

**Олег Васильевич ЗЫРЯНОВ** —  
докторант кафедры русской литературы  
Уральского государственного университета,  
кандидат филологических наук

## **Природа драматизации в лирике Ф. И. Тютчева 1830-х годов**

УДК 882.09

*АННОТАЦИЯ.* В статье описывается система структурно-содержательных приемов лирической драматизации в поэзии Тютчева 1830-х годов.

*The author describes the system of semantic and structural devices of lyrical dramatization in F. Tyutchev's poetry of the 1830s.*

1

В примечательной статье А. Фета «О стихотворениях Ф. Тютчева» (1859) наше внимание останавливает один поистине поразительный пример читательской рецепции — эстетический разбор тютчевского стихотворения «Итальянская villa». Высоко оценивая самое начало лирической пьесы, в котором поэту удалось совладать «так мастерски с содержанием», Фет отмечает в последующем развертывании поэтического сюжета некую дисгармонию, происшедшую, как ему кажется, «от избытка содержания». С его точки зрения, в художественной структуре стихотворения проявились две совершенно разнородные жанрово-эстетические тенденции: с одной стороны, характерная для антологической лирики образная объективация, а с другой — особенно ощутимая в финале субъективно-личностная авторская рефлексия. «Следовало кончить, — резюмировал Фет свой придирчиво-строгий эстетический анализ, — но не новым элементом мысли (которая могла бы послужить содержанием отдельному стихотворению, а здесь, представляя новый разнородный центр, дает концу пьесы вид придуманности, хотя он вовсе не придуман, а вытек из рефлексивной природы поэта, с которой он на этот раз не совладал и не отодвинул от себя собственного я так же мощно, как это он делает везде). <...> Новое содержание: новая мысль, независимо от прежней, едва заметно трепетавшей во глубине картины, неожиданно всплыла на первый план и закричала на нем пятном» [1: 296].

В какой-то мере (но лишь отчасти) фетовская критика может быть признана справедливой: действительно, в сюжете стихотворения «Итальянская villa» блаженный мир безмятежно почивающей природы, поначалу вполне согласующийся с законами антологического жанра, оказывается впоследствии, почти совсем как в жанре баллады, нарушен неожиданным вторжением «мятежного жара» человеческой страсти (ср.: «И мы вошли... все было так спокойно!»; «Вдруг все смутилось: судорожный трепет / По ветвям кипарисным пробежал...» [2: 90, 91]). Введенный таким образом «новый элемент мысли» — вплоть до финального обнаружения сокровенной авторской идеи, пусть и поданной в форме вопроса («Что это, друг? Иль злая жизнь недаром, / Та жизнь, — увы! — что в нас тогда текла, / Та злая жизнь, с ее мятежным жаром, / Через порог заветный перешла?» [2: 91]), поистине представляет нечто вроде «нового разнородного центра»: имеющая своим источником собственное я поэта авторская рефлексия драматизирует картину человеческого существования — по контрасту с «блаженной тенью» почивающей природы. И при этом вот что особенно показательное: отмеченная Фетом специфика стихотворения (наличие в его сюжетной структуре сразу же двух разнородных семантических центров — условно говоря, человека и природы) не является для поэтического мира

Тютчева каким-то досадным упущением или, тем более, эстетическим просчетом. Скорее даже напротив, подобного рода образно-семантическая «разноцентровость», или драматическая двупланность, должна быть признана как отличительная особенность всей лирической поэзии Тютчева, сам же поэт вполне обоснованно может рассматриваться в качестве непревзойденного мастера лирической драматизации.

Но что же такое драматизация в лирике? Приведем на этот счет известное высказывание Гегеля: «Вообще же всякие отступления, если они не нарушают единства, и в первую очередь неожиданные повороты темы, остроумные комбинации и *внезапные, почти насильственные переходы* (курсив наш. — О. З.) принадлежат как раз лирике, и только ей...» [3: 515]. С нашей точки зрения, приведенная цитата обосновывает не только ассоциативную природу лирики (что вполне естественно и очевидно), но и в значительной степени приоткрывает сам феномен лирической драматизации. Действительно, что же такое драматизация в лирике — хотя бы в самом общем виде — как не «внезапные, почти насильственные переходы» в структурной организации поэтического текста, служащие достижению особой эстетической цели, своего рода драматического эффекта?

Драматизация охватывает целостную структуру лирического произведения. Она может проявляться на уровне эстетического пафоса — в резких сменах эмоциональной тональности, на уровнях субъектной и пространственно-временной организации текста — например, в воссоздании иллюзии сцены, в выстраивании целой цепи драматизированных картин, а также в пределах большого лирического контекста — в контрастном соотношении двух и более стихотворений-дублетов. Представляя набор структурно-повествовательных и стилистических приемов, драматизация дает о себе знать и в области «грамматики поэзии». По точному замечанию Р. О. Якобсона, «мастерское варьирование грамматических фигур становится средством повышенной драматизации поэтического повествования» [4: 215].

## 2

Рассмотрение приемов драматизации в лирике Тютчева предпочтительно начать с простейших примеров — лирических миниатюр типа «Вечер мгlistый и ненастный...» и «Какое дикое ущелье!» (к этому же жанровому разряду можно отнести стихотворения «С поляны коршун поднялся...», «Как над горячею золой...», «Что ты клонишь над водами...» и др.). По мнению Б. А. Успенского, композиция любого художественного произведения в свете порождения (или синтеза) художественного текста выступает как *монтаж точек зрения*, фиксируемых, соответственно, в планах идеологии, фразеологии, психологии и пространственно-временной характеристики [См.: 5: 14–15]. Вполне естественно, что в ряде случаев подобный монтаж может служить средством дополнительной драматизации структуры лирического высказывания.

Приведем текст первого (из названной группы) стихотворения Тютчева с отбивкой и нумерацией соответствующих монтажно-композиционных частей:

1. Вечер мгlistый и ненастный...
2. Чу, не жаворонка ль глас?..
3. Ты ли, утра гость прекрасный,  
В этот поздний, мертвый час?..
4. Гибкий, резвый, звучно-ясный,  
В этот мертвый, поздний час,
5. Как безумья смех ужасный,  
Он всю душу мне потряс!.. [2: 62].

Первая строка заявляет объективную картину вечера, которая, как можно предположить, увидана с точки зрения стороннего наблюдателя. Вторая строка уже вводит позицию лирического субъекта, что подчеркнуто междометием восприятия *чу*.

Третья и четвертая строки обнаруживают прямое обращение лирического я поэта к жаворонку: «Ты ли...?». Следующие две строки — своего рода подхват предшествующей мысли, на этот раз переведенной в план объективного сообщения, уже начисто лишенного назойливой вопросительной интонации. Психологически это объясняется как перевод реального факта действительности в душевный мир рефлектирующего субъекта, или, иначе, его интериоризация. Именно этими двумя строками выражен драматический контраст жизни и мертвенности, ставящий сознание лирического я на грань безумия.

В финале стихотворения «глас жаворонка», уже полностью «присвоенный» сознанием лирического субъекта, перестает восприниматься в функции прямого адресата: маркированный объективированной формой третьего лица *он*, «безумья смех ужасный» не случайно осознается как главная причина потрясения души. Структурный прием лирической драматизации, таким образом, корреспондирует с основным для данного стихотворения проблемно-содержательным мотивом наступающего безумия. При этом нельзя не подивиться следующему обстоятельству: на все стихотворение из восьми строчек приходится пять разных точек зрения, которые поэт умело комбинирует в пределах монтажной композиции для достижения соответствующего эстетического эффекта. Само развертывание темы, обнаружение глубинного конфликта в протекании лирического сюжета поставлены в прямую зависимость от динамики авторской позиции, от соответствующего «монтажа» точек зрения.

То же самое разнообразие монтажно-композиционных частей демонстрирует другая лирическая миниатюра Тютчева — «Какое дикое ущелье!». Сразу же отметим, что особую роль в данном стихотворении играет авторская пунктуация: границы между семантико-композиционными частями маркированы строго графически (восклицательный знак, многоточие, точка и строфический раздел, многоточие, тире).

1. Какое дикое ущелье!
2. Ко мне навстречу ключ бежит —  
Он в дол спешит на новоселье...
3. Я лезу вверх, где ель стоит.
4. Вот взобрался я на вершину,  
Сижу здесь, радостен и тих...
5. Ты к людям, ключ, спешишь в долину —
6. Попробуй, каково у них! [2: 76]

Простота используемых поэтом лексико-синтаксических средств и кажущаяся безыскусность лирической интонации лишь оттеняют глубину и драматизм авторского замысла. Композиционный прием контраста (*я — ключ, верх — низ, одиночество — сообщество людей*) мастерски проведен Тютчевым по всем уровням художественной структуры: образно-персонажной, пространственно-временной и субъектно-характерологической. Обращает на себя внимание особая структурно-семантическая выделенность последних двух строк второй строфы, выполняющих в общей композиции целого функцию своеобразного лирико-драматического пунта. Неожиданность подобной концовки поддерживается на грамматическом уровне переходом от изъяснительного наклонения и прозаически-повествовательного модуса к драматической фигуре прямого обращения и откровенно императивной конструкции. Особенно примечателен в этом плане последний стих с использованием в адрес лирического персонажа (бегущего с горы ключа) словечка «попробуй» — причем не в прямом значении («отведать, вкусить, например, ключевой воды»), а в переносном, относящемся более к представителям человеческого рода, нежели к объектам неодушевленной природы (см. систему следующих значений в

словаре В. Даля: «попытаться, испытать, искусить, покуситься на что-либо» [6: 306]). Все это создает парадоксальную игру значений, явно вовлекающуюся в орбиту авторского замысла.

По-своему драматичны многие стихотворения Тютчева 1830-х годов: «Как над горячею золой...», «О чем ты воешь, ветер ночной?..», «Сижу задумчив и один...», «Тени сизые смесились...», «Из края в край, из града в град...», «День и ночь». Поистине в них «важна не «мысль», а захватывающее и полное глубокого драматизма напряжение духа» [7: 183]. Так, состояние лирического субъекта в стихотворении «О чем ты воешь, ветер ночной?..» еще несет на себе черты амбивалентного отношения к «древнему хаосу», прорывающемуся в страшных звуках ночного ветра. В структуре лирического мироощущения явственно обнаруживается такой важнейший компонент «трагического», как переживание «прорыва темного космического бытия в ясный и оформленный мир видимой действительности» [8: 26]. Но в то же время в состоянии лирического я нельзя игнорировать принципиальной «двупланности», которая обусловлена драматическим противоборством двух голосов: один из этих голосов принадлежит внутреннему миру души, жадно внимающей «повести любимой» («Из смертной рвется он груди, / Он с беспредельным жаждет слиться!..»), а другой, по-видимому голос сознания, призывает к вящей осмотрительности: «О, страшных песен сих не пой / Про древний хаос, про родимый!», «О, бурь заснувших не буди — / Под ними хаос шевелится!..» [2: 57]. Борьба этих двух голосов и сообщает драматическое напряжение всему стихотворению.

В лирике 30-х гг. Тютчев разрабатывает проблему человека, казалось бы, одновременно с двух прямо противоположных позиций. Так, пантеистическая концепция личности ощутимо заявлена в стихотворении «Странник»: с точки зрения природного универсума, в свете идеала «очарованного странника» человеку «отверста вся земля», он «видит все и славит бога». Но в то же время Тютчева начинает занимать внутренняя противоречивость самого человека, драматизм его индивидуального бытия. И тут вполне закономерно обнаруживается выход поэта к критике пантеизма, в которой «идет речь вообще не о том, что Бог есть все (уклониться от признания этого трудно и при обычном понимании его свойств), а о том, что вещи суть ничто, что эта система уничтожает всякую индивидуальность» [9: 94]. В определении пантеизма Тютчев очень рано усматривает некоторую двусмысленность: трансцендентальный план универсально-природного и божественного не состыкуется у него с имманентно-человеческим и экзистенциальным. Поэтому его концепция личности уже не укладывается в традиционные рамки пантеистического учения, а включает в себе драматическую ревизию ценностных оснований философской системы пантеизма (Ср.: «Именно о неповторимости личности у Тютчева разбивается идея пантеистического бессмертия» [10: 487]).

Драматизация в лирике Тютчева увязывается с тенденцией к циклизации, которая выражается в наличии таких рецептивных контекстов, как *стихотворения-дублиеты* (См. об этой структурной особенности тютчевской поэзии на материале «ночного цикла» [11: 9–57]). Дублирующие друг друга стихотворения — не механические вариации на одну и ту же тему, в них могут быть заданы различные, подчас даже прямо противоположные проблемно-тематические решения. Так, один и тот же универсально-космический план пантеизма разрабатывается Тютчевым в стихотворениях-дублетах «Странник» и «Безумие». Но в отличие от оптимистической концепции «Странника» в «Безумии» уже представлен вариант человека, отпавшего от идеала: безумие названо «жалким», по всей видимости, в значении «недостойное человеческой природы». Входящая в сферу авторского замысла дискредитация безумия производится за счет придания ему черт «веселой беззаботности», что равносильно упразднению ума, и «довольства тайного», что подчеркивает нео-

боснованность претензии внутреннего идеализма диктовать условия первичной материальной природе. «Стеклянные очи» безумия призваны оттенить картину иссушенной бесплодной пустыни (ср.: «как дым, небесный свод», «обгорелая земля», «раскаленные лучи», «пламенные пески» [2: 34]). Пир «божеско-всемирной жизни» оказывается недоступен «стеклянным очам» человеческого безумия.

Но смысл стихотворения этим не исчерпывается. Примечательно, что объективированный образ безумца-водоискателя сближается у Тютчева с сущностью самого поэта (ср. более позднее стихотворение «Иным достался от природы...»), а пафос категорического осуждения соседствует с чуть прикрытой самоиронией: «Эти загадочные, таинственные стихи следует понять ... как выражение мучительных творческих сомнений. Поэт уже осознал в себе «инстинкт пророчески-слепой»... но в какой-то момент со всей резкостью усомнился в нем» [12: 118]. Таким образом, внутренний идеализм, мистическая интуиция, возведенные в жизненный принцип, не только дискредитируют природу человека, но неизбежно оборачиваются самообманом. Такова тютчевская концепция личности.

Отметим еще один важный момент, который разводит оба указанных стихотворения: в «Иным достался от природы...» акцент сделан на гносеологическом аспекте творчества, на познавательных возможностях, отведенных художнику, тогда как в «Безумии» речь идет именно о родовой природе человека, онтологических основах человеческого существования. В этой связи становится понятной вся неправомерность попыток рассмотреть тютчевское «Безумие» как полемический выпад против пушкинского «Пророка» [См.: 13: 145–174]. У нас нет никаких оснований говорить о спровоцированном каким-либо литературным контекстом идейно-творческом споре двух поэтов. Если и говорить о полемическом задании Тютчева (даже независимо от воли самого автора обернувшимся критикой пушкинского «Пророка»), то только в рамках самой общей философской концепции человека, драматически ориентированной против системы пантеистического универсализма.

Наряду с уже выделенной контрастной парой дублетов («Странник» и «Безумие») необходимо отметить еще одно стихотворение пантеистического толка — «Лебедь», входящее в обсуждаемый цикл и представляющее в наиболее полном виде мифологическую позицию поэта-медиума как вдохновенного посредника между мирами — земным и небесным. По одним основаниям стихотворение датируется серединой 1839 г., но по другой версии (которая нам кажется более предпочтительной) относится концу 20-х гг., т. е. к периоду создания «Странника». «Всезрящий сон» лебедя, окруженного «двойною бездной», подается поэтом в качестве несомненного идеала, которому противостоит в сюжете односторонняя позиция орла, чьи «неподвижные очи» могут быть приравнены к «стеклянным очам» человеческого безумия (стихотворение «Безумие»). Но несомненно и то, что в контексте приведенного цикла мифологическая позиция медиума реализует блаженную, пантеистическую сущность человека, но только одну из сторон его дуалистической природы. Таким образом, позиция медиума у Тютчева может быть воспринята как априорное допущение его поэтической мифологии, как проявление его натурфилософской метафизики. Но объективный смысл тютчевской циклизации сводится к драматическому отталкиванию от мифологической позиции медиума — драматическая концепция личности всякий раз в практике опровергает априорные установки философствующего сознания.

Более сложный пример драматизации являет стихотворение Тютчева «С какою негою, с какой тоской влюбленной...» (1837), которое вместе с двумя другими лирическими пьесами («Итальянская villa» и «1-е декабря 1837») образует своего рода лирический триптих, посвященный драматическому свиданию поэта в Генуе с

Эрнестиной Дёрнберг — его будущей женой. Данный образец интимной лирики Тютчева уже напрямую предвосхищает приемы драматизации, сказавшиеся позднее в стихотворениях «денисьевского» цикла. Нам уже доводилось рассматривать «С какою негою, с какою тоской влюбленной...» в свете теории лирической драматизации [См.: 14: 14-18]. Обозначим лишь некоторые, с нашей точки зрения наиболее важные, итоги проведенного исследования.

Внутренняя драматическая коллизия в тютчевском стихотворении выявляется на стыке двух эмоционально-эстетических состояний — сентиментально-идиллического и надрывно-трагического, вплоть до «эллиптической кульминации» (термин Б. О. Кормана), — как разлад двух сторон единого познающего сознания. Принимающая роковой оборот любовная драма воспринимается всецело в контексте экспрессивного авторского монолога. Для Тютчева в первую очередь важен эмоциональный тон как обособленность ступени человеческого познания, отъединенность во времени переживаемого жизненного момента. И лирическая героиня Тютчева (адресат его любовной лирики) — всегда нечто большее, чем просто объект изображения или позиция равноправного партнера в диалогической ситуации, она еще и вполне закономерная «ипостась» внутренне противоречивого мира лирического субъекта.

«Собственно автор» у Тютчева — этот носитель сверхличной и абсолютной позиции философского знания — исключен из сюжета [См.: 15: 70–71] и смотрит на «себя в прошлом» из временной точки, следующей уже за моментом свершения Рока, то есть в формально-логическом плане соответствующей *постбудущему* времени (ср.: «А днесь... О, если бы тогда тебе приснилось, / Что будущность для нас обоих берегла...»). Но эта позиция сверхличного я с пафосом временной дистантности достигается неимоверно тяжелой ценой. «Внезапные, почти насильственные переходы» от одной эмоциональной тональности к другой, «прихотливая смена мыслей и чувствований лирического героя» [16: 27] проявляются у Тютчева как на уровне структурно-повествовательном, так и в области «грамматики поэзии». Характерно парадоксальное использование поэтом грамматических фигур: о будущем говорится в прошедшем времени; действие переводится из изъявительного наклонения в сослагательное; позиции прямого обращения *ты* и объективной героичности *он* сливаются в местоименной форме 1-го лица множественного числа *мы*, что следует из формулы «для нас обоих».

Такого рода драматизация оборачивается многократным усложнением семантической природы текста. Несмотря на то что поэт не вводит в стихотворение новых сюжетных линий, он задает новую интерпретацию уже наличествующего фабульного материала. Все это открывает дополнительный драматический аспект философского знания, предполагающего сложную работу по приобретению жизненного опыта, душевную отвагу познающего субъекта.

### 3

В разработке проблемы лирической драматизации особую актуальность приобретает исследовательский опыт М. М. Бахтина, его принципиальные соображения об архитектурной форме романов Достоевского. Напомним, что драматическое для Бахтина — это особая эстетическая категория. Новаторский вклад ученого в теорию драмы, по сути, и состоит в том, что ему удалось увязать «драматическое» с архитектурной формой полифонического романа, а именно со специфической структурой драматического мышления — его «избирательным сродством» с пространственными, а не временными категориями, а также со способностью воспринимать мир и человека не столько в аспекте «диалектического становления», сколько в форме «драматического сопоставления», «в разрезе данного мгновения», в «сосуществовании и взаимодействии» [См.: 17: 233, 236].

В свете обозначенной эстетической теории драматизации постараемся уяснить философию человека в стихотворении Тютчева «Из края в край, из града в град...» (1836). В наиболее влиятельной трактовке данного стихотворения тютчевская концепция человека небезосновательно возводится к канону античной трагедии с характерными признаками хора, диалога и песни корифея [См.: 18: 35, 394–395]. Казалось бы, налицо все проявления трагического мирообраза — рокового влечения и сопротивления одновременно: «Смысл трагедии — БЕЗНАДЕЖНОСТЬ борьбы; но тут нет отчаянья, вялости, опускания рук. Требуется высокое посвящение» [19: 81]. Удел лирического героя — роковое противостояние «страшной необходимости», своего рода философия античного стоицизма, «эллинское, дохристово чувство Рока, трагическое», так поразившее А. Блока в «Двух голосах» [19: 88].

Однако при таком непосредственном сближении тютчевского стихотворения с классической формой античной трагедии не может быть в полной мере оценена специфика лирического раскрытия темы судьбы и должным образом осмыслена проблема лирического субъекта. В свете трагического канона представляется невозможным провести различия между призывом «Вперед, вперед!» в первой строфе, действительно принудительным по отношению к лирическому я и связанным с «хоровым» началом, т. е. с точкой зрения судьбы и внеличными ценностями, и тем же призывом, заключающим стихотворение, уже обогащенным лирическим развитием темы и неразрывно связанным с характеристикой лирического субъекта.

Существен и тот факт, что стихотворение Тютчева представляет собой вариацию на тему известного романса Г. Гейне «Es treibt dich fort von Ort zu Ort...» из цикла «In der Fremde». Сравнение тютчевского текста с немецким оригиналом (текст немецкого оригинала см.: [18: 33]; стихотворный перевод на русский язык содержится в издании [20: 159–160]) — особенно с позиции субъектной организации авторского сознания — дает любопытный материал в плане интересующей нас проблемы лирической драматизации. Прежде всего требует объяснения следующее обстоятельство: в точности воспроизводя драматизированную форму гейневского претекста, Тютчев более чем вдвое увеличивает ее стиховой объем, серьезно осложняя драматическую конструкцию за счет расширения «песни корифея» (три строфы вместо одной) и ввода кольцевой композиции (отсутствующей в немецком оригинале). Но этим расхождение текстов не ограничивается. Существенные отличия в субъектной организации тютчевского стихотворения начинаются уже со второй строфы. Не случайно именно в ней вводится специфическая форма родового субъекта *мы* (ср.: «Знакомый звук *нам* ветер принес...»), которая контрастирует с безличным «хоровым» началом, господствовавшим в первой строфе. Аналога подобной позиции не найти в гейневском оригинале.

Что касается второй строфы немецкого романса, то под пером русского поэта она разворачивается в своеобразную сюиту роковой обреченности любви, захватывающую целых три катрена. «Любви последнее прости», искушающее лирического субъекта, или, по наблюдению Ю. Н. Тынянова, песня корифея, со всей пронзительностью обнажает у Тютчева духовную драму человеческой памяти:

О, оглянися, о, постой,	Любовь осталась за тобой,
Куда бежать, зачем бежать?..	В слезах, с отчаяньем в груди.
Любовь осталась за тобой,	О, сжался над своей тоской,
Где ж в мире лучшего сыскать?	Свое блаженство пощади!
	Блаженство стольких, стольких дней
	Себе на память приведи...
	Все милое душе твоей
	Ты покидаешь на пути!.. [2: 54]

Как видим, родовая позиция *мы* заменяется формой прямого обращения *ты*, что призвано драматизировать структуру лирического высказывания. «Любви по-

следнее прости» можно расценивать как внутренний монолог лирического субъекта, обращенный к самому себе во втором лице. Позиция второго лица *ты* связана с деятельной, а не познающей стороной души, точнее, с самим лирическим героем, участником «драмы существования» (термин С. Н. Бройтмана); сознание же такого героя не случайно отнесено к баснословному прошлому, воспринимаемому почти мифологически. В познавательном плане эта позиция выглядит ущербной по сравнению с позицией лирического *я* — носителя философского знания, но потенциальная возможность (переходящая в актуальную) слияния *ты* и *я* в позиции *мы* (т. е. людей вообще) в какой-то мере их уравнивает, обнаруживая их общую зависимость от всемогущей власти судьбы или рока.

Особенно примечательно, что «знакомый звук» («любви последнее прости») доносится до лирического субъекта со стороны ветра (в связи с чем вспоминается тютчевское «О чем ты воешь, ветр ночной?..»), сверхличная позиция которого не может быть маркирована ни одной из известных местоименных форм. Если у Гейне собственно авторская позиция приравнивается к голосу любви и обнаруживается в форме местоимения первого лица (в переводе это звучит так: «О, приди ко мне, я тебя любила, / Ты — мое единственное счастье!»), то у Тютчева собственно авторская позиция не признает прямого личностного обнаружения — иными словами, принцип балладного контрапункта голосов для русского поэта неприемлем.

Но в плане сюжетной драматизации балладный опыт не проходит для Тютчева бесследно. В проникновенном монологе, доносящемся в шуме ветра, при желании можно расслышать присутствие еще одного, на этот раз женского, голоса — важнейшего субъекта любовной драмы. Так, исследователь В. Н. Топоров со ссылкой на тютчевские издания Г. Чулкова и Д. Благого, в которых первая строчка предпоследней строфы, как бы в подтверждение особой, субъектной, партии, начиналась со знака «тире» («— Не время выкликать теней...»), предложил говорить о наличии в стихотворении «основоположной, «ядерной» диалогизирующей структуры — она и он» [21: 36]. Более того, он усмотрел даже «изнаночную» рецепцию темы «мертвого жениха», уводящую к балладной традиции бюргеровской «Леноры», с той лишь разницей, что в тексте Тютчева «не «мертвый жених» приходит за невестой и тем самым губит ее, а наоборот, «мертвый жених» покидает невесту и предостерегает ее от желания встретиться, соединиться, тем самым сохраняя ей жизнь» [21: 37]. Однако, отдавая дань догадке В. Н. Топорова, мы все-таки хотели бы предложить иную герменевтическую интерпретацию исходной балладной ситуации.

Лирический герой Тютчева не может быть назван «мертвым женихом» хотя бы потому, что напрямую причислен к роду людей и «транслирует» основные закономерности человеческой судьбы. Скорее, «замогильным» предстает в тексте голос любви, улавливаемый лирическим субъектом в шуме ветра. «Диалогизирующая структура», в которую вовлечены основные участники любовной драмы, соотносится у Тютчева с «русалочьим» балладным мотивом. «Любви последнее прости» — это искушающий голос любви, оставшейся в прошлом, голос, призывающий к остановке в движении и полному, окончательному покою в ситуации вечной жизненной круговерти, а потому вполне закономерно смыкающийся с «образом усопших», с миром «теней». Чарующий и парализующий волю лирического субъекта голос «сирен» воспроизводится у Тютчева с помощью характерного приема цепной рифмовки, или «захватывания из строфы в строфу» (ср. схему рифмовки в катренах: *аб аб авав гвгв*), что приводит к образованию в стихотворении целостного «драматического эпизода» [См.: 18: 35, 394] (типологической параллелью тютчевской романсово-балладной ситуации может служить песня «золотой рыбки» из поэмы М. Ю. Лермонтова «Мцыри» (1839) — вплоть до использования приема цепной и



сквозной рифмовки. Данный «русалочий» мотив на русской почве восходит к балладе В. А. Жуковского «Рыбак» (1818).

Примечательно, что последующая за «русалочьей» песней любви строфа подхватывает цепную рифмовку предыдущих катренов, но в семантическом плане принципиально им противостоит. Она снова возвращает нас к родовой позиции *мы* — на этот раз к носителю философского знания:

Не время выкликать теней:  
И так уж этот мрачен час.  
Усопших образ тем страшней,  
Чем в жизни был милей для нас [2: 55]

Позиция философского знания — самая высшая познавательная инстанция в лирике Тютчева — характеризуется отказом от памяти, выкликающей из небытия «образ усопших». В этом смысле она строится полемично по отношению к искушающему голосу «любви последнего прости». Но и ей в структуре стихотворения предшествует драматическая ситуация обретения философского знания и испытания его на прочность. Признание того, что прошлое — это тени, «образ усопших», не сама жизнь, а только ее иллюзия, и составляет открытие философской позиции *мы*, потребовавшей от субъекта, как можно предположить, немалого душевного мужества.

Отличительной чертой субъектной организации авторского сознания является у Тютчева установка на диалог: «Не будучи монолитным, авторское сознание не охватывает всю истину, а как бы распределяет ее между своими субъектами, познающими ее в диалоге» [22: 123]. Балладная ситуация, как правило, подвергаящая лирического героя критическому испытанию, позволила поэту развить в сюжете стихотворения целое драматическое действие, выразившееся в выборе актуальной жизненной стратегии, адекватной законам судьбы системы ценностей. Именно драматизм (= диалогизм) обретения субъектно-личностной истины становится реальным сюжетом философской поэзии Тютчева.

Авторская позиция поэта, которая предстает в диалоге голосов как некое персонифицированное духовно-личностное открытие, неизбежно предполагает драматический аспект мироотношения. В свете драматической концепции личности совершенно иное звучание приобретает и финал стихотворения:

Из края в край, из града в град  
Могучий вихрь людей метет,  
И рад ли ты, или не рад,  
Не спросит он... Вперед, вперед! [2: 55]

«Вперед, вперед!» в последней строфе — это уже точка зрения лирического субъекта, осознавшего «страшную необходимость» жизненного «метания», перешедшего от незнания к знанию (Тютчев остается верен трагическому канону!) через борьбу «тоски» и «блаженства» в своей собственной душе. В финале мы застаем лирического субъекта, совершающего свой путь по кругу «страшной необходимости» и окруженного тревожно-роковым молчанием: «И рад ли ты, или не рад, / Не спросит он... Вперед, вперед!». Как видим, позиция «могучего вихря» (или рока) объективируется, на что указывает местоименная форма *он*, и противопоставляется лирическому субъекту. Таким образом, верховная философская инстанция Тютчева уже не может быть истолкована с позиции судьбы или рока (как, например, деперсонифицированная истина или «хоровое» начало), ибо рок хранит полнейшее молчание. Финальная сентенция, несомненно, принадлежит самому лирическому субъекту и представляет глубоко выстраданный исход его душевной драмы.

Субъектная организация стихотворения (важнейший аспект драматического) находится в прямой корреляции с его пространственно-временной структурой. В этом плане обращает на себя внимание следующий факт: позиция лирического

героя (непосредственного участника «драмы существования») подчиняется строго временному измерению человеческой памяти (ср.: «Блаженство стольких, стольких дней / Себе на память приведи...»), тогда как позиция философского знания (или лирического субъекта) разворачивается исключительно в пространственных категориях жизненного пути — физического движения и коловращения. Замена временных категорий на пространственные (см. открывающее предпоследнюю строфу принципиальное заявление «*Не время* выкликать теней...») становится своеобразной формой преодоления времени, а значит, и манифестацией вечности, что вполне закономерно для позиции философского знания. Характерно также, что вся драма лирического героя совершается «в разрезе одного момента» и подается «в форме драматического сопоставления», экстенсивного развертывания или «драматизации в пространстве», совсем как в романах Достоевского [См.: 17: 233]. Признаком именно драматической структуры становится в таком случае не временная выстроенность некоего диалектического становления духа (по принципу *тезис — антитезис — синтез*), а пространственная рядоположенность отдельных этапов единого жизненного пути (по принципу сосуществования и взаимодействия). Все это и позволяет Тютчеву хотя бы отчасти выйти «за пределы лирики», внести в нее «характер драматического действия» [18: 394], причем не только за счет присущего античной трагедии «хорового» начала, но и тех приемов, которые уже напрямую отсылают к драматической форме полифонического романа Достоевского.

Итак, анализ наиболее репрезентативных для Тютчева 1830-х гг. стихотворений и лирических контекстов свидетельствует в пользу их драматической природы, подтверждая широкое использование поэтом целой системы структурно-содержательных приемов лирической драматизации. Новый виток своего развития эстетический феномен драматизации получает в поэзии Тютчева 1850–1860-х гг., особенно в рамках «денисьевского» цикла. Такие стихотворения, как «О, как убийственно мы любим...», «Не говори: меня он, как и прежде, любит...», «О, не тревожь меня укорой справедливой!», «Она сидела на полу...», «Весь день она лежала в забытьи...» и др., позволили Г. А. Гуковскому выдвинуть специфическое понятие «драматичность», определив его как «манеру рисовать в коротком лирическом стихотворении сцену, в которой оба участника даны и зрительно, и с «репликами», и в сложном душевном конфликте» [23: 52] (См. на эту же тему [24], [25]). Но эта характерная особенность тютчевской поэзии, сближающая ее с возможностями драматического и новеллистического искусства, уже задает новую тему специального исследования.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Фет А. А. Стихотворения. Проза. Письма. М., 1988.
2. Тютчев Ф. И. Лирика: В 2 т. Т. 1. М., 1965.
3. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 3. М., 1971.
4. Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987.
5. Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995.
6. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 3. М., 1990.
7. Кожинов В. В. Тютчев. М., 1988.
8. Лосев А. Ф. Строение художественного мироощущения // Начала: Религиозно-философский журнал. М., 1993.
9. Шеллинг Ф. В. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1989.
10. Грехнев В. А. Время в композиции стихотворений Тютчева // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1973. Т. 32. № 6.
11. Пумпянский Л.В. Поэзия Ф. И. Тютчева // Уралия: Тютчевский альманах. Л., 1928.
12. Кожинов В. В. Книга о русской лирической поэзии XIX века: Развитие стиля и жанра. М., 1978.

13. Битов А. Три «пророка» // Вопросы литературы. 1976. № 7.
14. Зырянов О. В. Русская интимная лирика века: проблемы жанровой эволюции. Екатеринбург, 1998.
15. Дарвин М. Н. К проблеме героя в любовной лирике Тютчева: («Я помню время золотое. ...») // Филологические науки. 1981. № 3.
16. Зунделович Я. О. Этюды о лирике Тютчева. Самарканд, 1971.
17. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Киев, 1994.
18. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
19. Блок А. А. Дневник. М., 1989.
20. Михайлов М. Л. Избранное. М., 1979.
21. Топоров В. Н. Заметки о поэзии Тютчева: (Еще раз о связях с немецким романтизмом и шеллингианством) // Тютчевский сборник: Ст. о жизни и творчестве Ф. И. Тютчева. Таллинн, 1990.
22. Чижевский П. Б. Диалог культур в лирике Ф. И. Тютчева (романтизм и мифология) // Жанр и проблема романтизма. Махачкала, 1982.
23. Гуковский Г. А. Некрасов и Тютчев: (К постановке вопроса) // Н. А. Некрасов: Статьи, материалы, рефераты и сообщения: Науч. бюлл. Ленинград. ун-та. 1947. № 16–17.
24. Корман Б. О. Некрасов и Тютчев: (Заметки) // Некрасовский сборник. Вып. 3. М.; Л., 1960.
25. Скатов Н. Н. Еще раз о «двух тайнах русской поэзии» // Скатов Н. Н. Некрасов: Современники и продолжатели. М., 1986.

**Елена Николаевна ЭРТНЕР** –  
доцент кафедры русской литературы  
кандидат филологических наук

## **Образ сибирского дома в русской прозе конца XIX–начала XX веков: феномен территориальности**

**УДК 821.161.09**

**АННОТАЦИЯ.** В статье на материале русской натуралистической прозы рубежа XIX–XX вв. рассматривается поэтика пространственного переживания сибирского (тюменского) дома в ее территориальной (географической) обусловленности.

*In this article the author dwells upon the spatial phenomenon of a Siberian house in its territorial dependence. The material of the analysis is Russian naturalistic prose.*

Традиционное русское видение мира, воссозданное классикой, как отмечает В. Н. Топоров, «по преимуществу пространственно, более того, географично» [1: 270]. Вывод исследователя подтверждают размышления Н. В. Гоголя: «История изредка должна только озарять воспоминаниями географический мир. Протекшее должно быть слишком разительно и разве уже происходить из чисто географических причин, чтобы заставить вызывать его» [2: 256].

В русской литературе, обращающейся к территориальной, географической образности, очевидна ее связь с географией. И если существуют историческая проза и исторический роман, терминологически закрепляющие историческое содержание и особенности подхода автора к историческому факту, то соответственно можно говорить и о географической прозе и географическом романе в русской литературе,