентиры, то напрашивается понимание того, что ассоциация является не просто фигурой стилистической игры, а формой художественного мышления. Функциональную значимость ассоциации подтверждает использование ее в стихотворениях, в которых проводится параллель между поэтом и природой, параллель, уже сама по себе достаточно концептуальная, обладающая собственным мировоззренческим содержанием, не говоря уже об обогащении ее Тютчевым. К таким стихотворениям относятся «В толпе людей, в нескромном шуме дня...» и «Ты зрел его в кругу большого света...». Приведем текст обоих стихотворений.

В толпе людей, в нескромном шуме дня
Порой мой взор, движенья, чувства, речи
Твоей не смеют радоваться встрече –
Душа моя!⁷ о, не вини меня!..

Смотри, как днем туманисто-бело
Чуть брезжит в небе месяц светозарный,
Наступит ночь – и в чистое стекло
Вольет елей душистый и янтарный! [11, 28]

⁷ Вызывает недоумение комментарий к тексту Тютчева, сделанный К. Пигаревым, а именно, фраза «к кому обращено стихотворение, не установлено» [11, 345]. По-видимому, интерпретатор увидел двусмысленность в словах Тютчева «душа моя» и решил, что речь идет об анонимном адресате-женщине. На наш взгляд, это риторическое обращение вполне автологично.

* * *

Ты зрел его в кругу большого света –
То своенравно-весел, то угрюм,
Рассеян, дик иль полон тайных дум,
Таков поэт – и ты презрел поэта!

На месяц взглянь: весь день, как облак тощий,
Он в небесах едва не изнемог, –
Настала ночь – и, светозарный бог,
Сияет он над усыпленной рощей! [11, 27]

При даже поверхностном сопоставлении этих стихотворений нельзя не заметить преобладание в них признаков взаимного сходства, которые обнаруживаются на архитектурном, композиционном, ритмическом, лексическом и, конечно же, семантическом уровне. Но наиболее существенным для нас является повтор образного сравнения, обуславливающий структурно-смысловое подобие стихотворений и позволяющий назвать тютчевские произведения стихотворениями-дублетами, или, если воспользоваться неологизмом М. Эпштейна, стихо-вторениями. Объяснить устойчивость образного рефлекса на тему поэта, равно как и на мотив его инаковости, только тем, что оба стихотворения соседствуют во времени их написания (конец 1829 – начало 1830 гг.) было бы явным упрощением. Саму ассоциацию вряд ли можно назвать случайной или хотя бы факультативной. Она независима от 'предмета' и не является его ситуативным дополнением уже даже потому, что ее содержательный объем больше содержательного объема 'предмета'. Последний входит лишь на правах составной части в образуемую ассоциацией антитезу, и его содержание соответствует только «дневному» существованию месяца. Его же, месяца, «ночное» существование восполняет эллиптированное в первых строках «ночное» назначение поэта. И, наконец, самое главное, ассоциация, точнее, заключенная в ней и семантизированная авторским мировоззрением антитеза, придает «предмету» смыслозавершенность.

Как известно, противопоставление «дня» и «ночи» имеет опоронесущее значение в тютчевском мирообразе. В первом стихотворении оно модифицируется в антитезу 'видимостного' и 'собственного' («светозарного») существования поэта, во втором – в антитезу 'отчужденного' и 'гармоничного'. Ассоциация тем самым оказывается медиатором между текстовой (видимой) и контекстной (невидимой) ипостасями художественной целостности произведения.

Однако наибольшую структурную зависимость 'предмета' от 'предиката' демонстрирует стихотворение «Н.Ф. Щербине».

Вполне понятно мне значенье
Твоей болезненной мечты,
Твоя борьба, твое стремленье,
Твое тревожное служенье
Пред идеалом красоты...

Так узник эллинский, порою
Забывшись сном среди степей,
Под скифской вьюгой снеговой,
Свободой бредил золотою
И небом Греции своей. [11, 168]

В прагматическом плане это стихотворение представляет собой адресное обращение, в отношении к подобным произведениям Ю. Лотман писал: «существует принципиальное

различие между текстом, обращенном к *любому* адресату и тем, который имеет в виду некоторое конкретное и *лично известное* говорящему лицо», во втором случае «текст будет цениться не только мерой понятности для данного адресата, но и степенью непонятности для других» [6, 57].

Вся структура высказывания первой строфы ориентирована на создание фигуры умолчания, призванной эллиптировать 'предметное' содержание с тем, чтобы убедить адресата в авторской осведомленности в этом содержании, а отсутствие полемической аргументации подчеркивает симпатическое отношение автора к партнеру по диалогу, чего, кстати говоря, нельзя сказать о самом Щербине, нелестно отзывавшемся о Тютчеве. Однако такая мотивация еще не объясняет появление ассоциативного образа как структурно необходимого, с которым связана смысловая завершенность произведения. В качестве проявляющей использование фигуры умолчания причины может служить опосредованное мировоззренческой установкой автора на «молчание» («Silentium») осознание невозможности адекватного (вербального) выражения всего того, что лишь номинально обозначено рядом лексем – *мечта*, *борьба* и т.д. И потому единственно приемлемым способом экспликации «немного» понимания экзистенциальных ценностей адресата остается метафоризация этого понимания. В данной ситуации показательным становится даже резкое интонационное противопоставление завершающего первую строфу многозначного речевого обрыва и возглавляющего вторую строфу слова *так* – синтаксического знака сравнительной конструкции. Сам же аллюзивный образ развивается в двух взаимосвязанных планах – тематическом и структурно-смысловом. Что касается первого, то он реализуется намеком на антологичность русского поэта Щербины, и тем самым востребуется эллиптированное в первой строфе 'предметное' содержание. Но в свою очередь тематическая аллюзия заключает в себе иносказательный смысл, оформленный антитезой. Противопоставление действительности и мечты, представленное целым рядом конкретных оппозиций («степь» – «небо» как 'низ' и 'верх', «снеговой» – «золотой» как 'холод' и 'тепло' и т.д.), является опосредованным подтверждением объявленного в первой строфе понимания поэтом своего адресата, предположительной основой их мировоззренческой близости.

Короче говоря, ассоциация по сути формирует 'предмет' не только в его смысловой, но и содержательной определенности, и в этом плане ее функциональный потенциал продемонстрирован с наибольшей полнотой, даже избыточной в сравнении с нормативным ожиданием ее композиционных возможностей, прежде всего ориентированных на осмысление 'предметного' содержания. Именно этой функциональной обязанности ассоциации мы склонны придавать значение, если не основной, то типической, поскольку она проявляется фактически во всех проанализированных стихотворениях-сравнениях как Тютчева, так и других поэтов. К одним из наиболее репрезентативных в этом плане произведений следует отнести тютчевское «Лето 1854».

Какое лето, что за лето!
Да это просто колдовство –
И как, прошу, далось нам это
Так ни с того и ни с чего?..

Гляжу тревожными глазами
На этот блеск, на этот свет...
Не издеваются ль над нами?
Откуда нам такой привет?..

Увы, не так ли молодая
Улыбка женских уст и глаз,
Не восхищая, не прельщая,
Под старость лишь смущает нас. [11, 157]

В этом произведении отражены все основные характерные особенности тютчевского стихотворения-сравнения с ассоциативным типом связи между его структурными составляющими. С одной стороны, в нем есть ряд семантических синонимов («колдовство», «блеск», «свет»), обозначающих сквозной мотив 'очарованности', который объединяет оба сопоставляемых объекта («лето» и «улыбка») и который приобретает свое значение в контексте символического образа-понятия «день». С другой стороны, в нем есть противоположные по значению к предыдущим контекстуальные синонимы («тревожными», «издеваются»), ведущие мотив сомнения, который также сближает рефлектируемые объекты и также опосредованно соотносим с другим символическим образом-понятием – «ночь». Поэтому аргумент семантического сходства (семантический параллелизм) явлений имеет четкую структуру тематической антитезы 'очарованности' – 'сомнения', обогащенной временным противопоставлением 'молодости' – 'старости' и включаемой в мировоззренческую метаантитезу 'дня' и 'ночи' (см., например, стихотворение «День и ночь»).

Структурно-семантическая встроенность стихотворения в контекст тютчевского мирообраза несомненна, но для самого процесса смыслозавершения произведения контекст играет вспомогательную роль, основную же нагрузку в этом плане берет на себя именно 'предикат', в нем разрешается весь композиционный поиск автором осознания происходящего. В конспективном изложении этот процесс поиска можно описать следующим образом.

Охватывающий начальные стихи мотив 'очарованности' проходит в своем композиционном развитии в границах первой строфы две стадии – эмоциональной эмфазы, оформленной риторическим восклицанием, и стадию 'называния' («колдовство»). Мотив же 'сомнения' передан только уклончивой интонацией риторического вопроса, имеющего не столько рефлексивный, сколько эмотивный характер. И если учесть, что этот вопрос несет на себе интонационные следы авторской 'околдованности', можно признать доминирование в этой строфе первого мотива. Во второй строфе происходит тематическая переакцентовка. Мотив 'сомнения' крепнет и по сути распространяется на все стиховое пространство, а противоположный мотив сохраняется лишь в двух словесных 'островках' – *блеск* и *свет*, засвидетельствовавших смену модуса отношения лирического героя к происходящему – от эмоционального участия в нем до подчеркнутого отчуждения к нему («гляжу ... глазами»). Однако об окончательном преодолении одного мотива другим говорить не приходится. Это подтверждается амбивалентными по содержанию предполагаемых ответов вопросами в конце второй строфы, их риторический характер позволяет сохранить то настроение лирического героя, которое обозначено словом *смущает*. Это слово и в содержательном, и в выразительном плане является опорным для третьей строфы и ключевым для всего произведения в целом. В нем сходятся оба мотива в смысловом компромиссе и потому мы вправе придать этому слову значение названия всего стихотворения.

Логическим финалом аналитического обсуждения стихотворения-сравнения ассоциативного типа может послужить разбор тютчевского «Нет дня, чтобы душа не ныла...».

Нет дня, чтобы душа не ныла,
Не изнывала б о былом,
Искала слов, не находила,
И сохла, сохла с каждым днем, –

Как тот, кто жгучею тоскою
Томился по краю родном
И вдруг узнал бы, что волною
Он схоронен на дне морском. [11, 206]

Первая строфа стихотворения сложена из довольно устойчивых фразеологизмов, объединенных жанровой интонацией жалобной элегии. Каждый из фразеологизмов является носителем отдельного тематического мотива, типологически близкого другому в контексте общей тематической заданности строфы, каждый из мотивов представлен в «скорописном» развитии, что достигается с помощью градационных повторов («ныла» – «изнывала», «искала слов» – «не находила», «сохла, сохла»), в своей функциональной целеустремленности создающих эффект углубляющегося отчаяния лирического героя. Обратим внимание на «грамматическую» несогласованность начала и конца высказывания, образующих приблизительную эпистрофу («нет дня, чтобы душа не ...» и «сохла, сохла с каждым днем»). Однако этому есть семантическое оправдание: в первом случае слово *день* употребляется в автологическом смысле, во втором – в переносном, как процесс душевного умирания. Этот переход от номинативного значения к иносказательному, точнее, к психологически мотивированному разладу между содержанием настроения и его выражением свидетельствует о подлинности самочувствия Тютчева, биографически обусловленного смертью Елены Денисьевой.

Но эта искренность чувства не только не объясняет, но, наоборот, делает неуместным ассоциативный образ, оформленный второй строфой, т.е. обнажает вечную внутреннюю проблему художника, со всей обостренностью возникающую именно в «пограничной ситуации», проблему выбора между жизненным переживанием и словом. В этой связи можно предложить дополнительную трактовку разрушения зевгматической подчиненности предложения-строфы начальному словосочетанию «нет дня, чтобы душа не ...». В третьем стихе происходит озвучивание темы «слова», которая, несмотря на содержание строки, продолжает созреть во внутреннем, довербальном сознании, что порождает «авторскую глухоту» к оформительской задаче слова и что подтверждается пунктуационной связью между первой и второй строфами.

В содержательном отношении вторая строфа является градационным продолжением первой, в ней настроение отчаяния достигает окончательного «дна» без-дны. Попутно отметим звуковую перекличку последних стихов каждой из строф, подчеркивающую семантическую градацию соотносимых лексем: «сохла, сохла» – «схоронен»; «днем» – «дне»), а также сквозную рифмовку, «сшивающую» строфы («былом» – «днем» – «родном» – «морском»). Кроме того, в ассоциативном образе запечатлены композиционный сдвиг в авторском мышлении и связанное с ним отстраненное осмысление переживания. В частности, этот сдвиг выражается в смене временного ракурса экспликации переживания пространственным. И, наконец, самое важное. Еще раз вернемся к третьему стиху первой строфы. С достаточной уверенностью можно предположить, что речь в нем идет о слове, способном преодолеть глубокую немоту отчаяния, а тем самым взять на себя роль утешителя. Вопреки заявлению о ненаходимости такого слова оно все-таки появляется. Им становится само стихотворение как единая метафора. Будучи раздвоенным по своей природе, метафорическое слово-стихотворение предполагает двойственное разрешение проблемы выражения немого отчаяния. С одной стороны, переживание лирического героя с вынужденной приблизительностью описывается с помощью фразеологизмов и тем самым приобретает функциональное значение словесного понятия, а с другой стороны, – благодаря ассоциативному образу переживание получает иносказательное осмысление, собственно метафорическую интерпретацию.

В целом же, обозначенная стихотворением проблема слова дает основания для обсуждения ее в контексте авторской концепции, со всей суггестивной правотой высказанной в стихотворении-манифесте «Silentium».

С одной стороны, предыдущее стихотворение является частным подтверждением тютчевского суждения о невозможности найти адекватное содержанию чувства слововыражение. С другой же стороны, оно уже самим фактом своего существования опровергает это суждение, как, впрочем, и само стихотворение «Silentium» [5, 47–53]. Однако в отличие от последнего, в котором антагонистическое единство формы и

содержания обрекает проблему слова на бесконечность обсуждения, разбираемое стихотворение предлагает компромиссное решение этой проблемы. Оно связано с метафорой. Ее структура обладает априорной возможностью иносказательной экстерииоризации «внутренней жизненности» (Гегель) человека с помощью относительно сходных с нею внешних реалий, что подтверждают многие литераторы⁸. Причем, именно сравнение, с одной стороны, подчеркивая раздельность сопоставляемых явлений, в частности, психологических и природных, а с другой, – отыскивая и аргументируя их относительное сходство, тем самым обнажает суть сложившихся между человеком и внешним миром взаимоотношений, представляет их как бы в концептуальном разрезе. Понятно, что эти взаимоотношения достигают обостренной актуальности, если приобретают для автора значение экзистенциальной проблемы, нуждающейся в преобразовании ее в объект художественной рефлексии. Одним из продуктивных способов разрешения этой проблемы является метафора как форма художественного мышления с ее атрибутивной возможностью овнешненного осмысления лирического переживания. Эта возможность реализовалась в стихотворениях-сравнениях Ф. Тютчева.

1. Благой Д. *Творчество Тютчева // Три века: Из истории русской поэзии XVIII, XIX и XX в. М., 1933. С. 180–236.*
2. Грехнев В.А. *Об истоках малых композиционных форм в лирике Тютчева // Русская литература XIX в.: Вопросы сюжета и композиции: 2-й межвуз. сб. Горький, 1975. С. 155–162.*
3. Грехнев В.А. *Композиция и смысл тютчевских сопоставлений // Вопросы сюжета и композиции: Межвуз. сб. Горький, 1978. С. 156–164.*
4. Зунделович Я.О. *Этюды о лирике Тютчева. Самарканд, 1971.*
5. Иванюк Б.П. «О чем ты воешь, ветр ночной?» Ф. Тютчева и проблема диалогового слова // Б.П. Иванюк. *Диалоги с г-ном Текст. Монография. Елец, 2017. С. 47–53.*
6. Лотман Ю.М. *Текст и структура аудитории // Труды по знаковым системам: Ученые записки Тартуского ун-та, 1977. Т. 9. Вып. 422.*
7. Музиль Р. *Человек без свойств: роман в 2 кн. М., 1984. Кн. 2.*
8. Новалис. *Фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 94–107.*
9. *Письма Ф.И. Тютчева к его второй жене, урожд. бар. Преффель (1859–1867). Петроград, 1916.*
10. Тынянов Ю.Н. *Вопрос о Тютчеве // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 39–53.*
11. Тютчев Ф.И. *Лирика: в 2 т. М., 1966. Т. 1.*
12. Ужогова Е.В., Хаев Е.С. *Лирические композиции Тютчева // Русская литература XIX в.: Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1975. С. 168–177.*
13. Шимкевич К. *Роль уподобления в строении лирической темы // Поэтика: сборник статей. Вып. II. Л., 1927. С. 44–54.*

⁸ Новалис: метафора «представляет собой в самом действительном смысле тождество субъекта и объекта, души и внешнего мира» [8, 95]; Р. Музиль: метафора – «скользящая логика души, которой соответствует родство вещей» [7, 666].