**Ф.И. Тютчев. «О чем ты воешь, ветр ночной?..»: Опыт анализа**

Орлова О.А.

Стихотворение «О чем ты воешь, ветр ночной?..» было написано Ф.И. Тютчевым, по-видимому, не позднее середины 1830-х годов. Оно принадлежит к тем 24-м, которые увидели свет в «Современнике» в 1836 г., обозначенные как «Стихотворения, присланные из Германии» [1].

Особенности тютчевского художнического мироощущения, сформировавшие специфическую поэтическую систему, к настоящему времени достаточно исследованы. Сложились устойчивые представления об этом феномене, вне которых любой серьезный анализ – как общего, так и частного характера – труднопредставим.

Отметим некоторые важнейшие положения, которые мы будем учитывать, вчитываясь в тютчевский текст:

Общепризнана ориентация Тютчева, с одной стороны, на философию Шеллинга и эстетику старших немецких романтиков (Новалис, Гейне), с другой – на Державина и Жуковского [2].

«Тютчев принадлежал к сложному типу романтиков; использовав тематику романтизма, он в гораздо большей мере относится к классикам по своим приемам», – считал, например, Ю.Н. Тынянов [3].

Отсюда выводятся основополагающие качества поэтической системы и стиля: ««высокий» одический строй поэзии <...> строфа Тютчева, синтаксис и лексика восходят к образцам классическим» [4], отмечаются, в частности, «приемы ораторского слова» [5]. Именно преобразованием ораторской установки в духе эстетики романтизма объясняет Ю.Н. Тынянов формирование в лирике Тютчева нового жанра – фрагмента, обладающего «поразительной планомерностью» и законченностью [6]. Планомерность это особая, «двоичная» по своей природе, что привычно относится в течение длительного времени на счет характерного романтического двоемирия. Впрочем, оказалось, что и здесь возможно обнаружить иные, гораздо более ранние воздействия (так, например, современный исследователь усматривает в двоемирии Тютчева отражение важнейших мировоззренческих черт платонизма [7]).

Структурно-семантическая бинарность (какова бы ни была ее природа) является признанной отличительной чертой тютчевского поэтического мира и сказывается в каждом его элементе. Читаем в работе Ю.Н. Тынянова 1926 г.: «…натурфилософский параллелизм, «двоичность» не остались у него только материалом и стилем, но и повлекли всю организацию стихового материала. Самое построение у него стало параллелистическим или антитетическим в зависимости от материала» [8]. Более чем полувековые последующие наблюдения над поэтикой Тютчева открыли много нового, но не поколебали главного в приведенном утверждении Тынянова. Так, Ю.М. Лотман в 1990 году пишет: «Лирика Тютчева <...> явление исключительное: отличаясь разнообразием, контрастной противоречивостью всех красок, образующих ее картины, она исключительна в своих структурных особенностях. Происходят разнообразные сдвиги внутри смысловых оппозиций, вступает в силу сложная игра их комбинаций, но сами оппозиции сильны на всем протяжении творчества (подчеркнуто мною. – О.О.)» [9].

Тютчевская «двоичность» формирует и особую концепцию человека, далекую как от классицистических, так и от ромнатических стереотипов. «Мир с только ему присущей парадоксальной одновременной крайней личностностью и столь же крайней всеобщностью (подчеркнуто мною. – О.О.)», – вот так определяет это Ю.М. Лотман [10]. А Л.Я. Гинзбург, наоборот, не разводит, а сводит две эти крайности в некотором пограничье, где они соприкасаются: «У Тютчева человек в той мере, в какой он отторгнут от единства природы и исторической среды, – ведет существование призрачное, бесследно скользящее по неуловимой грани (подчеркнуто мною. – О.О.) между прошедшим и настоящим» [11].

Отсутствие лирического героя порождает особенную, сгущенную контекстуальность его лирики. Снова Л.Я. Гинзбург: «У Тютчева нет единого, проходящего образа лирического героя, но у него проходящие идеи, постоянные образы, строящие тютчевский мир… Это большой контекст его творчества, в котором рождаются индивидуальные ключевые слова (подчеркнуто мною – О.О.) – носители постоянных значений, владеющих всем этим смысловым строем» [12].

Подытоживая перечисленные характерные представления о лирике Тютчева, кратко сформулируем исходные позиции своего подхода к анализу стихотворения:

«двоичность» поэтического мира, несводимая ни к романтическому, ни к классицистическому канону, которая проявляется на всех структурных уровнях текста и находит, в частности, отражение в особой значимости ПРЕДЕЛА между двумя сферами этого единого мира, одновременно объединяющего и разъединяющего их;

специфическое положение лирического субъекта, выдвигающее на первый план контекстуальные связи и сквозные образы, реализуемые в ключевых словах [13].

Теперь, когда определены главные ориентиры, приведем текст с параллельной ритмической схемой и приступим к его анализу:

I

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| О чем ты воешь, ветр ночной?  О чем так сетуешь безумно?..  Что значит странный голос твой, | Ū –' U – U' –' U –  Ū –' U – U U' U – U  –' – U' – U' – U' – | |
| То глухо жалобный, то шумно?  Понятным сердцу языком  Твердишь о непонятной муке –  И роешь и взрываешь в нем  Порой неистовые звуки!.. | U – U' – U U' U – U  U – U' – U' U U –  U –' U U U – U' – U  U – U' U U – U' –  U –' U – U U U' – U |

II

|  |  |
| --- | --- |
| О, страшных песен сих не пой  Про древний хаос, про родимый!  Как жадно мир души ночной  Внимает повести любимой!  Из смертной рвется он груди,  Он с беспредельным жаждет слиться!..  О, бурь заснувших не буди –  Под ними хаос шевелится!.. | Ū – U' – U' –' U –  U – U' – U' U U – U  Ū – U' –' U –' U –  U – U' – U U' U – U  U – U' – U' –' U –  –' U U – U' – U' – U  Ū –' U – U' U U –  U – U' – U' U U – U |

Стихотворение «О чем ты воешь, ветр ночной?..» написано Я4, состоит из двух восьмистиший с рифмовкой аБаБвГвГ, при этом 1-й и 3-й стихи обеих строф связаны общей рифмой: I ночной – твой; II пой – ночной.

Я4, как известно, самый употребительный и, следовательно, наиболее универсальный размер в русском стихосложении (во всяком случае начиная с 20-х гг. XIX в.). Что касается Тютчева, то, по данным Л.П. Новинской, 56% его стихов написаны этим размером [14]. А по свидетельству М.Л. Гаспарова, употребительность Я4 в поэзии 20-х годов XIX в. составляет более 40%, но в 1830-е гг. этот уровень начинает снижаться [15], т.е. тютчевское «пристрастие» к Я4 значительно выше среднего, что косвенно свидетельствует о стремлении к обычному, даже обыденному метрическому «словарю». Строфическая организация стихотворения даже на первый взгляд гораздо более индивидуальна. С одной стороны, восьмистишие достаточно популярно в поэтической практике первой половины XIX в. – оно находится на втором месте после катрена (хотя и в значительном количественном отрыве от него). У Тютчева произведений, написанных восьмистишиями, – 11,9% [16]. Из 79 стихотворений, относимых к 1820–1830-м гг., восьмистишных форм 21 (26,5%), т. е. концентрация подобных строф в этом периоде более чем вдвое выше, чем в среднем по всему корпусу творчества.

С другой стороны, 8-стишие в данной миниатюре сразу оставляет впечатление оригинальности благодаря специфической двустрофной композиции, составляющей существенную примету тютчевской лирики. В интересующем нас периоде 12 из 21 восьмистишного произведения имеют именно такую организацию [17], что, как представляется, максимально соответствует жанровому образованию, которое Ю.Н. Тынянов назвал фрагментом [18].

Строфа аБаБвГвГ Я4, которой написано анализируемое произведение, встречается в оригинальном творчестве Тютчева, как сообщает Л.П. Новинская, всего 4 раза [19], при этом одно из этих стихотворений состоит из строф с нетождественными клаузулами (аБаБвГвГ + АбАбВгВг – «Как птичка, раннею зарей…»), во втором чередуются Я4 с Я3 («Конь морской»), третье фактически написано Я5 с вкраплениями Я4 («Святая ночь на небосклон взошла») и лишь «О чем ты воешь, ветр ночной?..» представляет собою абсолютно «чистый» образец этой метро-строфической формы. Таким образом, мы имеем дело с действительно индивидуальным, единственным в поэзии Тютчева строфическим образованием.

Что касается ритмического «качества» Я4 этого стихотворения, то оно вполне обычно: преобладание IV формы (пропуск ударения на 3-м икте), связанное с освоением поэзией XIX в. так называемого вторичного альтернирующего ритма. Но интересна общая ритмическая организация текста, которая подкрепляет столь явственную, прежде всего графически выраженную строфическую двухчастность. При ближайшем рассмотрении каждая из двух строф обнаруживает, в свою очередь, двухчастную квадратную ритмическую структуру (4 + 4), при этом первые полустрофы ритмически идентичны: в них чередуются I полноударная и IV формы [20].

|  |  |
| --- | --- |
| I | 41 – I IV I IV |
| II | 41 – I IV I IV |

Кроме того, четвертые строки оказываются совершенно подобными, так как в них полностью совпадают и словораздельные комбинации:

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| I 4. | То глухо жалобно, то шумно | II 4. | Внимает повести любимой |
|  | Ū – U' – U U' Ū – U |  | U – U' – U U' U – U |

Правда, наличие сверхсхемных ударений различной тяжести (и не только в одном из процитированных стихов) не дает этому ритмическому подобию стать тождеством. И здесь особенно выделяются расподоблением опять-таки симметричные (на этот раз – третьи) строки:

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| I 3. | Что значит странный голос твой, | II | Как жадно мир души ночной |
|  | –' – U' – U' – U' – |  | U – U' –' U –' U – |

Вторые полустрофы ритмической композиции, наоборот, совершенно не схожи и строятся по разным принципам:

|  |  |
| --- | --- |
| I | 5-8. IV III III IV [21] |
| II | 5-8. (13.-16.) I II IV IV |

В первом случае – рамочное обрамление архаических ритмических единиц, редких, а потому курсивных в данном тексте:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Твердишь о непонятной муке – | | U –' U U U – U' – U |
| И роешь и взрываешь в нем | U – U' U U – U' – | |

Во втором – как будто налицо ставший привычным зачин: I полноударная форма, но затем – единственный здесь случай пропуска ударения на I икте (II форма), да еще осложненный сверхсхемным ударением, что ведет к особому выделению этого стиха:

Он с беспредельным жаждет слиться!

–' U U – U' – U' – U

И в конце концов, – удвоение IV формы, воспринимаемое как разрешение максимального ритмического напряжения предыдущей строки:

|  |  |
| --- | --- |
| О, бурь заснувших не буди –  Под ними хаос шевелится!.. | Ū –' U – U' U U –  U – U' – U' U U – U |

Таким образом, двухчастная, на первый взгляд ритмическая композиция оказывается состоящей из трех ритмических «периодов»:

|  |  |
| --- | --- |
| I | 41 + 42 |
| II | 41 + 43 |

При этом ритмическое подобие первых полустроф максимально, в то время, как вторые имеют противоположную векторную ориентацию (замкнутость – разомкнутость). Одновременно вторая строфа, несмотря на большее ритмическое своеобразие, проявляет бόльшую ритмическую «сцепленность» составляющих частей, которые связываются идеальными ритмическими перекличками:

|  |  |
| --- | --- |
| I 41 1 – 9. О, страшных песен сих не пой  II 43 5 – 13. Из смертной рвется он груди  II 41 2 – 10. Про древний хаос, про родимый  II 43 8 – 16. Под ними хаос шевелится | Ū – U' – U' –' U –  U – U' – U' –' U –  U – U' – U' U U – U  U – U' – U' U U – U |

Благодаря этому первичная двухчастность восстанавливается: вторая строфа, обретая особое ритмическое единство, сопоставляется с первой как целое.

Эту сопоставленность строф как двух частей общей композиции можно проследить и на фонетическом уровне. Возьмем, например, вокалический строй рифменной вертикали:

|  |  |
| --- | --- |
| I | oу оу оу оу |
| II | oи ои ии ии |

Как видим, соотнесенность двух первых полустроф (I41 и II41) обеспечивается заднеязычным «О», но, в сущности, обе строфы явно противопоставлены по принципу: заднеязычные (о, у) I строфы – переднеязычные (и) II строфы. Кроме того, ритмически подобные части I41 и II41 оказываются на этом уровне противопоставленными: в первой представлены гласные одного ряда, во второй – чередование гласных разных рядов.

Обращают на себя внимание и некоторые вокалические параллели на горизонтальном уровне. Так, корреспондируют 2-й и 8-й стихи в каждой из строф:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| I 2 О чем так сетуешь безумно  8 Порой неистовые звуки | | II 2 – 9. Про древний хаос, про родимый  8 – 16. Под ними хаос шевелится |
| I 2 о е у [22]  8 о и у | II 2. – 9 е а и  8. – 16 и а и |

При этом вокалические пары разных строф противопоставлены друг другу.

Так, ритмическое подобие двух «внутренних четверостиший» (I41 и II41) несколько расшатывается, что еще раз демонстрирует целостность основных составляющих двухчастной композиции – строф.

Иначе проявляет себя принцип двоичности в распределении групп согласных. Здесь явственно выделяются две контрастные партии: «шумовая» и «взрывная». Проследим за их движениями:

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| I | | II | |
| ш  сш  шсс  хш  с  ш  шш  с | р  –  р  –  р  р  рр  р | сшхссх  хс  ш  с  сс  ссс  сх  хсшс | р  рррр  р  –  ррр  р  р  – |
| Всего: 13 единиц,7 единиц | | 21 единица, 11 единиц | |

Итого: шипяще-свистящих – 34 единицы, р – 18 единиц.

При общей бόльшей насыщенности «шумовой» темы она, так же, как и «взрывная», ощутимее проявляет себя во II строфе. Но принципы «звуковедения» в обеих строфах различны: если в первой наименьшая плотность звуковых пластов оформляет общую рамочную композицию и при этом возникает еще одна, внутренняя «рамка» в части I42, где звуковые параллели особенно выразительны, то во второй строфе «шумовая» и «взрывная» темы вступают в конфликт: их сгущение и разрежение приходятся на разные (обычно – соседние) строки:

|  |  |
| --- | --- |
| II | |
| сшхссх  рррр  ррр  ссс  хсшс | р  хс  сс  р  – |

Таким образом, II строфа начинается со звуковой кульминации, охватывающей две строки:

О, СтРаШныХ пеСен СиХ не пой

Про дРевний ХаоС пРо Родимый

Правда, и в этой строфе можно усмотреть тенденцию к рамочной композиции, но она формируется только одной, «шумовой» темой. Что касается внутренней двухчастности II строфы, то можно отметить границы частей только в распределении звука Р, отсутствующего в последних стихах составляющих «четверостиший».

Как видим, аллитерации явственно обозначают контраст между строфами, ощущаемый и благодаря разной звуковой насыщенности, и благодаря специфике развития звуковых тем.

Так ритмический параллелизм частей I41 и II41 на просодическом уровне подвергается сомнению: сопоставление оттеняется противопоставлением, что в итоге снова способствует выделению двух основных крупных композиционных единиц, равных строфам.

Эту же закономерность обнаруживает и синтаксический строй стихотворения. Покажем это схематически:

|  |  |
| --- | --- |
| I 1? + 1? + 2?  II 2! + 2! | 4 (2 - + 2)!  2 (1, + 1)! + 2 (1 - + 1)! |

Ясно видно, что ритмическое подобие частей I41 и II41 сменяется на синтаксическом уровне ярчайшей контрастностью: неквадратность организации – 3 синтаксические параллели с вопросительной интонацией в первом случае и квадратность восклицательных конструкций – во втором. Ближе соотносятся части I42 и II43, представляющие собой пары восклицательных предложений. Но и здесь нет полного соответствия: часть II43 состоит из более «дробных» синтаксических отрезков. Так и синтаксис конструирует крупную двухчастную форму с резкой ограниченностью частей, графически разделенных пробелом, и с внутренним слабым квадратным членением.

Естественно предположить, что принцип бинарности, реализуемый на всех основных структурных уровнях текста, является определяющим и в семантическом аспекте.

В самом деле, уже сама по себе вопросно-ответная конструкция, формирующая художественное целое, свидетельствует о бинарной смысловой установке.

Сразу вспоминаются типичные тютчевские оппозиции: бытие – небытие, день – ночь, хаос – гармония… Надо сказать, что прямые противопоставления этих или подобных ключевых образов в нашем стихотворении отсутствуют, хотя сопоставления двух различных образно-понятийных систем, несомненно, играют важную роль в развертывании смысла произведения.

Проследим формирование со- и противопоставления в последовательности выделенных в начале нашего анализа частей-полустроф.

I41. Здесь полновластно царствует ветр, и сама архаическая «высокость» образа не оставляет сомнения, что перед нами – воплощение стихии [23].

Ветр воспринимается как звучащая субстанция (воет) [24]. Наречие безумно, скорее всего, указывает на характер звука, выходящий за пределы некоторой нормы, а ниже определяется его тембровый диапазон: то глухо жалобный, то шумно [25].

К ветру обращены 3 параллельных вопроса, призывающих к семантизации странного голоса: о чем? о чем? что значит? Адресант (лирический субъект) не проявлен.

I42. В этой части оказывается, что заданные вопросы сугубо риторические, т.к. ответ, пусть и недостаточно определенный, известен вопрошающему. Субъектная расплывчатость еще более усиливается, перерастая в некую расслоенность: голос ветра понятен сердцу, но в то же время он твердит о непонятной муке. Непонятной кому? Сердцу? Но выше утверждалось, что сердцу язык как раз понятен. Значит, голос недоступен осмыслению, т.е. рассудку? Видимо, для сердца – язык, для рассудка – всего лишь голос [26]. Это расслоение субъектной сущности на два элемента, один из которых назван (сердце), а другой предполагается (рассудок), подчеркивается триадой глаголов, сосредоточенных в 6–7-м стихах (вспомним, что именно эти строки написаны III ритмической формой): твердишь, роешь, взрываешь.

Первый обозначает не только повторение, но и действия, направленные на запоминание (ср. распространенное в первой половине XIX в. выражение «твердить урок»), т.е. имеющие интеллектуальную природу и адресованные рассудку. Второй и третий – в действительности разные виды одного глагола – обозначают скорее действия в сфере эмоциональной. И если результат первого действия (твердишь) неизвестен, то последовательность глаголов несовершенного и совершенного видов (роешь – взрываешь) говорит о достигнутом результате – и именно в отношении сердца, откликающегося на голос ветра неистовыми звуками. Сила резонанса оказывается вполне адекватной (симптоматично положение сходных образов в конце строк:

I 2 – сетуешь безумно

II 8 – неистовые звуки)

Правда, характер отклика все-таки не до конца ясен: взрываешь… ПОРОЙ неистовые звуки или взрываешь…порой НЕИСТОВЫЕ звуки? Где логическое ударение? Звуковые «протуберанцы» иногда возникают в сердце под влиянием ветра или это ответное звучание постоянно, но иногда оно бывает неистовым?

В целом содержащийся в этой части ответ композиционно уравновешивает вопросы предыдущей и строфа обретает завершенность. Казалось бы, лирический «сюжет» исчерпан. Но не случайно восклицание периода, составляющего часть I42, заканчивается многоточием после восклицательного знака.

II41. Легко предположить, что во второй строфе (коли она существует) неопределенные ответы на вопросы «о чем?» и «что значит?» будут последовательно конкретизированы и снабжены выводом. Эти легковесные предположения сразу и резко отметаются. Параллелизм предлога «О» первой строфы с междометием «О» второй строфы подчеркивает (при полной, как мы помним, ритмической идентичности соответствующих частей) качественно отличную интонацию: очень напряженную, особенно в первом двустишном периоде. А сгущение в двух первых строках двух противоположных аллитерационных пластов еще более усугубляет напряжение. Именно в этих строках сосредоточен прямой и полный ответ на вопросы части I41: СТРАНнЫй голос ветра поет СТРАшНЫе песни (внутреннее созвучие оборачивается дополнительным семантическим параллелизмом). Впрочем, ответ, как и предыдущий, оказывается мнимым: он заранее известен вопрошающему (повторение предлога ПРО: про древний хаос, про родимый – усиливает это впечатление). Следующее двустишие не прибавляет почти ничего нового к содержанию песен ветра [27], но укрепляет читателя в ощущении призрачной двойственности позиции субъекта, якобы одновременно вопрошающего и знающего ответ, понимающего и не понимающего голос стихии, не желающего слышать и жадно внимающего этому голосу. Кроме того, оказывается, что лирический миг, запечатленный в части I41 (вопросы задаются здесь и сейчас), раздвигающийся во времени в части I42 (порой – время от времени, иногда), здесь граничит с бесконечностью: ведь если «страшные песни» – это любимая повесть, значит, надо было, во-первых, ее неоднократно прослушать, а во-вторых, опять-таки неоднократно, сравнить с другими. Очевидно, что любимая повесть сопоставима здесь с вечными истинами.

Но усилившаяся двойственность позиции субъекта, как ни странно, не мешает ему обрести бόльшую определенность: неявное противостояние чувства и разума (сердца и рассудка) в части I42 сменяется единством, обозначенным как мир души ночной, соприродный и созвучный стихии (не случайна рифменная тавтологическая перекличка: I1. ветр ночной – II3. мир души ночной).

В этой же части появляется знаменитый хаос, для любого сочувственного читателя русской классической поэзии являющийся едва ли не эмблемой тютчевского лирического мира [28].

Хаос – прародина (древний, родимый). Но чья? Следуя логике текста, предполагаешь, что речь снова о ветре, к которому обращен вопрос в первой строфе и протест в первом двустишии второй строфы. Действительно, кто же, как ни стихия, родом из хаоса? Но что-то мешает полностью принять такой ответ. Может быть, представление, сложившееся при чтении части I42 о том, что голос стихии не просто понятен рассудку, но и вызывает в нем адекватный отклик (безумные сетованья ветра – неистовые звуки сердца), что намекает на некую соприродность обоих начал. Впечатление подкрепляется следующим двустишием, где ритмический параллелизм последних стихов I41 и II41

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| I41 | То глухо жалобный, то шумно | II41 | Внимает повести любимой |
|  | Ū – U' – U U' Ū – U |  | U – U' – U U' U – U |

еще раз соотносит стихию и «мир души ночной».

В последней части (II43) возникает новый интонационный и смысловой всплеск. Здесь с внезапной ясностью обозначается граница между двумя соприродными субстанциями: оформленной, конечной, и не имеющей очертаний, беспредельной. Между ночной душой и стихией существует материальная преграда: смертная грудь, но порыв к единению, к преодолению преграды чрезвычайно силен – недаром стих Он с беспредельным жаждет слиться, как мы показывали выше, занимает особое место в композиции благодаря своей ритмической выделенности. Здесь к миру души ночной, названному в предыдущей части, приковывается внимание: дважды повторяется местоимение ОН, а цепь глаголов фиксирует динамику преодоления преграды (внимает ==> рвется ==> жаждет слиться). Причем этот порыв наблюдается извне: позиция лирического субъекта не просто по-прежнему неопределенна, но выглядит еще более отстраненной, чем в I строфе. Там Я просто не названо, но непроявленное первое лицо обращается к стихии на ТЫ, создавая диалогическую установку. Во II строфе, казалось бы, Я получает бόльшую оформленность (мир души ночной), но в действительности оно перестает существовать, замещаясь местоимением 3-го лица (ОН). Дважды повторенное, да еще подчеркнутое сверхсхемным ударением, оно удаляет субъект от лирического Я дальше, чем от стихийных сил.

Лирический «сюжет» окончательно завершен уже в двух предыдущих строчках. А последние функционально напоминают не каденцию, а коду. Это не разрешение, не вывод, а скорее своеобразный «эпилог». Семантически завершающее двустишие особенно неоднозначно и даже, пожалуй, «темно». Последнее обращение к ветру: …бурь заснувших не буди. Понятно, что речь не о погодных явлениях, но вот где бушуют пресловутые бури? [29] В сердце, как явствует из I строфы, т.е. в мире чувства? Или в ночной душе, появляющейся во II строфе и синтезирующей, как представляется, чувство и разум? Когда бури успели заснуть? На это в тексте нет ни единого намека. Наоборот, семантика глаголов и их последовательность в каждой строфе, как мы видели, говорят как раз о мощном динамическом подъеме [30].

И, в конце концов, где хаос – в душе (сердце) или вне ее?

Эти или подобные вопросы остаются без ответа, но обращает на себя внимание необыкновенно полный и последовательный параллелизм первого и последнего двустиший II строфы – и ритмический, и интонационный, и синтаксический:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| II    II | 1 – 9. О, страшных песен сИХ НЕ ПОЙ  2 – 10. Про древний хаос, про родимый!…  7 – 15. О, бурь заснувшИХ НЕ БУДИ –  8 – 16. Под ними хаос шевелится!… | U – U' – U' U U – U    U – U' – U' U U – U |

Это вызывает не нуждающееся в логической ясности впечатление всеохватности и вездесущести праприродного хаоса. Строфа завершается окончательно, и одновременно общая двухчастная (двустрофная) композиция воспринимается как целостное единство с кульминацией в 9 – 10-й строках и соотнесенной с ней кодой (15 – 16-я строки).

Семантическая многозначность (разомкнутость) коды тем не менее не разрушает смыслового ядра произведения, обеспеченного всем просодическим, ритмико-интонационным и синтаксичеким строем текста.

Таким образом, мы видим, что стихотворение «О чем ты воешь, ветр ночной?» воплощает принцип бинарности, становящийся еще более явным, благодаря некоторым нарушениям, которые, впрочем, тоже могут быть сведены к «двусоставности». Например, три ритмические композиционные части: I 41+42 и II 41+43 можно интерпретировать как соотношение ДВУХ подобных полустроф с ДВУМЯ контрастными.

Это стихотворение – слепок индивидуального мира, трагически-противоречивого, двойственного, зыбкого, но постоянно стремящегося к упорядоченности, в которой может быть обретена хотя бы иллюзия гармонии.

Представляется, что данная попытка анализа, с одной стороны, помогает увидеть отражение в одном стихотворении некоторых важных черт поэтического мира Тютчева, обнаруженных видными исследователями его поэтики, с другой стороны, убедиться в том, что мир этот, очень четко организованный, в то же время противоречив в своей целостности, зыбок и «темен» для логических объяснений.

**Список литературы**

[1] Здесь же, как известно, опубликовано и мнение Пушкина относительно равнодушия российской поэзии к «влиянию французскому» и предпочтения ею дружеских связей с «поэзиею германскою» (Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. М., 1949. Т.12. С.74)

[2] Недаром, видимо, последний восторженно воспринял, по свидетельству Вяземского, стихи, позже опубликованные в «Современнике» (см.: Тынянов Ю.Н. Пушкин и Тютчев // Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С.178)

[3] Тынянов Ю.Н. Тютчев и Гейне // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино М., 1977. С.380.

[4] Там же.

[5] Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л., 1969. С.396.

[6] Тынянов Ю.Н. Вопрос о Тютчеве // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С.344.

[7] Кошемчук Т.А. О платонизме в поэзии Тютчева // Онтология стиха. Памяти В.Е. Холшевникова. СПб., 2000. С.210–227.

[8] Тынянов Ю.Н. Пушкин и Тютчев. С.188.

[9] Лотман Ю.М. Поэтический мир Тютчева // Лотман Ю.М. О поэтах и позии. СПб., 1996. С.593.

[10] Лотман Ю.М. Заметки по поэтике Тютчева // Лотман Ю.М. Указ. соч. С.560.

[11] Гинзбург Л.Я. О лирике. М., 1997. С.91. Приведем еще одну точку зрения: «Человек у Тютчева – художественная абстракция, стремящаяся к максимальному удалению от конкретной личности с тем, чтобы предстать как универсальная «родовая» сущность, обладающая новой конкретностью высшего порядка» (Кормачев В.Н. Структура художественного времени в поэтическом произведении // Литературоведческий сборник. Вып.1. Донецк, 1999. С.188).

[12] Гинзбург Л.Я. Указ. соч. С.97-98.

[13] Примечательно в этой связи проницательное замечание Б.М. Эйхенбаума об особой природе эмоционального переживания, заключенного в поэтическом произведении: «Если музыканту свойственны специфически музыкальные переживания, то поэту свойственны переживания специфически произносительные, речевые. Не мышление, а переживание, и не «образное», а речевое – вот это и есть особенная принадлежность поэта. И если читатель хочет понять поэта, то не чувства грусти или радости должен он возбуждать в себе (какой смысл в этом искусственном самовозбуждении – не довольно ли их в естественном виде дает жизнь?), а чувство слова (подчеркнуто мною. – О.О.) как особое, не учитываемое физиологией чувство» (Эйхенбаум Б.М. О художественном слове // Эйхенбаум Б.М. О литературе. М., 1987. С.336).

[14] См.: Лотман Ю.М. Поэтический мир Тютчева. С.359.

[15] См.: Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 2000. С.113.

[16] См.: Лотман Ю.М. Поэтический мир Тютчева. С.382.

[17] Вообще двустрофные композиции весьма популярны в лирике Тютчева. Так, из 79 стихотворений 1820-1830-х гг. двустрофных 32, причем четверостишные и восьмистишные формы находятся в равновесии: соответственно 13 и 12.

[18] Ю.Н. Чумаков определяет такую 8-стишную форму у Тютчева как «жанр «двойчатки» с принципом перводеления», указывая на особую роль пробела, который «приобретал важную структурно-смысловую функцию, устанавливая всякий раз оптимальную дистанцию между строфами» (Чумаков Ю.Н. Принцип «перводеления» в лирических композициях Тютчева // Studia Metrica et Poetica: Сборник статей памяти П.А. Руднева. СПб., 1999. С.121).

[19] См.: Лотман Ю.М. Поэтический мир Тютчева. С.402.

[20] Это соответствие подчеркивается и общей рифмой мужских клаузул, о чем мы уже упоминали.

[21] Так, столкновение противоположных ритмических тенденций, выражаемых соответственно III и IV формами, о котором говорит М.М. Гиршман как об источнике «междустрофных ритмических контрастов» у Тютчева (Гиршман М.М. Ритмическая композиция стихотворения А.С. Пушкина и Ф.И. Тютчева, написанных 4-стопным ямбом // Гиршман М.М. Избранные статьи. Донецк, 1996. С.51–68), в данном стихотворении обеспечивает контрастность частей ВНУТРИ строфы.

[22] Гласная У в рифмующихся в женских клаузулах, по наблюдениям Иэна Лилли, не характерна для Я4. Правда, он обращался только к комбинации АбАб, но я думаю, что более редкая противоположная конфигурация аБаБ вряд ли даст иные результаты. В то же время Тютчев, сохраняя общую тенденцию, все же количественно значительно превосходит соответствующие показатели у Державина, Пушкина, Лермонтова: в его рифмах У встречается гораздо чаще, чем у названных поэтов (Лилли И. Динамика русского стиха. М., 1997. С.67).

[23] В стихотворениях 1820–1830-х гг. стихия воплощается подобным образом более 10 раз: ветр (ветры) – 6, вихрь – 4, бури – 3. При этом ВЕТР – всегда могучая и недобрая сила, в то время как ВЕТЕР, ВЕТЕРОК (еще 3 употребления) вполне безобиден.

[24] Звуковой фон в лирике Тютчева 1820–1830-х гг. преобладает над зрительным, при этом благозвучные и нейтральные звуки встречаются гораздо чаще, чем неблагозвучные (42 слова против 17), а резко неблагозвучных всего 8. Среди них: волшебника ВОЙ, пена РЕВУЩИХ валов, гул ГРОХОТАЛ, ГРОХОТ пучины морской, над ГРЕМЯЩЕЮ тьмою, с ВОПЛЕМ пробудилась и, наконец, КРИКИ (дня, птиц).

[25] В этой неточной антитезе («глухой – шумный» вместо «глухой – звонкий»), возможно, сказалось влияние немецкого языка (still – laut), так же как и в управлении глагола «сетовать» – о чем? (klagen über) вместо – на что? Впрочем, тютчевское словоупотребление в последнем случае можно объяснить и следованием так называемой устаревающей норме современного ему литературного языка.

[26] Отметим попутно нехарактерность для романтического мироощущения этой (пусть скрытой) оппозиции «чувство – рассудок».

[27] Правда, изменение в обозначении жанра – страшные песни превращаются в повесть – способствует, возможно, возникновению ассоциаций с балладой, столь популярной в немецком романтизме.

[28] Интересно, что частотность этого ключевого слова не столь велика, как кажется: в 1820–1830-х гг. хаос, кроме данного стихотворения встречается у Тютчева еще 4 раза, из них дважды – хаос звуков; близкие слова: бездна – 5 раз, стихия – 2 раза; хаос всегда связан с ночью. Впоследствии этот образ не становится более распространенным: в стихах 1840 – начале 1870-х гг. хаос не встречается вовсе, бездна – 6 раз, пропасть – 1 раз, стихийный (принадлежащий стихии) – 4 раза. Примечательно, что единственное провИденье хаоса (без прямого названия) встречается в стихотворении 1848-1850 гг. «Святая ночь на небосклон взошла», и тематически, и строфически дублетного по отношению к анализируемому. В нем взаимоотношения человека и хаоса достигают крайней степени трагизма: «нет извне опоры, нет предела».

[29] В своей известной краткой интерпретации стихотворения «О чем ты воешь, ветр ночной?..» Е.Г. Эткинд (см.: Эткинд Е.Г. Материя стиха. СПб., 1997. С.244) утверждает, что БУРИ Тютчева всегда душевные и это подтверждается контекстом творчества. Не оспаривая авторитетное мнение, основанное, как кажется, на многочисленных параллелизмах состояний души и состояний природы, характерных для тютчевского поэтического мира, внесем некоторые уточнения. «Сердце, жаждущее БУРЬ» встречается в лирике Тютчева лишь однажды, во всех остальных случаях (кстати, немногочисленных: всего 3 употребления в стихотворениях 1820-1830-х гг. и 2 – в последующем оригинальном творчестве) – речь идет о климатических и политических катаклизмах.

[30] Возможно, этот «сюжетный» разрыв связан с пропуском некоторого звена, погруженного в графический пробел между строфами.