

УДК 821(091)

П. Н. Толстогузов**РИТОРИКА В ЛИРИКЕ ТЮТЧЕВА:
«КАК СЕРДЦУ ВЫСКАЗАТЬ СЕБЯ?»¹**

Распространенное мнение о том, что своеобразие Тютчева-лирика не в последнюю очередь связано с использованием несколько архаичной для его времени риторической техники, не нуждается как будто в доказательствах. Исследователи неоднократно обращали внимание на специфичное использование некоторых риторических форм в стихотворениях Тютчева. Но, помимо специфики, связанной с элементами поэтической речи и проявляющейся через них, существует специфика самой риторической позиции в лирике, за которой возникают ясные контуры жанра. Коллизия внятной адресной речевой формы и суггестивного молчания проходит через все творчество Тютчева. Разнообразные статусы речи, определяемые в его стихах, являют собой диапазон от внутренней речи и порывающегося стать речью «вещего стопа» и «лепета» до абсолютно веских «роковых слов».

Ключевые слова: поэзия Тютчева, поэтическая риторика, суггестивная речь, поэтика молчания, поэтика риторической эмфазы.

Риторика всегда предполагает определенность адресата, его, скажем так, бытийную суверенность, даже если этот адресат представляет собой персонификацию какого-либо отвлеченного свойства. Риторическое слово драматургично, то есть оно обращено к слушателю и ответчику, находящемуся на одной площадке с говорящим, пусть даже в некоторых случаях (предельного обобщения) этой площадкой оказывается мироздание. Риторическое обращение к самому себе может быть лишь заведомо ироническим или условным (как в различных формах *soliloquia*). Отсюда ясно, что в чистой лирике, где адресатом выступает идеальный слушатель, подчас с трудом отделяемый от субъекта речи, риторика не может быть последовательной, не может быть до конца самой собой: она начинает переживать существенные трансформации. Уже поэтикой риторической эпохи ясно осознавалось противоречие между законным требованием «витийственных украшений» и нежелательностью «холодных рассуждений» (Г. Р. Державин; см.: [6, с. 280]; для Державина уже вряд ли возможно определить поэзию всего лишь

Павел Николаевич Толстогузов — доктор филологических наук, профессор
(Приамурский государственный университет имени Шолом-Алейхема, Биробиджан);
e-mail: pnt59@mail.ru

© Толстогузов П. Н., 2014

¹ Статья представляет собой фрагмент монографии «Лирика Тютчева: поэтика жанра» (2003) и докторской диссертации (2004). Монография (50 экз.) и диссертация в настоящее время недоступны для широкого читателя. Текст фрагмента существенно уточнен и дополнен автором.

как вид красноречия, что было совершенно естественно для теоретиков более раннего периода, например, для Ломоносова в «Кратком руководстве к красноречию»).

Программное требование предромантической и романтической поэзии — поиск суггестивного поэтического слова, в котором определенность риторической адресации если бы и не исчезла совсем, то, по крайней мере, отошла на второй план по отношению к неопределенности «тончайших вибраций» [5, с. 47], возникающих между лирическим «я» и его конфидентами — многочисленными отражениями вовне, идеальными слушателями и резонаторами. Это требование обусловило чистую лирику в той же степени, в какой требование максимально психологизированной выразительности в передаче световоздушной среды обусловило чистый пейзаж в романтической живописи первой половины XIX века (Констэбл, Тернер, Коро). Прежние педагогические задачи воздействия на слушателя/читателя — похвала, порицание, призыв, совет, пример и т. п., — чье решение было невозможно без использования риторической техники, осознаются как устаревшие. В. А. Жуковский: «... это действие (поэзии. — П. Т.) не есть ни умственное, ни нравственное — оно просто власть, которой мы ни силою воли, ни силою рассудка отразить не можем. Поэзия, действуя на душу, не дает ей ничего определенного...» [7, с. 333]. Презентация чувства уступает место тактике вовлечения в сложные эмоциональные резонансы — вовлечение, которое не гарантирует никаких смысловых итогов.

Противоречие между поэтикой молчания и поэтикой риторической эмфазы действительно характерно для тютчевской лирики 20–30-х годов. Вряд ли можно отнести к этому противоречию лишь как к стилистической особенности. Нам представляется, что тютчевский жанр в этом случае формулирует особую — на фоне романтической поэзии — мировоззренческую позицию. И в то же время это противоречие выражает то, что можно вслед за В. И. Коровиным назвать доведением «до предела проблематики русской романтической философской лирики» [8, с. 170]. Жалобы на отсутствие сочувственного понимания являются выражением модельной для романтиков ситуации, и современный Тютчеву романтизм обнаруживал компенсацию в самом акте творчества. Ср. у Батюшкова: «Где сыскать сердце, готовое разделять с нами все чувства и ощущения наши? Нет его с нами — и мы прибегаем к искусству выражать мысли свои...» [1, т. 1, с. 40]. У Тютчева идеальный слушатель вполне идеален, и его творческое кредо мы можем лишь эксплицировать из самой поэтико-риторической формы (так в «Silentium!»).

Два риторичных по форме (развивающих тему в логике убеждения) стихотворения конца 20-х годов, «Цицерон» и «Silentium!», кажутся антагонистами по взятым темам. Если в «Цицероне» утверждается блаженство зрителя грандиозной исторической драмы, мужа рока, то в «Silentium!» утверждается неприкосновенность внутреннего мира и

полная сосредоточенность на нем. Созерцатель истории должен быть всецело захвачен внешним по отношению к нему зрелищем, тогда как герой-солисист призван столь же всецело уйти во внутреннее пространство «чувства», «мечты» и «дум». Это противоречие двух ультра-романтических идей возникает на основе очень похожих мотивов. Во-первых, обращает на себя внимание определенная общность характеристик, сопровождающих образ пространства.

Историческая ночь и внутренняя ночь оказываются условием для постигающего зрения, тогда как гражданские «бури» и «тревога» соответствуют «наружному шуму», мешающему сосредоточиться на истинно важном. И в том, и в другом пространстве одной из наиболее значительных метафор оказывается жизнь звезды с периодами восхождения и заката. Внешний антагонизм Капитолийской высоты/высоких зрелищ и «душевной глубины» не должен смущать: контекст тютчевской поэзии рубежа 20–30-х годов позволяет установить, что восхождение на «выси творенья» («Сон на море», перевод монолога дона Карлоса из «Эрнани» и Фауста из первой части трагедии; см.: «Стоять на высоте и замыкать создание, / На высоте — один — меж небом и землей / И видеть целый мир в уступах под собой»; «У ног моих лежит прекрасный мир...» [10, с. 109, 116]) возможно лишь во внутреннем пространстве; в этом убеждает и парадоксальная логика «Цицерона»: если в традиции (например, у Шиллера в «Богат Греции») мир олимпийцев знаменует блаженную отрешенность от земли и ее дел, то здесь «сей мир» и Олимп оказываются, в сущности, одним и тем же пространством (об особом интересе поэта в конце 20-х годов к парадоксу, заключенному в совмещении ситуаций, свидетельствует также стихотворение «Странник»: «Домашних очагов изгнанник, // Он гостем стал благих богов» [там же, с. 87]). Таким образом, блаженство созерцателя в «Цицероне» возможно лишь как смена точки зрения, как установление внутренней дистанции по отношению к «наружному шуму» истории. (Следует учитывать также первоначальный гораццианский смысл зачина *Beatus* / «Блажен, кто...» (так в варианте «Денницы»): удаление от суеты: «*Beatus ille qui procul negotiis*» [11, p. 364].)

Во-вторых, очень близко описание реакций, императивно предписываемых в «*Silentium!*», и позиций, определяемых как оптимальные, в «Цицероне»: любуйся, питайся, внимай/созерцатель, сотрапезник, собеседник. Римский оратор в его истинном, т. е. метафизическом, бытии как будто следует рекомендациям романтического поэта. Он предстает в начале как общепризнанный символ красноречия, затем как чувствительный путник, предающийся элегическому унынию, и, наконец, как надситуативный зритель. Содержание обоих стихотворений находится в том же отношении к их поэтической форме (риторической), в каком лирический герой — как субъект переживания — к истинной форме бытия. Причем эта истинная форма оказывается равно далека как от элегического резонанса с внешним миром, так и от позиции активного участия в делах этого мира.

Если у современных Тютчеву романтиков поэтическая риторика нередко наивно сочеталась с темой «невывразимого», то у него возникает отчетливо ощущаемое *смысловое* напряжение между риторической формой и выражаемой ею проблематикой созерцательного безмолвия. Во «всемирное молчанье» и безмолвие «душевной глубины», как это обнаруживает тютчевский контекст, нельзя впасть без риска погружения в бессознательное и, значит, антипоэтическое, не гармонизированное (ср. тютчевские стихи о поэзии) состояние. Отчетливость, внятность риторического оформления выступает – в перспективе контекста – как средство дистанцирования от опасных, бессознательных состояний «ночной души», стремящейся к растворению в резонансах. Риторика спасает от прорыва «страшных песен», стремящихся овладеть и путником на большой исторической дороге, и романтическим солипсистом. Таинственное и прекрасное безмолвие внутреннего мира в «*Silentium!*», кажется, не таит никакой опасности, но оно так хрупко, так не защищено от «взрывных» импульсов к самовыявлению и от вторжения внешних помех, что *красноречивое* молчание – негативная речевая форма – оказывается для него единственно спасительным, абсолютно необходимым «умением» (не случайно опасное вторжение внешней, но и родственной душе стихии передано в «*Silentium!*» тем же понятием, что и в «О чем ты воешь, ветр ночной?..»: «взрыв»). Риторика участвует в оформлении лирической речи Тютчева как момент прояснения: «понятное о непонятном, сознательное о бессознательном» (известное выражение Мережковского).

Представить общее смысловое поле для «Цицерона» и «*Silentium!*» можно следующим образом: внешняя ночь поглощает, а внутренняя ночь неустойчива. И та, и другая должны быть изолированы как объекты возвышенного созерцания и умного постижения, чтобы их негативность была преодолена и трансформирована в позитивный символ. От кого может исходить мысль об этом долженствовании? Или иначе: кто является субъектом риторического обращения в этих текстах? Совершенно очевидно, что этот субъект находится вне и над субъектом переживания – и тем, кто «застигнут ночью», и тем, кто нуждается в уроке спасительного молчания. Это голос, в котором различима атараксия мудреца. Правом на риторiku здесь обладает носитель сверхчеловеческого опыта, – опыта, вряд ли в полной мере доступного адресату обращений. Тютчевский контекст убеждает в том, что лирический субъект в статусе «смертного» всегда колеблется между позициями поглощенности (резонанса) и созерцания, совпадения с мировыми ритмами (природными и историческими) и разлада с ними, очарованного сна и вопрошающего бодрствования. Риторика, таким образом, оформляет у Тютчева сверхчеловеческую позицию, равно удаленную и от элегической чувственной «вибрации», и от «оглушенного» жизнью, «бесчувственного» («*Душа моя, Элизиум теней...*») состояния.

Не соответствует ли такая позиция традиционной риторике, восходящей в поэзии к специализированным лирическим жанрам эпохи барокко и классицизма? Внешне соответствие кажется близким. Однако следует учесть, что традиционная риторика, утверждая, описывая, опровергая и советуя, обязательно формулирует хорошо выразимый ее средствами идеал, будь то идеал гораціанской умеренности, анакреонтического веселья или гражданского долга. Ясность риторической формы в этой поэзии неотделима от определенности выражаемых ею идеологий. У Тютчева риторическая эмфаза возникает там, где речь идет о парадоксальных, вряд ли вполне достижимых состояниях духа: приобщении к олимпийскому блаженству и бессмертию «среди бурь гражданских и тревоги» («Цицерон») и всецелому сосредоточению на собственной внутренней жизни, делающему бессмысленным и даже вредным любое ее внешнее проявление («Silentium!»). Советы и уверения верховного голоса далеки здесь от гораціанского практицизма.

Риторическая интонация обособливается на фоне элегической. Общий риторико-декламационный строй лирики XVII—XVIII веков был воспринят как антипоэтический лишь с наступлением эпохи, обосновавшей музыкальную концепцию поэзии. Романтики осознали противоречие между «риторической тирадой» и «поэзией сердца» (В. К. Кюхельбекер) и сделали выбор, правда, далеко не всегда последовательный, в пользу второй. Драматургия лирического монолога уже не устраивала, если она не вскрывала какого-либо внутреннего, принадлежащего сфере «сердца» противоречия (см. в статье Вяземского о Ламартине: «Сам поэт должен быть средоточием великой драмы» [4, с. 121]). При этом как-то упускалось из виду, что выразить такое противоречие только на языке суггестивных намеков вряд ли возможно: драма сердца или сознания могла быть выражена лишь на языке, чьи характеристики также имели бы драматургический и, значит, риторический оттенок. Речь, таким образом, шла о *рефлексии* над лирической формой, рефлексии, которая была бы косвенным или прямым образом внесена в поэзию как самостоятельная тема. Проблема слушателя при этом оказывалась едва ли не ключевой. Поэт — тот, кто «сердца трепет жадным слухом, // Как вещей голос, изловил!» (Веневитинов, «Поэт и друг»). Уловитель «трепета», разумеется, не может быть ни просвещенным собеседником, ни восторженным ценителем, ни адептом истины, ни каким-либо иным амплиа, принадлежащим к риторико-декламационной традиции. Идеальный слушатель романтиков — сам лирический поэт, источник мгновенного и сложного резонанса по отношению к собственной психике. Как можно совместить такого слушателя с четкой драматургией лирической формы? Жалобы теоретиков романтизма на вялость элегических монологов свидетельствуют о сложности задачи.

И в «Цицероне», и в «Silentium!» Тютчев явным образом конструирует *сложный* тип слушателя. Это по всем признакам *внешний* по отношению

к субъекту высокой речи слушатель и это, безусловно, лирическое alter ego автора, выразитель авторской интенции. Элегический настрой «римского оратора», вызванный ухудшением времен, знаменует собой внутреннюю драму, которая получает здесь историческую объективацию, но от этого не перестает быть узнаваемым исповедальным мотивом (как «томительная ночи повесть» в «Бессоннице»; о близости лирического настроения в «Цицероне» к этому тексту свидетельствует также переключка строк «Застигнут ночью Рима был»/«Неотразимый Рок настиг»; формула «я поздно встал» еще раз возникнет у Тютчева уже в хорошо ощущаемом автобиографическом контексте в стихотворении «Кончен пир, умолкли хоры...»: «Кончив пир, мы поздно встали»). В «Silentium!» этот момент еще более ясен: ключевое «молчи» обращено к тому, кто должен быть понят как субъект «чувства» и «мечты», то есть как полноправный агент романтического автора. Это разговор с самим собою, жанр, который в рационально-дидактической форме проявился у Тютчева еще во второй половине 1810-х годов («Всесилен я и вместе слаб, // Властитель я и вместе раб» [10, с. 50]) и затем несколько раз возникал в условной форме адресного монолога (напр., «Душа моя, Элизиум теней...», «И чувства нет в твоих очах...», «О, как убийственно мы любим...»).

Слушатель оказывается сразу в двух ролях. Антитеза возникает не только в сопоставлении точек зрения, но и на границе между двумя типами слушателя: лирический конфидент/обобщенный «смертный». Разговор с самим собой есть в то же время разговор с человечеством. Тот, кто в «Сижу задумчив и один...» последовательно представал то как элегический меланхолик-солипсист, то как обреченный общему уделу «смертный», оказывается здесь единым в двух лицах. Риторико-дидактическая интонация оформляет предельно обобщенные смыслы, не подавляя при этом «трепещущую» проблематику индивидуального «я» или, по определению Вяземского, «внутреннюю музу». Следует учитывать и фактор объема: риторическая форма требует разгона (длительности периода, чередования периодов), а у Тютчева она сокращена до формы символического предьявления: это отчетливый, сигнальный *знак* формы, а не единственно возможная, рутинная поэтика.

В лирике Тютчева эти два типа слушателя (и соответствующие им два типа субъектов речи) могут быть разведены и определены как крайности. Эволюция субъекта риторической речи и сопутствующего ему слушателя-«смертного» достигает высшей точки в стихотворениях 50–60-х годов, таких, как «Два голоса», «Смотри, как на речном просторе...». Пример слушателя-«смертного», вынужденного существовать в условиях мирового безмолвия, дан в стихотворении «Два голоса». Дистанция между этим слушателем и «голосами», выражающими себя в духе риторической декламации, кажется абсолютной. Исследователи интерпретируют такой «голос» как внеситуативного свидетеля (Л. М. Биншток, Ю. М. Лотман, С. Н. Бройтман), причем предельно обобщенной ситуа-

цией, как и следует, оказывается человеческий удел. «Голоса» соединяют в себе как минимум две разнородные риторические интонации: высшей инстанции (в духе персонифицированной Премудрости классицистов) и шиллеровского хора («К Радости»), за которым стоит само человечество. (О наличии в «Двух голосах» шиллеровской интонации свидетельствует также близость ключевых формул этого стихотворения переводу «Das Siegesfest» – «Поминки» в переводе Тютчева.)

В итоге возникает нечто третье, с трудом поддающееся определению: смешанная интонация сочувствия и приговора. В риторику космического обобщения вторгается незаконный, с точки зрения традиции, элемент психологического резонанса. При этом субъект речи не меняет своей природы: мы не можем представить себе идеального слушателя, способного откликнуться на этот приговор встречной эмоцией. Любая реплика (реальная или возможная), адресованная пространству «голосов», должна фатально оказаться «гласом вопиющего в пустыне» («Певучесть есть в морских волнах...»).

Напряжение между инстанцией риторического обобщения и субъектом лирической исповеди возникает у Тютчева даже там, где, казалось бы, ее не должно быть. Пример безысходного элегико-драматического резонанса – стихотворение «1-е декабря 1837». Интересно, что это лишенное всякой дидактики стихотворение отчетливо построено как реплика, обращение к той, чье состояние совпадает с состоянием субъекта речи, отсюда начальное «мы»: «Так здесь-то суждено *нам* было // Сказать последнее прости...» [10, с. 141]. Резонанс задан как условие лирической темы: реплика обращена к идеальному слушателю, способному не то что понять, а именно совпасть с субъектом речи в границах биографической ситуации по отношению к тому, «чем сердце жило». Но во второй строфе появляется иной акцент:

Прости... Чрез много, много лет
Ты будешь помнить с содроганьем
Сей край, сей брег с его полуденным сияньем,
Где вечный блеск и долгий цвет,
Где поздних, бледных роз дыханьем
Декабрьский воздух разогрет.

Происходит явное наращивание дистанции по отношению к идеальному слушателю. Молчаливый и абсолютно сочувственный собеседник изымается из ситуации непосредственного присутствия и оказывается объективированным как герой/героиня отдаленного будущего. Ему/ей, в сущности, *выносится приговор* как объекту предсказания, помещенному в визионерское воображение субъекта речи (и слова «суждено нам было» из первой строфы окончательно получают смысл приговора судьбы). Акцент во второй строфе – на местоимении «ты». Не

«ты» — резонатор, а «ты» — человек, претерпевающий неотвратимую судьбу. К нему в известном смысле применимо определение «далевой образ» (Бахтин). Финальный мотив, парадоксально соединяющий тему «вечного блеска/долгого цвета» и тему обреченного существования «поздних, бледных роз» (ср. опять-таки «бледный цвет» как метафору увядающей жизни) символически закрепляет внутренне противоречивое динамическое отношение вечного и бренного, родового и индивидуального, внеситуативного и ситуативного. Было бы преувеличением сказать, что здесь появляется риторически выраженная позиция внеситуативного свидетеля, но здесь есть ощущение резкого (и эстетически выраженного, что добавляет резкости) отстранения субъекта речи от своего идеального слушателя. Здесь нет развернутого риторического периода, но есть риторическая окрашенность речи, выраженная не только позицией говорящего, но и синтаксически — повторами: «много, много лет», «сей край, сей брег», «где ... где». «Последнее прости», произносимое в первой строфе, уводит лирического героя и его слушательницу в невыразимое молчание душевной боли (о чем говорят и отточия, дважды использованные в ней), а приподнятая интонация предсказания и пейзажный символ во второй строфе уравнивают эту суггестивность, преобразуют ее в пластически замкнутый образ ситуации.

В лирике Тютчева 20–30-х годов ясно прослеживается процесс перехода от конвенционального слушателя в духе риторической поэзии к идеальному слушателю. В «Послании друзьям при посылке «Песни Радости» из Шиллера» (1823/26) адрес, несмотря на «семейную/домашнюю семантику» (Тынянов), выдержан по преимуществу в традиционном ключе: «близкие сердцу» люди, оставшиеся на Родине, — круг единомышленников, которым «знакомо вдохновенье» и которым можно адресовать как признание в «неразделяемой тоске», так и поучительное зрелище шиллеровского «пиршества Природы» [10, с. 65]. В середине 20-х появляется переложение байроновской альбомной миниатюры «Lines Written in an Album at Malta» — «В альбом друзьям» (ок. 1826), где образ адресата метафорически соотнесен с элегическим «путником», созерцающим надгробные камни (т. е. выдвинут в область уже «разделяемой» в душевных глубинах тоски, имплицитной жанром кладбищенской элегии), и помещен в отдаленное будущее как образ, всецело принадлежащий воображению лирического героя (именно здесь впервые у Тютчева появляется формула «через много, много лет»). Такой адресат — агент предвосхищаемого воспоминания, сколь реальный «другой», столь и поэтическая мечта, внутренний собеседник.

Далее тютчевский адресат последовательно интериоризируется в духе *soliloquia* в таких стихотворениях, как «Бессонница», «Silentium!», «Душа моя, Элизиум теней...», «И чувства нет в твоих очах...» и др., оставаясь при этом, как отмечалось, ощутимо дистанцированным от субъекта речи. В стихотворении «Душа моя, Элизиум теней...» — по-своему не менее вы-

разительной декларации романтического солипсизма, чем «Silentium!», — обращение к душе оформлено в виде риторического вопроса: «что общего меж жизнью и тобою»? Устанавливаются сладостно-горькие отношения созвучия между лирическим «я» и областью памяти. Между тем перед нами метафора Элизиума — царства блаженных теней, чья красота не отменяет призрачности («призраки минувших, лучших дней»). Он находится на грани между существованием и несуществованием, лишен признака жизни: «Что общего меж жизнью и тобою?». В позитивность этого образа привнесен тонкий привкус горечи. Развернутое, содержащее признаки риторического оформления обращение к своей душе находится как бы на растяжке между абсолютным совпадением «Элизиума» с лирическим «я»/идеальным слушателем и объективно-отстраненным видением его свойств.

С. Н. Бройтман зафиксировал прогрессирующее увеличение доли высказываний от первого лица в русской поэзии XVIII — XX веков (см.: [3, с. 85 — 86]). Интересно, что эволюция тютчевской лирики не вполне подпадает под эту закономерность. Если принять в качестве очень условной схемы распределение форм первого и второго/третьего лица соответственно по признаку суггестивного и риторического (романтического и классицизирующего) оформления темы, то окажется, что в поздней лирике Тютчева происходит уменьшение количества случаев употребления «я/ты/он» в пользу «мы» — «мы», в котором сливаются родовое определение («кто б ни был ты» из «Кто б ни был ты, но встретясь с ней...», 1864) с присущим ему риторическим оформлением и — «поэзия сердца». Вот приблизительный список этих текстов: «Когда в кругу убийственных забот...» (1849), «По равнине вод лазурной...» (1849), «Кончен пир, умолкли хоры...» (1850), «Последняя любовь» (1851/54), «Лето 1854» (1854), «Увы, что нашего незнанья...» (1854), «На новый 1855 год» (1854/55), «В часы, когда бывает...» (1858), «Успокоение» («Когда, что звали мы своим...») (1858), «На возвратном пути» (первая часть цикла) (1859), «Есть много мелких, безмянных...» (1859), «Е. Н. Анненковой» (1859), «Ужасный сон отяготел над нами...» (1863), «Певучесть есть в морских волнах...» (1865), «Как неожиданно и ярко...» (1865), «Когда сочувственно на наше слово...» (1866), «Когда дряхлеющие силы...» (1866), «Как ни тяжел последний час...» (1867), «Нам не дано предугадать...» (1869), «Две силы есть, две роковые силы...» 1869), «Как нас ни угнетай разлика...» (1869), «Ю. Ф. Абазе» (1869), «А. В. Плетневой» («Чему бы жизнь нас ни учила...») (1870), «От жизни той, что бушевала здесь...» (1871), «Бессонница (Ночной момент)» (1873), «Бывают роковые дни...» (1873). (Мы сознательно не включили в этот список стихотворения, в которых употребление «мы» связано с выражением семейной, партийной или национальной общности: «Его светлости князю А. А. Суворову», «Как летней иногда порою...», «Все решено, и он спокоен...» и т. п. По нашим подсчетам, частотность употребления «мы» в стихотворениях второго периода возрастает по меньшей мере в 2,5 раза по сравнению с периодом 20 — 30-х годов.)

Совершенно очевидно то, что перед нами наиболее значительные тексты в жанре философской медитации — вплоть до последних стихов. Если в стихотворениях 20–30-х годов такая медитация разворачивалась в традиционной, прямой или подразумеваемой, форме диалогического обращения, то в стихотворениях 50–60-х годов она разворачивается в форме, напоминающей хор. В чем может заключаться специфика такого хорового «мы» именно для Тютчева? На наш взгляд, в синкретическом единстве солипсического «я» и родового определения. Если, например, в «Нам не дано предугадать...» заменить местоимения множественного числа на местоимения единственного числа (мне не дано предугадать, как мое слово отзовется, и мне сочувствие дается, как мне дается...), то немедленно возникнет ощущение неприятного, режущего слух и возмущающего сознание избытка местоименной формы, тогда как «мы» (нам, наше) не вызывает такого ощущения. То, что совершается с «нами», всегда имеет смысл как предопределения, так и личного выбора. «Мы» обладает древним свойством родового имени — быть последней гарантией от окончательного уничтожения¹. В нем есть ответственная причастность к родовому определению без утраты самосознающего «я» (потому что именно «я» делает выбор в пользу «мы» и только его субъект способен произнести «мы»). В стихотворении «От жизни той, что бушевала здесь...», одном из самых скептических исповеданий в поздней лирике поэта, форма «мы» — единственное, что может быть существом противопоставлено «всепоглощающей и миротворной бездне». Это форма, выражающая экзистенциальное упорство «бесполезной» борьбы. («Два голоса» построены на объективирующей ситуации явном «вы»/«они» и на сочувственном подспудном «мы», заключающем в себе подлинное знание о «тревоге и труде» смертных.)

Что происходит с идеальным слушателем в случае, когда реализуется хоровая концепция лирического субъекта? На первый взгляд, он исчезает в родовом определении. На самом деле он образует чистый унисон с субъектом речи — унисон, в котором его идеальность достигает максимально возможной чистоты и активности и тем самым обнаруживает основу лирического пафоса. «Лирическая одержимость в основе своей — хоровая одержимость» [2, с. 148]. Бахтин в этой связи указывает, что «лирика полна глубокого доверия» [там же]. Но у Тютчева нет безусловной гарантии такого доверия. Хор начинает звучать в гулкой, враждебной пустоте мирового пространства как единственно возможная форма самосохранения (ср. с оптимистической концепцией хора у Шиллера). Отчетливая риторическая выраженность такого звучания не снимает, но обостряет проблему безответности. «Другому как понять тебя?» — эта проблема остается всегда, хотя облики «другого» меняются.

¹ «Я и Мы проникают в область, находящуюся между возникновением и уничтожением жизни» [9, с. 131]. Философ языка не определяет здесь специфические значения «мы», но выше процитированной фразы ставит «мы» после «я» перед «он», то есть определяет его место как границу между самосознанием и состоянием, близким к посмертной объективации человека: «Ты, Я, Мы, Он — это моменты, промежутки времени действительной жизни» [там же].

Коллизия внятной адресной речевой формы и суггестивного молчания проходит через все творчество Тютчева. Разнообразные статусы речи, определяемые в его стихах, являют собой диапазон от внутренней речи и порывающегося стать речью «вещего стога» и «лепета» до абсолютно веских «роковых слов». Концепция поэтической речи как интуитивно-верного закрепления в слове неопределенной по своей природе психеи (ср. «Как беден наш язык...» А. А. Фета) не чужда Тютчеву, но она предстает у него как *проблема*, выражаемая и тематически, и самим строем поэтического языка. Проблемность идеального слушателя была раскрыта позднеромантической и антиромантической традицией. Его непостижимое, не интерпретируемое одиночество выражает лермонтовская строка: «Мне грустно оттого, что весело тебе». Его трагическую невозможность выражает знаменитая некрасовская строка «Но ты не слушаешь...» («Тяжелый год – сломил меня недуг...», 1855). У Тютчева проблема услышанности проходит через все творчество, как это было обнаружено в случае с мотивом отзывчивой/безответной природы. Весьма знаменательны две коротких, варьирующих один и тот же мотив, лирических констатаций второй половины 60-х годов, в которых подчеркнута уникальность, не гарантированность идеального слушателя:

Когда сочувственно на наше слово
Одна душа отозвалась –
Не нужно нам возмездия иного,
Довольно с нас, довольно с нас...

Нам не дано предугадать,
Как слово наше отзовется, –
И нам сочувствие дается,
Как нам дается благодать... [10, с. 225, 242]

На смену формуле романтического солипсизма (которая, на деле, была предельным выражением идеального слушателя и его *гарантией*) в поздней лирике пришло осознание другого как высшей ценности: адрес перестает быть только условным (в рамках риторической конвенции) или только выражением сочувствия: осознается непредсказуемость живой реакции на поэтическое слово. Что же гарантировано? Звучание абсолютного «голоса», на который не требуется/невозможен отзыв, который звучит в гулкой пустоте мирового пространства, меж молчащими звездами и могилами? И, по контрасту, ничем не гарантированный голос человека, обращенный к другому человеку. Рациональность и дидактичность риторических форм у Тютчева образуют момент, диалектически соотнесенный с поэтикой невыразимого. Это похоже на то, как

рациональность и дидактичность традиционного аллегоризма сложно соотносена у него с поэтикой индивидуального символа.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Батюшков К. Н. Сочинения. В 2 т. М.: Худож. лит., 1989.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
3. Бройтман С. Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. М.: РГГУ, 1997. 307 с.
4. Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. М.: Искусство, 1984. 458 с.
5. Гукковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М.: Интрада, 1995. 319 с.
6. Державин Г. Р. Избранная проза. М.: Сов. Россия, 1984. 400 с.
7. Жуковский В. А. Эстетика и критика. М.: Искусство, 1985. 431 с.
8. Коровин В. И. Русская поэзия XIX века. М.: РОСТ, 1997. 252 с.
9. Розенток-Хюсси О. Бог заставляет нас говорить / Пер. с нем. и англ. М.: Канон, 1997. 286 с.
10. Тютчев Ф. И. Полное собрание стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1987. 448 с.
11. Horace. Odes and epodes / Latin and English. Harvard, 1995. 438 p.

* * *

Tolstoguzov Pavel N.

RHETORIC IN TYUTCHEV'S LYRICS: «HOW CAN A HEART EXPRESS ITSELF?»

(Sholom-Aleichem Priamursky State University, Birobidzhan)

The popular belief, that Tyutchev's poetical originality is not least connected with using a little archaic for his time rhetorical equipment, does not require as if in evidence. Researchers repeatedly paid attention to specific use of some rhetorical forms in Tyutchev's poems. But, in addition to the specifics associated with elements of poetic speech and manifested through them, there is a specificity of the rhetorical position in the lyrics, which creates a clear outline of the genre. The collision of a distinct address speech form and suggestive silence passes through all Tyutchev's poetical work. The various statuses of the speech, defined in his verses, range from the kind of internal speech and «prophetic groan» and «babble» trying to become speech, to absolutely weighty «fatal words».

Keywords: Tyutchev's poetry, poetic rhetoric, suggestive speech, poetics of silence, poetics rhetorical emphasis.

REFERENCES

1. Batjushkov K. N. *Sochinenija* (Compositions) in 4 vol., Moscow, Hudozh. lit., 1989.
2. Bahtin M. M. *Jestetika slovesnogo tvorcestva* (Aesthetics of literary creativity), Moscow, Iskusstvo, 1979. 424 p.
3. Brojtman S. N. *Russkaja lirika XIX – nachala XX veka v svete istoricheskoi pojetiki. Sub"ektno-obraznaja struktura* (Russian lyrics of the XIX-beginning of XX century in the light of the historical Poetics. Subject-shaped structure), Moscow, RGGU, 1997. 307 p.
4. Vjazemskij P. A. *Jestetika i literaturnaja kritika* (Aesthetics and literary criticism), Moscow, Iskusstvo, 1984. 458 p.
5. Gukovskij G. A. *Pushkin i russkie romantiki* (Pushkin and Russian Romance), Moscow, Intrada, 1995. 319 p.
6. Derzhavin G. R. *Izbrannaja proza* (Selected prose), Moscow, Sov. Rossija, 1984. 400 p.

7. Zhukovskij V. A. *Jestetika i kritika* (Aesthetics and criticism), Moscow, Iskusstvo, 1985. 431 p.
8. Korovin V. I. *Russkaja poezija XIX veka* (Russian poetry of the 19th century), Moscow, ROST, 1997. 252 p.
9. Rozenshtok-Hjussi O. *Bog zastavljaet nas govorit'* (God causes us to say), Moscow, Kanon, 1997. 286 p.
10. Tjutchev F. I. *Polnoe sobranie stihotvorenij* (The complete collection of poems), Leningrad, Sov. pisatel', 1987. 448 p.
11. Horace. Odes and epodes, Latin and English. Harvard, 1995. 438 p.

* * *