**Поэтика обращений в лирике Тютчева**

Толстогузов П.Н.

Адресность является очевидным свойством как традиционной (доромантической), так и новой (романтической и наследующей романтизму) лирики. Но даже на этом фоне поэзия Тютчева выделяется как количеством обращений (в прямых и косвенных формах), так и их особыми, нередко парадоксальными свойствами. На проблему отношений между адресатом и адресантом у Тютчева обратил внимание Ю.М.Лотман («Местоимения в лирике Тютчева»), указавший на случаи перемещения и совмещения позиций «в речевом поле ‘адресант – адресат’» [1]. Но и в тех случаях, когда не наблюдается никаких существенных сдвигов в позициях, адресация продолжает оставаться проблемой. Так, в «Душа моя, Элизиум теней…» обращение, формально сохраняя единство адресата (в границах парафрастической композиции), в первой строфе имплицирует созерцательное отношение к «элисийскому» строю души, а во второй строфе обнаруживает драматургию эмфатически резкого жеста по отношению к «бесчувственной толпе» [2]. В «Цицероне», напротив, обращение столь же резко обрывает историческую констатацию зачина с тем, чтобы обеспечить смысловой максимум второй строфы и возвести позицию адресата к отрешенно-блаженной позиции зрителя «высоких зрелищ»: в «ты» обращения незримо происходит возрастание смысла от конкретного адреса («оратор римский») к обобщенному «счастлив, кто». Уже эти примеры обозначают контур одной из проблем: чья позиция предпочтительнее в мире Тютчева – «зрителя» или «участника»? Или эти позиции взаимно адресованы друг другу как антагонистические и дополнительные в одно время?

Обращение (appellatio) принадлежит к сфере «эмоционально-волевого языка» [3] и в этом качестве является одним из наиболее экспрессивных поэтических средств. Именно примеры обращений Державин в «Рассуждении о лирической поэзии или об оде» охарактеризовал в качестве наиболее «смелых приступов» к лирической теме [4]. С другой стороны, обращение принадлежит инвентарю наиболее расхожих риторических средств и в этом качестве может программно отрицаться антириторической эпохой: Кюхельбекер («О направлении нашей поэзии…») оценивает послание – жанр, всецело организованный адресной речью, – как элегию «в самом невыгодном для ней облачении» [5]. Впрочем, за этими выпадами стоит не огульное отрицание, а изменившееся представление о полноценном лирическом адресате. Риторическая презентация чувства (и риторическая апелляция как ее частный случай) уступает место сложным формам выражения спонтанности, которые, будучи поэтикой «невыразимого», все же оставались речью и, следовательно, так или иначе формулировали адрес. Возникает продуктивное напряжение между лирическим переживанием и способом его «трансляции». Лирика как поэзия «на случай», как непредсказуемая смысловая интрига (импровизация) нуждается в значительно более сложной речевой тактике, нежели традиционная. «Другому как понять тебя?» – эту известную тютчевскую формулу можно истолковать как обозначение открытой проблемы для нового поэтического языка.

Переживание (Erlebnis) в культуре романтизма является состоянием, которое нельзя адресовать «другому» без опасения быть непонятым (количество жалоб на непонимание характеризует романтическую поэзию в той же степени, в какой ее характеризует количество эгоцентрических заявлений). Обращают на себя внимание определения «другого», которые, в сущности, являются объективациями лирического «я»: «душа моя», «мой гений», «память сердца», разнообразные «места», с которыми связаны воспоминания, и т.п. Но и традиционные адреса – «друг», «возлюбленная» – очень часто являются не столько обозначением реального «другого», сколько более или менее условным наименованием конфидента, чья основная функция – полное сочувствие субъекту речи, идеальный резонанс. Такой конфидент (идеальный слушатель) стоит, в конечном счете, за любым романтическим «ты» (если, разумеется, это «ты» не принадлежит контексту инвективы). В романтическом «ты» существенным образом сказывается «я» (ср. концепцию гения как момента «двойственности душевной жизни» у Гегеля и концепцию дружбы как способа «утверждать свое собственное существо» у Шлейермахера [6]). Обращение в этом случае раскрывается как способ переадресовать кому-либо свою субъективность, опосредовать ее непосредственность в «другом», но свойства этого «другого» должны при этом быть вполне необычными: это идеальный резонатор, чье бытие в его основе является оплотнением психеи самого лирического субъекта, его инобытием (или «самообъективацией», по выражению Бахтина [7]). Романтическая лирика изобилует разнообразными попытками определить «другого» и уточнить отношения между ним и субъектом речи.

Иногда эти отношения отмечены подлинным драматизмом, как, например, в «Нет, не тебя так пылко я люблю…» Лермонтова, где на уровне темы возникает коллизия противопоставления подлинного и мнимого адресата, и последнему сказано: «Таинственным я занят разговором, // Но не с тобой я сердцем говорю». Интересно, что в этом случае речь идет об отсутствующем человеке (об умершей возлюбленной): идеальность умерших или безвозвратно отсутствующих делает их наиболее пригодными для лирической ситуации. Лирика Нового времени – по преимуществу лирика отсутствия и платонического влечения к отсутствующему, отсюда понятна романтическая версия ее истории, программно возводимой к Петрарке (Батюшков утверждал: именно смерть Лауры стала причиной того, что «гимны поэта сделались божественными» [8]). В упомянутом стихотворении Тютчева «Душа моя, Элизиум теней…» адресат, «душа моя», в качестве идеального резонатора является вместилищем «безмолвных» призраков прошлого, чье бесплотное бытие и принадлежит, и не принадлежит сфере лирического субъекта (в характеристики этого субъекта, как минимум, не входит «непричастность» Элизиума, как это ясно проявляет пафос второй строфы), но в котором он обнаруживает гарантированное сочувствие посреди «бесчувственной толпы». Расчет на специфический отклик в этой лирике скрывает законспирированное нежелание получить действительный отклик, в котором может проявиться реальная драматургия «моего – чужого», разрушающая лирическое событие. Событие новой лирики вмещает «я» и «мое не я» в качестве конститутивных моментов. Таким образом, адресация здесь содержит принципиальный момент «разговора с собой» (лирического soliloquium’a), который, в свою очередь, выражает индивидуальную ситуацию – исходную для романтика.

В отличие от такого обращения «в несобственном смысле», объект риторического обращения, сколь бы формальными ни были его характеристики, всегда подразумевает суверенность «другого». Поскольку риторика является «техникой обобщения» (С.С.Аверинцев) – ее «другой» отмечен чертами какой-либо родовой сущности: «герой», «зритель», «путник», «праведник», «страдалец», «человек толпы», «смертный». В романтической лирике такой «другой» – вне зависимости от апологетических или отрицательных характеристик, объективно – выступает как антагонист идеального резонатора, как выразитель объективной ситуации. Даже в тех случаях, когда обобщенный адрес и идеальный резонатор сопоставлены по признаку сходства (например, как члены сравнения в композиции развернутого сравнения), – их отличие очевидно. Примером может служить стихотворение Байрона «Строки, записанные в альбом на Мальте» и, в несколько меньшей степени, его вольный перевод Тютчевым («В альбом друзьям»). Стихотворение обращено к адресату (женщине), чья предполагаемая реакция на текст сопоставлена с реакцией путника, чье внимание привлекла надпись на надгробии. Можно было бы подумать, что адресат послания сливается с этой типологической (для культуры сентиментализма, преромантизма и романтизма) характеристикой: меланхолический созерцатель в кладбищенской обстановке. Между тем внимательный взгляд позволяет обнаружить за внешним сопоставлением внутреннее противопоставление, которое, в свою очередь, позволяет понять неявную градацию адресатов: образ условного (некоего) путника с его праздным интересом к чьему-то имени (some name) на надгробном камне тем резче оттеняет индивидуальную ситуацию лирического субъекта – с его неповторимым именем (my name [9]) и столь же неповторимой жизненной драмой, о которой может знать и которой может сочувствовать только та, к кому обращены эти строки на этой альбомной странице (this page alone). Адресат этих строк явным образом не «прохожий» (passer-by), пусть и чувствительный, а имя на одинокой странице для него – не любое чье-то имя. Только он знает о лирическом субъекте нечто решающим образом существенное (and think my heart is buried here), что остается в пространстве многозначительного умолчания. За сравнением кроется указание на уникальность адресата и расчет на полный резонанс.

В лирике Тютчева первого периода (20 – 40-е) обращения часто привносят в текст стиль высокой риторики. Таковы обращения в «Silentium!», «Ты зрел его в кругу большого Света…», «О чем ты воешь, ветр ночной?.», «Фонтане», «Не то, что мните вы, природа…», «Нет, моего к тебе пристрастья…» и других стихотворениях этого времени. Эта риторика обращена, как правило, к гипотетическому собеседнику и/или зрителю. Позиция такого обращения чаще всего – лирический зачин. Обобщенный адресат обращения формален или почти формален: перед нами, на первый взгляд, случаи экспрессивного введения темы, не более. Но тематическое развертывание показывает, что адресат перерастает свою формально-экспрессивную функцию и становится – не всегда явно – одним из принципиальных содержательных моментов. Так, в «Фонтане» гипотетический зритель («Смотри, как облаком живым…») первой строфы в силу логики обобщения становится одним из «смертных», к кому обращены глубокомысленные восклицания второй строфы. Здесь этот момент эксплицируется с известным логическим усилием, а в миницикле «Ты зрел его в кругу большого Света…» обобщенный зритель первой части (« ты зрел его … на месяц взглянь») очевидным образом сменяется вполне интимным адресатом второй части, которому можно сказать «Душа моя! О, не вини меня!..». Если первый адресат нуждается в своего рода «уроке» (момент наставления является почти неизбежным для риторической адресации [10]), то второй адресат принадлежит индивидуальной ситуации, где возможны только просьбы, моления, признания, рассчитанные на предельно сочувственный отклик и, самое главное, содержащие естественное умолчание о содержании «ты», т.е. о статусе конфидента (чем идеальнее резонатор, тем менее определенны его характеристики, но эта неопределенность в то же время не имеет ничего общего с отвлеченностью риторического адресата: в ней, напротив, заключено указание на конкретный автобиографический подтекст, преобразованный в лирическую тайну). Поскольку внешне композиция миницикла структурирована как парафраз, смена адресатов становится особенно чувствительной для читателя.

В «Silentium!» логика смысловой трансформации и интимизации адресата приобретает программную выраженность: к нему последовательно обращены императивы «любуйся – питайся – внимай», т.е. термины перехода от внешнего к внутреннему, от оптической позиции к «соматической» (в ключе романтической «органономии») и к музыкальной. В «О чем ты воешь, ветр ночной?.» условно-возвышенная речь, обращенная к стихии, превращается в признание, устанавливающее между субъектом речи и адресатом отношение тайного родства. В «Нет, моего к тебе пристрастья…» адресатом зачина является персонифицированная «мать-Земля», а вторую часть текста («Весь день в бездействии глубоком…») можно рассматривать либо как развертывание этого обращения в косвенной форме, либо как прорыв исповедальной интонации поверх условно-адресной: в любом случае отвлеченный предмет обращения преобразуется в интимизированную обстановку весеннего дня. В этих и других лирических текстах первого периода перед нами своего рода лирическая «дедукция» (если пользоваться словарем Л.Я.Гинзбург), восходящая к традиции горацианской оды и ее поздних жанровых реплик. И в ученическом «Послании Горация к Меценату…», и в посланиях 20-х годов, и даже в отборе текстов для перевода (Шиллер, Гете, Уланд, Гейне) чувствуется интерес именно к объективной ситуации и к способам ее трансформации в лирический «случай».

Статус адресата обращения может и не меняться, сохранять основную характеристику, но смена типов обращения позволяет Тютчеву раскрыть различные аспекты этого статуса. Так дело обстоит в знаменитом программном стихотворении «Не то, что мните вы, природа…», где происходит смена трех типов обращения: «вы» («мните вы», «вы зрите»), «они» («они не видят и не слышат»), «он/ты» (в грамматически непривычной для сегодняшнего читателя фразе «пойми, коль может»). В этом случае мы наблюдаем пример именно риторического усиления текста – происходит варьирование дистанции от полемического жеста (который еще учитывает гипотетического собеседника как носителя «мнения») к презрительно-обобщенному «они» и, наконец, к неприкрытой инвективе. Обращение развивается в тексте как возрастающее отчуждение адресата. Его зрение оказывается в конце концов видом слепоты: «вы зрите … они не видят» (здесь так же есть приглашение к созерцанию, но более чем формальное – с предпосланной ему уверенностью в невозможности настоящего созерцания со стороны адресата обращения: если что «они» и видят, то это «не то»).

Сложные смысловые оттенки обращений свидетельствуют о том, что условность риторических форм у Тютчева обретает новую содержательность. В «Тени сизые смесились…» обращение возникает во второй части, и его энергия, выражающая себя в нарастании императивности, возводит тему к экстатическому восклицанию последних строк: «Дай вкусить уничтоженья, // С миром дремлющим смешай!». Использование обращения в «пуантовой» позиции свидетельствует о признании за ним важнейшего ресурса лирической экспрессии. Будучи поэтической риторикой, обращение к «сумраку» переводит тему в план «вкушающего» опыта («Дай вкусить уничтоженья»), т.е. в план резкой интенциональности, и это оправдывает риторику как форму внутренней речи.

Одним из источников непосредственного влияния, обусловившего поэтику риторической эмфазы у Тютчева, может считаться Ламартин, соединивший в своих «медитациях» подчеркнутую риторику и элегичность [11]. Но именно на фоне Ламартина становится яснее своеобразие Тютчева: вместо продолжительного чередования интонационных усилений и спадов (что делало поэзию Ламартина, по замечанию П.А.Вяземского, похожей на проповедь [12]) – концентрация эмфазы и раскрытие адреса как смысловой коллизии. Примером сложной, внутренне противоречивой драматургии речевого жеста, которой Тютчев добивается в лирике первого периода, может служить стихотворение «1-е декабря 1837»:

Так здесь-то суждено нам было

Сказать последнее прости...

Прости всему, чем сердце жило,

Что, жизнь твою убив, ее истлило

В твоей измученной груди!..

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.

С точки зрения речевой формы текст представляет собой развернутую реплику, подчеркнутую – на небольшом пространстве текста – рядом личных форм: «жизнь твою», «в твоей груди», «ты будешь помнить». Риторическую окрашенность тексту придают также фигуры прибавления и переосмысления: «последнее прости… прости всему», «чем … что», «много, много», «сей … сей», «где … где». С другой стороны, ясно ощущается стремление интонировать эту лирическую реплику как импульсивно вырвавшееся признание, как спонтанную речь с характерными для последней ритмическими сбоями, обрывами и умолчаниями. Соединение риторики и спонтанной речи, странное с точки зрения романтической теории поэтической речи, в художественной практике эпохи встречается сплошь и рядом (так же, как сплошь и рядом встречается использование аллегории в контекстах «невыразимого»). Другой вопрос – что возникает из этого соединения.

В «1-е декабря 1837» адресат предельно интимен: он связан с лирическим субъектом «всем, чем сердце жило». Интересно, что здесь есть vice versa обычной лирической логике: источником резонанса является субъект речи, а не предмет обращения. Причем резонанс не упрочивается как единственная позиция: субъект речи объединен с адресатом ситуацией «последнего прости», но он, кроме того, способен созерцать эту ситуацию извне и понимать ее как результат парадоксально-самоубийственного действия страсти – «сердце» возлюбленной убито тем, что некогда давало ему жизнь. Если строка «прости всему, чем сердце жило» может быть атрибутирована обоим участникам ситуации, то строка «что, жизнь твою убив, ее истлило» ощутимым образом отодвигает адресата в зону наблюдения (и обобщения). Конфидент и зритель в субъекте речи образуют две принципиально дополнительных по отношению друг к другу позиции.

Что же дальше? Во второй строфе точка зрения адресата насильственно (прогностически) перенесена в будущее: «Чрез много, много лет // Ты будешь помнить с содроганьем…». Т.е. ему также присваивается позиция дистанцированного наблюдения по отношению к ситуации – наблюдения, в котором совмещены неизбежная ностальгическая эстетизация события и «содроганье» непосредственной причастности к нему. Адресат в условном будущем предстает как самообъективация лирического «я» в настоящем. Вся эта сложная драматургия имеет своей задачей выражение чрезвычайно трудной в своем основании темы: утрата есть то, что, убивая и подвергая «истлению», тем не менее наполняет жизнь сокровенным содержанием (что символически выражено также характеристикой пространства: «вечный блеск» итальянского ландшафта в облике поздних и отдающих последний аромат цветов). Ср. другую, более «понятийную» реализацию этой темы – «Поток сгустился и тускнеет…», где в «убитом» опять же более ясно выговаривает себя загадочная субстанция жизни.

Соединение риторической монументальности и лирической «случайности» предстает как результат совмещения и переадресации позиций: индивидуальной и объективной. Формула «чрез много, много лет» восходит к уже упомянутому переводу из Байрона (in some succeeding year), но в ней также отчетливо различим устойчивый горацианский мотив «хода времени» (fuga temporum), который выражает логику подавления индивидуального объективным. В стихотворении Тютчева эта логика совмещена с прямо противоположной: большой временной масштаб не исключает момента причастности к переживанию, но, напротив, подчеркивает его. За горацианским сопоставлением масштабов стоит философия «хорошо приготовленного» (bene praeparatum [13]) к изменчивости жизненных обстоятельств человека и хорошо известный урок – «лови момент» (carpe diem). Тютчевский человек в силу своего положения на грани причастности и непричастности к событию бытия исполняет этот урок по-своему: он переживает момент утраты (окончания, исчезновения, «изнеможения», любой мимолетности) как объективно наиболее полноценный момент существования, переживаемый и доступный наблюдению в одно время.

В лирике второго периода есть случаи, когда проблема адресата подчеркнута резко и недвусмысленно (например, в «Смотри, как на речном просторе…»), и есть случаи, когда совершается неочевидное изменение адреса (в целом эти случаи, видимо, более характерны для поздней лирики с ее тенденцией к «излучениям» и «оттенкам» смыслов [14]). Приведем в качестве примеров тексты, которые содержат «указательный жест» (выражение Б.Я.Бухштаба [15]) – обращение «смотри». Какой бы биографический подтекст ни был вовлечен в «ты» такого обращения, обобщенность риторической адресации заставляет учитывать в качестве основного адресата условного «зрителя», которому демонстрируется нечто, имеющее смысл более или менее ясно выраженного «урока». Концепция мира как «зрелища» восходит в новоевропейской традиции к барочной культуре, где зрелище имплицировало эмоцию удивления и идею иллюзорности (иногда в сочетании, иногда порознь). Именно такое зрелище представлено в «Смотри, как на речном просторе…»: радужно блистающие льдины тают и сливаются с «бездной роковой», что определяется как эмблема человеческой индивидуальности, обреченной на уничтожение. Что не вполне барочно в этом тексте, так это оценочная неоднозначность эмблемы: море имеет две характеристики – оно «всеобъемлющее» и оно же «бездна роковая», а для поэтического словаря Тютчева это сочетание положительной и отрицательной характеристик. Но еще более драматично обращение в последней строфе, –

О, нашей мысли обольщенье,

Ты, человеческое Я,

Не таково ль твое значенье,

Не такова ль судьба твоя? –

в котором, по наблюдению Ю.М.Лотмана, происходит переход от «формального риторического адресата» первых строф («зрителя») к другой степени обобщения – к «я», в котором сливаются и сам носитель речи, и любой «смертный» [16]. В лирике первого периода подобная тема могла быть выражена в логике возрастающей причастности субъекта речи к проявлениям «стихии» или в логике указания на объективный смысл зрелища. В рассматриваемом тексте адресация в конце концов приобретает исключительно «антропологический» аспект: зрелище раскрывается и как эмблема абсолютного смыслового итога, и как эмблема противоречия, заключенного в человеческом сознании. В самом деле, ключевое обращение в последней строфе адресовано единственному, но вместе с тем и мнимому («мысли обольщенье») адресату. (В «Фонтане», где тема развертывается почти аналогично, объективность адресата – «смертной мысли» – не ставится под сомнение.) Окончательный итог, таким образом, невозможен [17], т.к. это разговор с самим собой, где «я» родового человека и «я» индивидуального самосознания являются и источниками лирической позиции, и предметом объективации.

И в целом во второй период адресация у Тютчева приобретает почти исключительно «антропологический» и диалогический аспект: обращения ad rem, условно говоря, сменяются обращениями ad hominem по преимуществу. В этом, среди прочего, сказалось то, что Берковский называл у позднего Тютчева «вниманием к чужому ‘я’», полным «участия и сочувствия» [18]. Проблема «другого» меняет свой вид: если в лирике первого периода драматургия лирического обращения выражала противоречие между риторикой возвышенного и суггестией «невыразимого», то в лирике второго периода возникает тема «сочувствия», исходящего от «другого», – сочувствия, которое испрашивается и в котором естественно соединены представления о суверенности «другого» и о его способности к резонансу («Когда сочувственно на наше слово…», «Нам не дано предугадать…»). Это сочувствие усваивается и субъектом речи. Даже в «Двух голосах», где субъект обращения (некий надмирный «голос») удален от «слушателя» на абсолютную дистанцию и являет собой внеситуативного свидетеля, по отношению к которому даже понятие «рок» кажется слишком определенным, – даже здесь в риторику космического обобщения вторгается незаконный, с точки зрения традиции, момент психологического резонанса: интонация «голосов» выражает как приговор, так и сочувствие.

Ясной демонстрацией того, как в лирике этого периода происходит событие «сочувствия», может служить стихотворение «Смотри, как роща зеленеет…». В ней обращение первой строфы «смотри» сменяется жестом предложения «войдем и сядем под корнями» и, наконец, финальным «мы» совмещенного кругозора («Над нами бродят их вершины…»). В стихотворении «Весь день она лежала в забытьи…» лирическая констатация («зрительная») события, внутренне пульсирующая причастностью к нему эмоциональной сферы субъекта речи, сменяется непосредственным обращением к умершей возлюбленной с резким (до максимума) возрастанием интонации:

Любила ты, и так, как ты, любить –

Нет, никому еще не удавалось!

О господи!.. и это пережить...

И сердце на клочки не разорвалось...

Важно отметить, что реплика, адресованная отсутствующей (и содержащая момент переосмысления слова «любила»), раскрывает ситуацию со стороны прорвавшегося наружу «сочувствия»: это воображаемый диалог, который в то же время является естественной формой спонтанного прорыва чувств. Закономерно, что в следующий момент он переходит во внутреннюю речь с присущими последней эмфатическими обрывами и умолчаниями. Происходит нечто вроде предельной эмоциональной «натурализации» апеллятивной формы, и в качестве «натурализованной» она соединяет в себе предельную искренность и поэтическую экспрессивность. Здесь «зрение» и «участие» не столько сопоставлены, сколько обуславливают друг друга как моменты развертывания единой лирической позиции.

Логика сочувствия и соучастия (выражающаяся в том числе в преобладании в это время у Тютчева местоимения «мы») не исключает проблемности адресата. Другое дело, что эта проблемность выражает себя чаще всего подспудно, в менее отчетливых и в более сложных аспектах, чем раньше. Стихотворения «Через ливонские я проезжал поля…» и «От жизни той, что бушевала здесь…» отделены друг от друга сорока годами, но представляют собой парафразы одной и той же темы: «равнодушие» природы по отношению к исторической жизни человека. Тем очевиднее отличие – обращение к природе как к «сверстнице» отдаленных эпох в «ливонском» стихотворении имплицировано позицией зрителя («И глядя на тебя, пустынная река…») и в значительной степени условно, тогда как в позднем тексте лирический субъект, выражающий себя через «мы» (в котором изначально слиты родовое определение и сознание индивидуальной причастности), является и наблюдателем вековечной драмы, и ее непосредственным участником, чье мышление одержимо «смутным» сознанием двойственности собственной позиции: видя природу «чуждой» себе, он в то же время ощущает свою вовлеченность – как «грезы» и «дитя» природы – в очередность поколений, «свершающих свой подвиг бесполезный». Адресация приобретает двойственный смысл обращения к «другому» (родовому человеку) и к себе в одно время.

Еще более сложно эта ситуация выражена в «Брат, столько лет сопутствовавший мне…»:

Брат, столько лет сопутствовавший мне,

И ты ушел, куда мы все идем,

И я теперь на голой вышине

Стою один – и пусто всё кругом.

Здесь обращение к ушедшему из жизни сложно соединяет в себе переживание индивидуальной утраты, сознание общего «смертного» удела и острое сознание собственной конечности, а лирическая конфиденциальность предстает и как «бессознательность» спонтанной реакции («что со мной, не сознавая сам»), и как отрешенное сознание близости небытия («так легко не быть»). Эта ситуация выражена и противоречивыми характеристиками действия: лирический герой «идет» в общем ряду уходящих из жизни и в то же время «стоит» на высоте как наблюдатель этого шествия [19]. Последние строки – «Передового нет, и я как есть // На роковой стою очереди» – передают смысл окончательно совмещенных позиций: лирическое «я» как субъект переживания и как объект наблюдения в одно время. Такое совмещение объясняет нам странное, на первый взгляд, взаимопроникновение безутешности и стоицизма в этом тексте.

В высшей степени интересны два момента смысловой травестии относительно авторского контекста в этом стихотворении. Точка наблюдения – «голая вышина» – является безрадостным вариантом олимпийской высоты, вообще всех возвышенных пространств, дающих возможность надситуативной позиции. Возвышенно-литературный образ уступает место образу, в котором соединены аллегорическая условность и предельное освобождение от всякой условности. Не менее неожиданным – и для темы, и для тютчевской поэтики обобщения – оказывается проявление национальной топики: пустыня небытия предстает в виде ночной зимней степи и вьюги: «Все будет то ж – и вьюга так же выть, // И тот же мрак, и та же степь кругом». Можно предположить, что в этом выразила себя характерная тютчевская семантика «родного ландшафта» как места такой степени чуждости, что человеческая экзистенция проявляет свои основные трагические свойства в этом отрицательном пространстве в почти лабораторной чистоте. Но это уже именно, без оговорок, диалектика чуждого/родного, которая соединяет интимность и отчуждение так же естественно, как само обращение к умершему брату естественно соединяет острую боль утраты и повод для философской резиньяции. «Ты» и «я», «мы» и «я», чужое и родное, родовое и индивидуальное, космическое и национальное обнаруживают здесь не только умозрительную дополнительность по отношению друг к другу, а какой-то внутренний общий корень, достаточно темный для уразумения, но доступный именно тютчевскому лирическому пафосу. Рассудочно одерживающий победу над собой – в самом акте мышления – паскалевский философский ужас перед бесконечностью и непреодолимый естественный страх смерти, достоинство зрителя и прострация безнадежности – вряд ли кто-то выражал эти состояния до Тютчева в таком соединении и с такой степенью лирической достоверности.

И.С.Гагарин совершенно справедливо, на наш взгляд, определил основной тип тютчевского мироотношения как зрение, а его самого как зрителя. Не менее справедливо суждение того же мемуариста о горацианской позиции Тютчева – суждение, находящееся во внутренней связи с предыдущим [20]. Единственная оговорка, которую следовало бы сделать, связана с тем, что доминирующая позиция в этом случае одержима внутренним противоречием: перед нами зритель, не желающий отказываться от соучастия и душевных резонансов (вплоть до слияния и «уничтожения»). Здесь есть логическая невозможность, но как раз из этой невозможности возникает возможность уникального тютчевского лиризма.

Свое внешнее выражение эта возможность обнаруживает в особом характере поэтической риторики. Риторика традиционных лирических жанров сохраняла связь с прагматическими установками риторики как таковой: именно это обуславливало «дидактичность» прежней лирики. Романтическая установка на экспрессию «невыразимого» теоретически выводила лирическую поэзию за рамки речевой коммуникации, обосновывая ее в качестве генератора эмоционально-смысловых «частот» или «вибраций» (выражение Гуковского) [21], запрашивающего душевный резонанс как адекватную форму восприятия, и выражая такой резонанс через «музыкальные» метафоры (например, через метафору эоловой арфы, противопоставленную по ряду ключевых признаков таким традиционным эмблемам лиризма, как свирель, лира, труба). Смена установки повлияла на сам лирической строй, т.е. на просодию, обусловив, по наблюдению формалистов, переход от «декламационного» строя к «мелодическому».

Вместе с тем романтики стремились обосновать поэзию как абсолютно авторитетный для восприятия язык, что, в свою очередь, обусловило тягу к «антологизму». Связь спонтанной (т.е. «эгоцентрической» в своем психологическом генезисе) речи и внятного адреса осознавалась как неразрешимая проблема (и она была ею!). Решение, тем не менее, было найдено: лирическая поэзия стала трактоваться как первичная речь (Жан-Поль, Фридрих Шлегель), чья стихия способна к постоянному обновлению речевых форм и в силу своей первичности не нуждается ни в каких дополнительных обоснованиях. Так рождается новый жанровый феномен «лирики» – речи, игнорирующей обычные цели коммуникации (в отличие от специализированных лирических жанров традиционной поэзии). В художественной практике, однако, противоречие между возвышенным умозрением (и выражающими его риторическими формами) и поэзией душевных «вибраций» (и выражающей его поэтикой суггестивного слова) продолжало оставаться актуальным. Об этом, в частности, свидетельствуют программное противопоставление оды и элегии (Кюхельбекер), «поэзии мысли» и поэзии «изящного пластицизма» (Шевырев), различные поэтические формулы вроде известных строк Баратынского (из «Осени»): «Но не найдет отзыва тот глагол, // Что страстное земное перешел». (Странное и даже противоестественное с точки зрения традиции заявление: возвышенный «глагол» интеллектуального опыта принципиально лишен адресата! Но это не странно, если учесть кроющееся за этим заявлением первенство индивидуальной ситуации, выражение которой всегда имеет проблемы с адресацией. Общезначимость мысли у романтиков заменена на подчеркнутую эзотеричность мысли: это способ избежать «пошлого», но это же и опасность непроницаемой смысловой темноты. Если экспрессия душевных «вибраций» все же может рассчитывать, как минимум, на ответный резонанс, то герметическая мысль рискует остаться в полном «диалогическом» одиночестве. Не случайно тот же Баратынский в «Рифме» создает ностальгический образ древней поэзии, которая всегда имела благодарного и сочувственного слушателя: «Толпа окована вниманием была». «А ныне кто у наших лир // Их дружелюбной тайны просит?» Здесь выразила себя тяга к объективному, вступающая в противоречие с фундаментальным принципом нового лиризма.)

В жанровой основе традиционной лирики заложен принцип первенства объективной ситуации (отсюда устойчивый набор лирических «сюжетов» и позиций – анакреонтика, горацианство, пиндарическая поэзия), тогда как в основе новой лирики – индивидуальная ситуация и выражающий ее импровизационный принцип. В лирической практике Тютчева происходит не случавшийся до него (во всяком случае, в такой чистоте и ясности) синтез двух ситуаций и двух принципов поэтического слова. Поэтика обращений в его стихотворениях – одно из свидетельств такого синтеза.

**Список литературы**

[1] См.: Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 556.

[2] Здесь и далее тютчевские лирические тексты приводятся по изданию: Тютчев Ф.И. Полное собрание стихотворений. Л., 1987.

[3] См.: Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 340.

[4] См.: Державин Г.Р. Избранная проза. М, 1984. С. 292.

[5] См.: Кюхельбекер В.К. О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие // Литературно-критические работы декабристов. М., 1978. С. 192.

[6] См.: Гегель. Энциклопедия философских наук. В 3 тт. Т. 3. М., 1977. С. 143; Шлейермахер Ф. Речи о религии. Монологи. СПб., 1994. С. 295.

[7] См.: Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 145.

[8] Батюшков К.Н. Сочинения. В 2 тт. Т. 1. М., 1989. С. 131.

[9] «May mine attract» etc.

[10] Дидактичность входит в число основных свойств риторики как разновидности прагматической речи. По характеристике Г.Г.Шпета («Внутренняя форма слова») и солидарного с ним В.В.Виноградова риторическая речь имеет «экспрессивно-морализующую природу». См.: Виноградов В.В. О языке художественной прозы. М., 1980. С. 117.

[11] Кроме перевода «L’isolement» («Одиночество») и навеянного мотивами Ламартина стихотворения «Как он любил родные ели…», в лирике Тютчева следует указать на такой отчетливый пример влияния со стороны французского поэта, как «Сижу задумчив и один…».

[12] См.: Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 121.

[13] Carmina II. X.

[14] Специфика второго («позднего») периода, несмотря на свою ощутимость, не легко поддается определению. (Возможно, благодаря той легкости, с какой состав лирических текстов Тютчева можно рассмотреть как «гипертекст».) Об «излучениях» и «оттенках» как характеристиках второго периода см.: Берковский Н.Я. О русской литературе. Л., 1985. С. 191; Кожинов В.В. <Вступительная статья к изданию стихотворений Тютчева: Без названия> // Тютчев Ф.И. Стихотворения. М., 1986. С. 19.

[15] Бухштаб Б. Русские поэты. Л., 1970. С. 66.

[16] См.: Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 556.

[17] И, соответственно, возможно сомнение: так ли уж формален вопрос, вынесенный в конец текста? «Формальность» риторических форм у Тютчева, как уже отмечалось, способна раскрыться со стороны весомого содержания.

[18] См.: Берковский Н.Я. Указ. соч. С. 192.

[19] Возможность совмещать позиции «зрителя» и «странника» восходит к элегической поэзии (ср., напр., тютчевское переложение «Одиночества» Ламартина) и к таким программным для Тютчева текстам, как «Странник» (конец 1820-х), но здесь перед нами, разумеется, не воспроизведение устойчивого мотива, а его психологическая и смысловая «натурализация» в границах резко индивидуализированного контекста.

[20] См.: Ф.И.Тютчев в документах, статьях и воспоминаниях современников. М., 1999. С. 58, 62. Примечательно, что еще одно важнейшее жизненное «амплуа» Тютчева, отмеченное этим мемуаристом (и многими другими), – «амплуа» собеседника.

[21] Жуковский настаивал на том, что «действие» поэзии «не есть ни умственное, ни нравственное» и что она, «действуя на душу, не дает ей ничего определенного». См.: Жуковский В.А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 333.