

М.И. ШутанНижегородский институт развития образования,
603122 г. Нижний Новгород, Российская Федерация

О двухчастных стихотворениях Ф.И. Тютчева

Аннотация. В статье представлена типология двухчастных тютчевских стихотворений, созданная на основе выявления характера смысловых отношений между их композиционными элементами. Это стихотворения: 1) с философским или нравственно-психологическим обобщением во второй части, не просто переформирующим уже понятное читателю содержание, а раскрывающим его смысл на языке понятий и образов (имплицитная форма и различные варианты эксплицитной формы: скрепляющий части общий мотив; диалог; цепь риторических вопросов; сознание лирического героя, созерцающего и оценивающего лирического персонажа, как художественный центр лирической структуры); 2) с психологическим жестом во второй части, передающим желание определенного действия, способного что-либо изменить в окружающей действительности или во внутреннем мире лирического «я»; 3) с параллелизмом природы и человека, реализуемым чаще всего на основе развернутого сравнения при отсутствии, как правило, полной аналогии (ситуация: лирический герой созерцает тот или иной материальный объект – и в его сознании возникает ассоциация с миром человеческой души); 4) с контрастом объектов природы, ее состояний, человека и природы, жизни и смерти. В связи с последним пунктом отдельно подчеркивается, что не следует смешивать логику контраста с контрастом как композиционным приемом. На основе аналитико-интерпретационных операций делается следующий вывод: все виды отмеченных в статье отношений между двумя композиционными элементами представлены как симметричными, так и асимметричными структурами, соответствующими разным строфическим формам, что позволяет говорить о гибкости художественного мышления поэта, находящего для выражения философского и нравственно-психологического содержания различные структурные модели.

Ключевые слова: Ф.И. Тютчев, двухчастная композиция, индукция, обобщение, психологический жест, параллелизм, контраст, структурная модель, симметрия и асимметрия стихотворного текста

ССЫЛКА НА СТАТЬЮ: Шутан М.И. О двухчастных стихотворениях Ф.И. Тютчева // Литература в школе. 2020. № 4. С. 20–32. DOI: 10.31862/0130-3414-2020-4-20-32

DOI: 10.31862/0130-3414-2020-4-20-32

M.I. ShutanNizhny Novgorod Institute for Education Development,
Nizhny Novgorod, 603122, Russian Federation

On the two-part poems of F.I. Tyutchev's

Abstract. The article presents a typology of Tyutchev's two-part poems, created on the basis of revealing the nature of semantic relations between their compositional elements. These are poems: 1) with a philosophical or moral-psychological generalization in the second part, which does not just reform the content that is already clear to the reader, but reveals its meaning in the language of concepts and images (the implicit form and various variants of the explicit form: a common motif that binds the parts together; a dialogue; a chain of rhetorical questions; a persona's consciousness, contemplating and ranking a lyrical character as the artistic center of the lyrical structure); 2) with the psychological gesture in the second part that conveys the desire of certain actions, able to change something in reality or in the inner world of the lyrical "I"; 3) with parallelism of human and nature, implemented mostly through the expanded comparison without, as a rule, a complete analogy (situation: the lyrical hero contemplates a particular material object – and an association with the world of the human soul comes to their mind); 4) with the contrast of objects of nature, its states, human and nature, life and death. In connection with the last point, it is specifically emphasized that one should not confuse the logic of contrast with contrast as a compositional technique. In the light of the analytical and interpretative operations, the following conclusion is made: all the types of relations between the two compositional elements, noted in the article, are represented by both symmetrical and asymmetric structures corresponding to different strophic forms, which allows us to speak about the flexibility of the poet's artistic thinking, which finds different structural models for expressing the philosophical and moral-psychological content.

Key words: F.I. Tyutchev, two-part composition, induction, generalization, psychological gesture, parallelism, contrast, structural model, symmetry and asymmetry of a poetic text

CITATION: Shutan M.I. On the two-part poems of F.I. Tyutchev's. *Literature at School*. 2020. No. 4. Pp. 20–32. (In Russ.). DOI: 10.31862/0130-3414-2020-4-20-32

При анализе композиции лирических стихотворений, в том числе и тютчевских, актуален вопрос о смысловой связи между частями. Например, В.Е. Холшевников, характеризуя способы развертывания лирической темы, называет сравне-

ние, противопоставление, логическое развитие [10, с. 5–49]. На различные типы смысловых отношений композиционных элементов указывает и Ю.Н. Чумаков: «Двухчастные построения, как правило, уходят в сторону от психофизического

параллелизма, который осложняется или заменяется отношениями нетождественного тождества, поляризованного единства, вариативными повторами, редупликацией, развитием мотива, риторической сентенцией» [12, с. 407].

Главная наша задача – представить типологию двухчастных стихотворений Ф.И. Тютчева, при этом взяв за основу смысловые отношения между их композиционными элементами.

1

Структуры, основанные на индукции, **второй элемент которых – обобщение философского или нравственно-психологического характера**, нередко встречаются в тютчевской лирике. Но обобщение не просто переоформляет уже понятное читателю содержание, а раскрывает его *смысл* на языке понятий и образов. В этом случае неуклонно действует логика развития определенной лирической темы.

Нередко философский смысл картины, представленной в первой части лирической композиции, во второй части выражается **имплицитно**, то есть неявно. Подобные произведения иногда завершают сравнения или образы из древнегреческой мифологии.

Так, в «Летнем вечере» (1826–1828) сначала мы видим панорамную пейзажную картину, детали которой – скатившийся «солнца раскаленный шар», взошедшие «звезды светлые», «река воздушная», полной текущая «меж небом и землею»¹. Последнее оказывает непосредственное влия-

ние на состояние людей, о чем свидетельствуют следующие строки: «Грудь дышит легче и вольней, / Освобожденная от зною» [2, с. 434].

С имплицитным обобщением же, подчеркивающим единство человека и природы, читатель встречается в заключительном катрене: «И сладкий трепет, как струя, / По жилам пробежал природы, / Как бы горячих ног ея / Коснулись ключевые воды» [Там же]. Налицо некое изменение в состоянии самой природы, как бы приходящей в себя после жаркого дня (об изменении свидетельствует соединительный союз в самом начале катрена). Это состояние поэтически закреплено сравнением, которое основывается на антропоморфной ассоциации и не противоречит первому композиционному элементу, а скорее развивает его, но не на понятийном языке.

В стихотворении «Полдень» (вторая половина 1820-х гг.) от детализации (*лениво*² катящаяся река, *лениво* тающие «в тверди пламенной и чистой» облака – анафора точно фиксирует состояние природы, которая способна на совершение тех или иных необходимых действий через силу) поэт переходит к обобщению, употребляя слово «природа». Обобщающую функцию выполняет и ассоциация из области древнегреческой мифологии. Речь здесь идет о Пане – боге долин, стад и пастухов, который в полдень отдыхал. И, соответственно, это время воспринималось древними греками как священное. То есть последняя строфа стихотворения выводит читателя за рамки обыденного, привычного подхода к жизни

¹ Произведения Ф.И. Тютчева цитируются по изданию: Бортатинский Е.А. Ф.И. Тютчев. Поэзия. Проза. Публицистика. М., 2008.

² Курсив в цитатах принадлежит автору настоящей статьи и авторам цитируемых научных статей.

природы, включая его сознание в сферу ценностных, пусть и архаичных смыслов.

Но чаще всего обобщение выражается *эксплицитно*, явно при помощи более или менее развернутых рассуждений, как в стихотворении «В небе тают облака...» (1868). В нем поэт прямо, без мифологической образности, формулирует философский вывод, к которому его подводит восприятие мира природы. Принципиальной здесь представляется *смена временных планов*: переход от настоящего к прогнозируемому будущему, границы которого никак не очерчены («пройдут века»), и является знаком начавшейся работы философского сознания, включающего только что воспринятое, казалось бы, единичное, частное, в контекст бытия, а в последнем обнаруживающего нечто неизменное – то, что обозначается в тютчевской лирической миниатюре словосочетанием с эпитетом «в вечном строе». Причем существительное, занимающее главное место в этом словосочетании, подчеркивает неустранимую гармоничность природного мира, столь ощутимую лирическим героем.

Два композиционных элемента может скреплять *общий мотив*.

В стихотворении «Опять стою я над Невой...» (1868), написанном по прошествии четырех лет после смерти Е.А. Денисьевой, обобщающая часть передает сомнение лирического героя в реальности происходящего: «Во сне ль все это снится мне, / Или гляжу я в самом деле, / На что при этой же луне / С тобой живые мы глядели?» [2, с. 674]. Если в настоящем лирический герой смотрит «на эти дремлющие воды» «как бы живой» (налицо некая условность,

искусственность), то в прошлом были *живые* взгляды любящих друг друга людей. (Формула «как бы» характерна для стиля Ф.И. Тютчева [3, с. 19–21].)

Первая часть лирических композиций с обобщением может представлять собой *диалог*.

Композиция стихотворения «Цицерон» (1829) «напоминает античный философский диалог. В нем можно различить исходную тему – лаконичное переложение автобиографического пассажа из «Брута»: «Скорблю, что, вступив на жизненную дорогу с некоторым опозданием, я, прежде чем был окончен путь, погрузился в эту ночь республики» (гл. 96). Далее авторский ответ Цицерону содержит поэтическую и наглядную характеристику того периода римской истории, которому в научных трудах посвящены десятки и сотни страниц» [9, с. 452].

Итак, первая строфа «привязана» к конкретной исторической эпохе, поданной через столкновение двух сознаний – исторической личности, для которой случившееся лишь «ночь Рима», застигнутая на дороге, то есть на жизненном пути, и лирического героя, который видит *величье* закатившейся римской славы (ее знак – «красная звезда»). Сама диалогическая ситуация обозначена употреблением не только местоимения первого лица («я»), но и второго («ты»), предполагающего форму обращения к адресату высказывания, пусть и условного, риторического в данном случае. Вторая же строфа формулирует философский итог, оторванный от конкретной исторической эпохи. Причем он опирается на целую систему символических образов, в предельно обобщенной форме обозначающих само событие («мир в его минуты

роковые», «пир», «совет», «чаша») и его участника («собеседник», «высоких зрелищ зритель», «небожитель»).

Каждая строфа состоит из восьми стихов, то есть у композиционных частей одинаковый объем, что принципиально важно: налицо баланс, равновесие заочного диалога о судьбе Рима и итогового обобщения, выводящего читательское сознание на просторы вечного, надысторического? Налицо симметрия. На примере «Цицерона» мы видим, как строфика, традиционно воспринимающаяся как знак поэтической формы, «работает» на философское содержание, не допуская смысловых перекосов в ту или иную сторону.

Обобщение иногда выражается цепочкой **риторических вопросов**.

В стихотворении «Певучесть есть в морских волнах...» (1865) певучести морских волн, «гармонии в стихийных спорах», «стройному мусикийскому шороху», струящемуся в зыбких камышах (этот образ является несомненным отражением латинского выражения «Есть музыкальная стройность в прибрежных тростниках», ставшего эпитафией), «невозмутимому строю во всем», «созвучью полному в природе» резко противопоставляется человек со своей «призрачной свободой», причем сам разлад с миром природы, со своей прама-терью, он осознает. Ф.И. Тютчев, как и французский философ Б. Паскаль, переживает утрату чувства гармонии человека с миром. «Паскаль особенно ощущает “трещину” в человеческом вселенском бытии с точки зрения идеи космизма» [7, с. 136].

Но противопоставление двух миров обнаруживается в первых двух катренах, фиксирующих трагическую ситуацию. Далее – попытка

ее осмысления. Поэтому несколько не удивляет концентрация автором вопросительных интонаций – знаков сомнений, предположений: «Откуда, как разлад возник? / И отчего же в общем хоре / Душа не то поет, что море, / И ропщет мыслящий тростник?» [2, с. 654]. Отметим, что местоименные наречия, делающие интонацию вопросительной, выражают обстоятельственные значения места, образа действия, причины, что свидетельствует о напряженной работе сознания лирического героя, стремящегося к объемному постижению трагической ситуации. В последнем же катрене («И от земли до крайних звезд / Всё безответен и поныне / Глас вопиющего в пустыне, / Души отчаянный протест?» [Там же]) вопросительная интонация создается лишь интонационно, а трагизм лирического высказывания усиливается при помощи образа безграничного пространства, подчеркивающего универсальность происходящего («И от земли до крайних звезд»), фразеологизма библейского происхождения («Глас вопиющего в пустыне»), словосочетания с эпитетом «души отчаянной», соотносимыми по смыслу со словами «безответен» и «протест». Напрашивается ассоциация с финалом поэмы В.В. Маяковского «Облако в штанах»: «Эй, вы! Небо! / Снимите шляпу! / Я иду! / Глухо. / Вселенная спит, / положив на лапу / с клещами звезд огромное ухо». В поэме мы слышим голос романтического героя, противопоставившего себя мироустройству, Богу, но ответ на высказывание-вызов отсутствует.

Нельзя не отметить следующее: в первой части стихотворения представлена предельно обобщенная картина бытия, во второй части

становящаяся предметом философского осмысления.

Два композиционных элемента могут быть скреплены **сознанием лирического героя, созерцающего и оценивающего лирического персонажа**.

Так, в стихотворении «Весь день она лежала в забытьи...» (1864) сначала описывается женщина, находящаяся в тяжелейшем психологическом состоянии. Причем акцентируется внимание читателя на том, как она медленно пробуждается к жизни после душевного потрясения, как бы вычеркнувшего ее из течения времени, из бытия: погружение «в сознательную думу», «как бы» беседа с собой подводят ее к выводу «О, как все это я любила!», который «сознательно она проговорила» [2, с. 647]. Перед нами своеобразный путь от бессознательного к сознательному.

А заключительная строфа («Любила ты, и так, как ты, любить – / Нет, никому еще не удавалось! / О Господи!.. и это пережить... / И сердце на клочки не разорвалось...» [Там же]) возвышает женщину, показывая ее незаурядность, уникальность. При этом отметим эмоциональность самого лирического героя, выраженную при помощи обращения к высшей силе, графического выделения инфинитива, дважды встречающейся восклицательной интонации, обильного многоточия. Причем между заключительным катреном и предыдущей частью – строка из многоточий, жестко отделяющая трагическую жизненную ситуацию от оценки переживания ее главного участника. Но что может быть обнаружено за этой строкой? Переживания лирического героя, для поэтического воплощения которых поначалу нет слов?

Любопытно, что его сознание отражено и в первой части произведения при помощи вставного предложения, содержание которого отличается подлинным трагизмом и парадоксальностью, зафиксированной противительным союзом: «Я был при ней, убитый, но живой» [Там же].

2

Первый композиционный элемент может подготавливать **психологический жест**, который во второй части стихотворения занимает определяющее место.

Психологические жесты, по мнению М.А. Чехова, «живут в каждом из нас как *прообразы* наших физических, бытовых жестов». Имеются в виду душевные жесты, «скрытые в словесных выражениях. Когда мы, например, *касаемся проблемы*, мы касаемся ее не физически, но *душевно*». Такие жесты великий русский актер называет общими и далее утверждает следующее: «В повседневной жизни мы не пользуемся общими жестами, разве только в случаях, когда мы чрезмерно возбуждены или когда хотим говорить с пафосом» [11, с. 111–112].

В поэзии психологические жесты встречаются нередко и передают желание определенного действия, способного что-либо изменить в окружающей действительности или во внутреннем мире лирического «я». При этом обычно используются риторические обращения (чаще как прием олицетворения) и глаголы в повелительном наклонении.

Стихотворение «Как хорошо ты, о море ночное...» (1865) завершается так: «О, как охотно бы в их обаянье / Всю потопил бы я душу свою...» [2, с. 650]. Жажда слияния с морской

стихией, расставания с собственной душой очень эмоционально передается поэтом. Но окружающий мир в этом произведении так показан, что у него обнаруживается душа: море дышит, словно живое; морская зыбь празднует праздник; звезды названы чуткими. Само море концентрирует жизненную энергию, проявляющуюся в визуальных и звуковых образах: волны не только ходят, несутся, сверкают, но и грохочут, гремят.

Отметим, что близкой лирическому герою становится стихия, но не хаос. Поэт создает образ *ритмически организованной* стихии: читая стихотворение, мы как бы слышим перекаты волн. Этому ощущению способствует трехстопный дактиль с чередованием женских и мужских клаузул, нагнетание попарно соединенных однородных подлежащих и обстоятельств («блеск и движение, грохот и гром», «гремя и сверкая»), а также сказуемых с повторяющимся соединительным союзом («ходит, и дышит, и блещет оно»), лексические повторы предлогов, местоимений, существительных («на бесконечном, на вольном просторе», «зыбь ты великая, зыбь ты морская», «в этом волнении, в этом сиянье»), распространенные обращения с инверсированными прилагательными в первых трех строфах. Можно предполагать, что в слиянии с этой воистину безграничной сферой, где действуют законы гармонии, красоты, лирический герой ищет спасения от хаоса, в который его погружала собственная душа.

Существенным является отличие этого стихотворения от лирической миниатюры «Святая ночь на небосклон взошла...» (между 1848 и мартом 1850), композиционные элементы которой объединены образом бездны:

если сначала речь идет о самой «святой ночи», обнажившей бездну, перед которой немощный и голый человек оказывается лицом к лицу (другое ее образное обозначение – «пропасть темная»), то далее поэт имеет в виду душу, в которую человек «погружен».

Сформулируем черты различия:

- 1) если в лирической миниатюре о ночи состояние человека отражает состояние в мире природы, но само это состояние приобретает черты драматизма и даже трагизма («светлое, живое» «чудится давно минувшим сном», то есть воспринимается как нечто призрачное, нереальное, а в «чуждом, неразгаданном, ночном» человек «узнает наследье роковое», но ведь его страшным знаком является, как уже ранее говорилось, бездна, «пропасть темная», внутренняя, только сейчас познаваемая связь с которой не может не страшить!), то в стихотворении о море речь идет об обаянии гармоничного пространства, с которым хочет слиться лирический герой;
- 2) если в первом стихотворении поэтически запечатлевается некая закономерность, в применении к человеку универсальная (и поэтому не удивляет употребление поэтом местоимения третьего лица «он»), то во втором – присутствует подчеркнутая субъектность лирического высказывания, передающего личный опыт конкретной человеческой личности, что доказывает употребление поэтом местоимения первого лица «я» и глагола в том же лице «стою»;
- 3) если в структурном плане первое стихотворение тяготеет к симметрии, столь ярко проявляющейся в тютчевских произведениях

с развернутым сравнением, то во втором – состоянию человека, переданному при помощи психологического жеста, посвящены заключительные две строчки, звучащие как последний аккорд (кстати, многоочие, завершающее их, передает всю силу его переживаний, для которых не хватает слов).

Вторая часть стихотворения может представлять собой побуждение *окружающего мира* к определенным действиям. В стихотворении «Пошли, Господь, свою отраду...» (1850) сначала говорится о бедном нищем, который бредет по жаркой мостовой. Отделяет нищего от прекрасного в мире природы ограда, жестко фиксирующая некую границу, сужающую жизненное пространство странника. Причем бросается в глаза оппозиция «жара – прохлада», во многом определяющая содержание первой части тютчевского стихотворения: летний жар и зной, жаркая мостовая – тень деревьев, прохлада луговин, сень деревьев, росистая пыль фонтана.

Последний же катрен («Пошли, Господь, свою отраду / Тому, кто жизненной тропой / Как бедный нищий мимо саду / Бредет по знойной мостовой» [2, с. 574]), начинающийся повтором первой строки стихотворения, примечателен прежде всего следующим: вместо образа бедного нищего-странника возникает образ человека, бредущего жизненной тропой, то есть картина, охватывающая композиционное поле всей первой части стихотворения, приобретает метафорический, даже символический смысл, ибо речь уже идет о человеческой судьбе, тяжелой, непростой, испытывающей личность на силу воли, на духовную силу. Знаком последнего выступает эпитет «зной-

ный». Обратим внимание и на словосочетание «бедный нищий», уже входящее в сравнительный оборот и воспринимающееся как ассоциативный ход, который помогает читателю зримо представить жизненный путь человека, достойного сочувствия, а оно выражено в начале и в конце стихотворения в форме обращения к высшей силе. Психологический жест как бы окольцовывает лирическую композицию.

3

Отметим тютчевские произведения, основанные на **параллелизме объектов материального мира, чаще всего природы, и человека.**

«Параллелизм представляет собой двучлен, где одна его часть познается через вторую, которая выступает в отношении первой как аналог: она не тождественна ей, но и не отделена от нее, находится в состоянии аналогии – имеет общие черты, именно те, которые выделяются для познания в первом члене» [5, с. 90].

Нередко этот принцип реализуется на основе развернутого сравнения, в которое может входить указательное наречие («так») или местоимение («такой»), связывающее предмет (то, что сравнивается) с образом (то, с чем сравнивается) на основе определенного признака [8, с. 204]. Но иногда связка отсутствует – и неизбежно возникает ассоциация с народной поэзией, в которой встречаются параллельные образы из жизни природы и человека.

Сам лирический сюжет в этих произведениях может быть охарактеризован следующим образом: лирический герой созерцает тот или иной материальный объект – и в его сознании возникает ассоциация с миром

человеческой души. Но чаще всего полная аналогия образов отсутствует.

Судьбе человеческого «я» посвящено стихотворение «Смотри, как на речном просторе...» (1851), которое начинается описанием льдин, плывущих «во всеобъемлющее море», но постепенно тающих, теряющих «прежний образ свой», а в результате обреченных на слиянье «с бездной роковой». Заключительная же строфа – о человеческом «я», судьба которого отождествляется с судьбой льдин. Скрепляющую функцию в заключительной строфе выполняет повторяющееся указательное местоименное прилагательное: «Не *такова* ль твое значение, / Не *такова* ль судьба твоя?» [2, с. 583]. Семантика выделенных курсивом слов вмещает в себя семантику первых трех строф, посвященных описанию льдин.

Ю.М. Лотман отмечает особенность употребления местоимения «я» в этом стихотворении: «Прежде всего местоимение первого лица “Я” оказывается не субъектом, а адресатом речи: “Ты, человеческое Я”, то есть оно фактически перестает функционировать как местоимение. Это некоторый объект, имя которого я, а местоименное обозначение – *ты*». Налицо свобода перемещения грамматического лица в речевом поле «адресант – адресат» [6, с. 556]. С этим личным местоимением по своей семантике согласуется притяжательное местоимение «твой», употребленное поэтом дважды в заключительном стихе.

Сама концепция человека, представленная в произведении, вызывает ассоциацию с работой Ф. Шеллинга «Философские разыскания о сущности человеческой свободы...» (1809), в которой божественная универсаль-

ная воля противопоставляется воле отдельной личности. «Преобладание частной воли над универсальной – это и есть зло... У Тютчева человек – в той мере, в какой он отторгнут от единства природы и исторической среды, – ведет существование призрачное, бесследно скользящее по неуловимой грани между прошедшим и настоящим» [4, с. 90–91].

Идеальная симметрия, которая характерна для стихотворений Ф.И. Тютчева, основанных на принципе параллелизма, здесь не присутствует, так как сам параллелизм лишь намечен автором: если описанию льдин посвящены три строфы, то ассоциативному ходу – лишь одна. Создается ощущение, что последний катрен является философским обобщением, а образную картину, в которой будет отражена судьба человеческого «я», может выстроить сам читатель, опираясь на образную структуру первых трех строф и принцип аналогии.

4

Очень часто в тютчевской лирике встречается **контраст** как композиционный прием.

Это может быть **противопоставление объектов или состояний природы**. Последнее обнаруживается в стихотворении «Итальянская villa» (1837), в первой части которого показывается гармоничный мир с лепечущим фонтаном, гуляющим под потолком ветерком, периодически влетающей, щебечущей и спящей ласточкой. Фиксируется граница, отделяющая этот сонный уголок, напоминающий рай, от суетного окружающего мира: «И *распростяся* с тревогою житейской, / И кипарисной рощей *заслоняся*, – / Блаженной

тенью, тенью элисейской, / Она *заснула* в добрый час» [2, с. 531–532]. При чем здесь характеризуется состояние, дышащее «много лет и теплых южных зим».

Появление же людей в этом замкнутом пространстве становится роковым: «Вдруг *все смутилось: судорожный трепет* / По ветвям кипарисным *пробежал*, – / *Фонтан замолк* – и некий *чудный лепет*, / Как бы сквозь сон, *невнятно прошептал*» [Там же]. Дышащее веками состояние характеризуется при помощи глаголов несовершенного вида. Для обозначения же изменений в этом гармоничном мире оказываются необходимыми глаголы совершенного вида, фиксирующие резкие, роковые изменения в «блаженном» мире.

Последняя строфа представляет собой попытку осмысления произошедшего в мире природы. Но это лишь предположение, о чем свидетельствует вопросительный знак: «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?*» [Там же].

В последней строфе буквально концентрируются образы, придающие произведению философский смысл: «заветный порог», наряду с названной выше кипарисной рощей, подчеркивает границу, отделяющую гармоничное, пусть и сонное состояние от «злой жизни, с ее мятежным жаром», жизни, которую представляют люди, а им в этом пространстве не место! Отметим, что слово «жизнь», употребленное в отрицательной коннотации, встречается всего лишь в рамках катрена три раза («злая жизнь», «та жизнь», «та злая жизнь»).

Знаком изменений в «блаженном», эдемском мире служит строка из многоточий, жестко отделяющая гармонию от дисгармонии, спокойствие от волнения, судорожного трепета, один композиционный элемент от другого.

Но возможен иной подход к композиции стихотворения: первые шесть строф можно воспринимать как характеристику окружающего мира, основанную на контрасте, а заключительную строфу как обобщение, как попытку осмысления того, что произошло.

Противопоставление времени суток встречается в стихотворении «День и ночь» (1839), в котором каждая из двух строф посвящена дню и ночи и влиянию их на людей. Если день набрасывает «над бездной безымянной» блистательный покров, названный златотканым, благодатным (обратим внимание на характер эпитетов, оценивающих это время суток и с пространственной, визуальной точки зрения, и с психологической), и исцеляет человеческую душу, то ночь этот покров жестоко срывает и отбрасывает прочь, обнажая бездну и оставляя человека наедине «с своими страхами и мглами». «Вот отчего нам ночь страшна!» [2, с. 540].

Во второй строфе поэт три раза употребляет местоимение 1-го лица множественного числа «мы», что обуславливает следующий вывод: лирическое «я» не просто относит себя к тем людям, чьи психологические состояния раскрываются в произведении, а формулирует универсальную закономерность. Об этом свидетельствует и лексика, не фиксирующая детали природного мира и мира человеческой души, ибо она призвана

создать обобщенную картину этих пересекающихся друг с другом миров.

По мнению И.Л. Альми, *мы* у Тютчева связано с жадной синтеза, живущей «в его душе рядом с трагическим индивидуализмом». Этим местоимением «обозначен субъект риторической декларации» [1, с. 170].

Контраст жизни и смерти в прямой форме выражен в стихотворении «На древе человечества высококом...» (1832), написанном на кончину И.В. Гёте. Содержание этого произведения определяет образ листа на древе, «воспитанного его чистейшим соком», развитого «чистейшим солнечным лучом», пророчески беседовавшего с грозой и игравшего весело с зефирами. Всей образной системой стихотворения автор подчеркивает связь И.В. Гёте с природным миром – и с миром в целом. В строфе же о смерти не называется внешняя причина трагического события, ее возможность даже отрицается, ибо лист не сорван с родимого сучка поздним вихрем или бурным ливнем, а «сам собою пал, как из венка!» Последняя строчка представляет собой необычайное возвышение личности немецкого поэта, прозаика и драматурга, как бы способного решать, когда ему уйти из земного мира. Но в этом случае смерть воспринимается не как трагедия, а как *естественный* процесс.

Контраст человека и природы встречается, например, в стихотворении «Сияет солнце, воды блещут...» (1852), две части которого одновременно сцеплены и противопоставлены друг другу мотивом улыбки. Знаками улыбки природы выступают блещущие воды, сияющее солнце, радостно трепещущие, купающиеся в небе голубом и поющие деревья –

иначе говоря, «цветущий мир природы», упоенный «избытком жизни», но намного более значима для лирического героя «улыбка умиления» измученной души любимого человека: «Но и в избытке умиления / Нет упоения сильней...» [2, с. 607]. Сравнительная степень грамматически закрепляет жизненные приоритеты лирического героя. Вспоминается улыбка героини лермонтовского «Демона» Тамары во время танца: с ее улыбкой, полной детского веселья, «как жизнь, как молодость, живой», не может сравниться «луч луны, по влаге зыбкой / Слегка играющий порой» [Там же]. И здесь человеческие реакции, получающие свое чудесное воплощение в детали портрета, стоят на высшей ступени в иерархической системе ценностей.

Не следует смешивать **логику контраста с контрастом как композиционным приемом**.

В стихотворении «С поляны коршун поднялся...» (1835) обнаруживаются символические образы, которые являются результатом обобщения, носящего универсальный характер: сначала мы видим взвившуюся высоко к небу птицу, наконец ушедшую за небосклон, птицу с двумя мощными, живыми «крылами», а далее – приросшего «к земли» самого лирического героя, называющего себя иронически царем земли. Метафора в заключительной строчке передает не просто положение человека в пространстве, а его образ жизни, предельно далекий от романтического, поэтического начала, подчеркнута неэстетический («в поте и в пыли»), чего не скажешь о свободолюбивом коршуну («Все выше, дале вьется он...»). Сам контраст обозначен противительным союзом «а», стоящим

после тире. А как известно, тире перед второй частью сложносочиненного предложения – это сильное средство ее противопоставления первой части.

В стихотворении возникает образ природы-матери, которая отдает пальму первенства именно птице, а не человеку. В тургеневском же стихотворении в прозе «Природа» у нее нет предпочтений, а претензии человека на особое место в мире достойны лишь удивления.

Но композиция стихотворения должна рассматриваться совсем иначе: в этом случае первый катрен будет восприниматься как конкретная жизненная ситуация, подлежащая точному и выразительному, пусть и лапидарному описанию, а второй – как обобщение, в котором

присутствует размышление и противопоставляются друг другу два символических образа. При такой интерпретации художественной структуры тютчевское произведение следует отнести к первой группе.

Отметим, что все виды отмеченных нами смысловых отношений между двумя композиционными элементами представлены симметричными и асимметричными структурами, то есть двучленные тютчевские стихотворения отличаются разнообразием композиционных форм, что дает основания говорить о гибкости художественного мышления поэта, находящего для выражения философского и нравственно-психологического содержания различные структурные модели.

Библиографический список

1. Альми И.Л. Внутренний строй литературного произведения. СПб., 2009.
2. Боратынский Е.А. Тютчев Ф.И. Поэзия. Проза. Публицистика. М., 2008.
3. Боcharов С.Г. Два поэта мысли // Е.А. Боратынский. Ф.И. Тютчев. Поэзия. Проза. Публицистика. М., 2008. С. 5–24.
4. Гинзбург Л.Я. О лирике. М., 1997.
5. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л., 1972.
6. Лотман Ю.М. Заметки по поэтике Тютчева // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 553–564.
7. Стрельцова Г.Я. Паскаль и европейская культура. М., 1994.
8. Томашевский Б.В. Стилистика: учебное пособие. Л., 1983.
9. Фрейберг Л.А. Тютчев и античность // Античность и современность. М., 1972. С. 444–456.
10. Холшевников В.Е. Анализ композиции лирического стихотворения // Анализ одного стихотворения: межвузовский сборник. Л., 1985. С. 5–49.
11. Чехов М.А. О технике актера. М., 2018.
12. Чумаков Ю.Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999.

References

1. Almi I.L. Vnutrenniy stroy literaturnogo proizvedeniya [Internal structure of a literary work]. St. Petersburg, 2009. (In Russ.)
2. Baratynsky Y.A. Tyutchev F.I. Poeziya. Proza. Publicistika [F.I. Tyutchev. Poeziya. Proza. Publicistika]. Moscow, 2008. (In Russ.)
3. Bocharov S.G. Two poets of thought. E.A. Boratynskiy. F.I. Tyutchev. Poeziya. Proza. Publitsistika. Moscow, 2008. Pp. 5–24. (In Russ.)
4. Ginzburg L.Ya. O lirike [About the lyrics]. Moscow, 1997. (In Russ.)
5. Lotman Yu.M. Analiz poeticheskogo teksta: Struktura stiha [Analysis of a poetic text: The structure of a verse]. Leningrad, 1972. (In Russ.)

6. Lotman Yu.M. Notes on the poetry by Tyutchev. *Lotman Yu.M. O poetah i poezii*. St. Petersburg, 1996. Pp. 553–564. (In Russ.)
7. Streltsova G.Yu. Paskal i evropeyskaya kultura [Pascal and European culture]. Moscow, 1994. (In Russ.)
8. Tomashevskiy B.V. Stilistika [Stylistics]: Textbook. Leningrad, 1983. (In Russ.)
9. Freyberg L.A. Tyutchev and antiquity. *Antichnost i sovremennost*. Moscow, 1972. Pp. 444–456. (In Russ.)
10. Holshevnikov V.E. Analysis of the composition of a lyric poem. *Analiz odnogo stihotvoreniya: Mejvuzovskiy sbornik*. Leningrad, 1985. Pp. 5–49. (In Russ.)
11. Chehov M.A. O tehnike aktyora [About the actor's technique]. Moscow, 2018. (In Russ.)
12. Chumakov Yu.N. Stihotvornaya poetika Pushkina [Pushkin's poetic poetics]. St.Petersburg, 1999. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 10.07.2020, принята к публикации 31.07.2020
The article was received on 10.07.2020, accepted for publication 31.07.2020

Сведения об авторе / About the author

Шутан Мстислав Исаакович – доктор педагогических наук, кандидат филологических наук; заведующий кафедрой историко-филологических дисциплин, Нижегородский институт развития образования

Mstislav I. Shutan – ScD in Education, PhD in Philology (Literature); Head of the Department of Historical and Philological Sciences, Nizhny Novgorod Institute for Education Development

E-mail: mshutan@mail.ru