

Б.П.Иванюк

Институт литературы НАН Украины:

СТИХОТВОРЕНИЯ-АЛЛЕГОРИИ Ф.И.ТЮТЧЕВА: ОПЫТ СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Как известно, аллегория "создается ... либо с помощью олицетворения абстрактного понятия, либо с помощью абстрактизации и олицетворения конкретного впечатления" [6, с.91] и является "глубинным, но ограниченным символом" [6, с.170]. Эта ограниченность заключается, во-первых, в том, что образу соответствует всего лишь одно, причем, определенное значение, а во-вторых, в том, что связь между ними - устойчива, условна (по определению Г.Щпета, "измышленна" [11, с.36]) и во многом конвенциональна. Как пишет А.Белый, "аллегория есть связь в сознательно выбранной и расположенной системе образов" [3, с.90].

Это обуславливает достоверность перехода от образа к значению, от восприятия к пониманию. Однако, поскольку аллегория "внутренне неподвижна" в отличие от символа, который "живет и перерождается" [9, с.4], и ее образ "нерастяжим для новой суггестивности" [5, с.179], аллегорическое значение как в синхроническом, так и в диахроническом планах оказывается неизменным. Поэтому понять аллегорию - это прежде всего понять намерение автора как субъекта значения.

Само значение получает материальное выражение в аллегорическом образе как результате насыщения автором содержания какого-либо объекта собственным толкованием до такого предела, при котором сам объект перестает быть самодостаточным и "нейтральным" в семантическом отношении и приобретает иносказательное значение.

Обратимся к стихотворению-аллегии "Успокоение".

Гроза прошла - еще курясь, лежал
Высокий дуб, перунами сраженный,
И сизый дым с ветвей его бежал
По зелени, грозю освеженной.
А уж давно, звучнее и полней,

Пернатых песнь по роще раздалася,
И радуга концом дуги своей
В зеленые вершины уперлася [10, с.32].

Уже само название настраивает восприятие на семантическое прочтение текста, в ходе которого становится ощутимым отстраненно-созерцательное отношение автора к объекту аллегоризации - природному явлению. Иначе говоря, стихотворный образ легко расслаивается на объектную основу (самодостаточное явление природы, происходящее в его собственном, настоящем времени) и на субъектное "прочтение" этого явления, характеризующегося явной экспрессионизацией последнего: "послегрозы" из непосредственно созерцаемого превращается в некое событие, существующее в неопределенно-прошлом времени. Эта процедура архаизации имеет психологическую мотивировку. Она имитирует ситуацию душевного катарсиса, наступившего после "грозовых" жизненных волнений. Однако само это переживание обусловлено в конечном счете авторским мировоззрением, в частности, присущей Тютчеву как романтику по умонастроению тягой к метафизическому покою, в чем сказалось глубинное намерение поэта "избавиться от страха неизбежного уничтожения, остановить мгновение, вступить в сферу вечности" [8, с.127]. И ближайшей, подвластной поэту, возможностью осуществления этого намерения явилась возможность обычной трансформации факта в артефакт. Само стихотворение как творческий акт способно преодолеть временность явления посредством преобразования его в событие, неподвластное времени. Отчего и наступает "успокоение".

Удвоение времени существования одного и того же события, производимое отстраненно-созерцательным отношением к нему автора, является основным способом образования аллегорического значения и в стихотворении "Восток белел. Ладья катилась..."

Восток белел. Ладья катилась,
Ветрило весело звучало, -
Как опрокинутое небо,
Под нами море трепетало...
Восток алел. Она молилась,
С чела откинув покрывало,-
Дышала на устах молитва,
Во взорах небо ликовало...
Восток вспылал. Она склонилась,
Блестящая поникла вяя, -
И по младенческим ланитам
Струились капли огневые... [10, с.64].

Композиция стихотворения основана на очевидной градации, каждый из периодов которой, оформленный строфой, фиксирует очередную временную веху динамически целостного процесса. Все строфы до-

вольно симметричны по своим структурам и соотносимы на речевом уровне. Однотипная (высокая и архаичная) лексика, анафоры, объединяющие начала строф, полустихий, целый ряд синтаксических параллелизмов, сквозная рифмовка, речевые обрывы в конце строф, почти полный ритмический изоморфизм, равностишные строфы - все это создает исключительно высокую степень междустрофного сходства, что придает композиции статический характер.

Субъектом композиционного времени является автор, характеризующийся отстраненно-созерцательным отношением к событию, застывший как бы в одной временной (и поэтому уже пространственной) точке, с которой и ведется обозрение этого замкнувшегося в неопределенно-прошлом времени события. Такой прием М.Дарвин называет "устранением героя": "этим понятием лирический герой не устраняется вовсе из произведения в его целом, а как бы находится в нем вне "события", имеющего в то же время прямое отношение к его личностному переживанию" [7, с.209]. Но вернемся к протособытию стихотворения. Оно имеет своего участника, и разница между его временем и временем автора, т.е. условно - между поводом стихотворения и его исполнением, оказывается семантической. Эта временная дистанция обуславливает возможность осознания события и его понимания.

В первой строфе дана исходная для участника ситуация: две равновеликие в своем обещании человеку счастья "беспредельности" - "моря" и "неба". Собственно, они еще неразличимы в представлении всякого априорного сознания, от избытка ожидания этого счастья, позволяющего самому себе метафорическое смешение одного с другим, "низа" с "верхом". Их слиянность создает необозримо "звучащую" даль счастливого существования, в перспективе которой должна полуплыть, полуплутеть "ладья" жизни.

Во второй строфе в кульминационном напряжении неистового обращения участника события к "небу" выражен накопленный в междустрофном времени его предшествующий жизненный опыт. При этом "небо" получает иное, нежели в первой строфе, значение. Здесь оно выполняет роль перифрастичного именованья той анонимной силы, к которой в жанре молитвы обращается с просьбой о помощи растерявшееся и страждущее сознание (Вполне вероятно, что, если бы Тютчев передал стихотворением не "чужой", а собственный опыт, то непременно выводом отрезвленного сознания был бы вывод о принципиальной антитетичности "неба" и "житейского моря", "верха" и "низа").

Третья строфа несет в себе развязку неосуществленности ожиданий. Трагедия усугубляется тем, что развязка наступила задолго до естественного ("закатного") окончания жизненного срока, о чем с особой выразительностью свидетельствуют последние два стиха с их

резким временным диссонансом между начавшимся возрастом участника жизни и преждевременным итогом разочарования в ней.

Таков краткий конспект комментированного описания события автором, перед "всевидающим оком" которого разыгрывается драма несостоявшейся жизни, драма, суть которой заключается в переходе от иллюзий к отрезвлению, от "казалось" к "оказалось". В этом смысле уже сама логика развития события семантически и представляет собой обобщение-знак содержания всякой человеческой жизни, вернее, того ее периода, после которого начинается "недолжное" существование, "обыкновенная история". Но в этом цикле отсутствует необходимое звено - тот прагматический итог, который придает ему ценностный смысл. Этот смысл эксплицируется жизненной позицией автора, отличающейся от жизненной позиции участника события. По своей сути они оказываются альтернативными: либо драматическое участие в жизни, либо ее осмысленное созерцание. Однако именно второе придает событию ценностную завершенность, в чем и заключается функция автора как субъекта интерпретации этого события.

Эта функция является исключительно важной для осуществления стилистической четкости стихотворения "Безумие".

Там, где с землею обгорелой
Слился, как дым, небесный свод,
Там в беззаботности веселой
Безумье жалкое живет.
Под раскаленными лучами,
Зарывшись в пламенных песках,
Оно стеклянными глазами
Чего-то ищет в облаках.
То вспрянет вдруг и, чутким ухом
Припав к растреснутой земле,
Чему-то внемлет жадным слухом
С довольством тайным на челе.
И мнит, что слышит струи кипенье,
Что слышит ток подземных вод,
И колыбельное их пенье,
И шумный из земли исход!... [10, с.34].

В этом стихотворении-аллегии в отличие от других, в которых объектом аллегоризации являлось внешнее по отношению к субъекту интерпретации событие, в роли такого объекта выступает внутреннее событие, событие сознания, а именно: неверие в возможность постижения запредельных тайн мироздания - "заоблачной" и "подземной". Это неверие объективируется Тютчевым в персонифицированном образе, получившем собственное имя, вынесенное в заглавие стихотворения. В плане же восприятия "неверие" выполняет функцию проступающего сквозь образ персонифицированного Безумия его аллегорического значения.

Стихотворение начинается образом условного топоса происходящего, "спекшейся дали", являющейся "углом" обитания Безумия как ее персонифицированного порождения. Семантика этой конечной дали проявляется в контексте противопоставления ее иной дали, находящейся за "оболочкой зримой" (Тютчев), за границей объективной видимости. Эта даль является не только прямым или сопутствующим объектом лирической рефлексии Тютчева во многих его стихотворениях ("Над виноградными холмами...", "Там, где горы, убегая..." и др.), но и одним из модусов мировоззрения поэта, выражающего ностальгическую причастность подлинному бытию.

Кроме того, представление о том, что "конечное... лишь символ бесконечного" [4, с.468] является структурным компонентом романтического мирообраза, и в этом смысле небезосновательным оказывается суждение Д.Дарского о том, что Тютчев данным стихотворением вступает в полемику с пушкинским Пророком, с его способностью прозревать "и горный ангелов полет, и гад морских подводный ход, и дольней лозы прозябанье".

Однако замысел стихотворения не исчерпывается литературной аллюзией, тем более, что экстатическое проникновение в запредельное осозналось и было желаемым для Тютчева как высшее проявление пантенистической гносеологии, но в этом стихотворении уже сам факт персонифицирования (объективирования) самого экстатического вживания, производимого отстраненным описанием неистового поведения Безумия, свидетельствует об отчужденном отношении к нему автора. Кроме того, агностическая позиция автора выражена и в предрешенном итоге организованного сюжетом испытания Безумия на способность проникновения в тайны мироздания. И наконец, гносеологические действия Безумия преломляются через трагическую иронию автора, которая определяет их аксиологизированное восприятие. В этом заведомом "прочтении" образа Безумия и в однозначно оценочном диагнозе его верующего поведения как безумного и заключается доминирующий пафос произведения. (В этом плане нельзя не вспомнить стихотворение "Природа - сфинкс. И тем она верней...", в котором аналогичная по сути миропозиция выражена иначе - с декларативной прямотой).

В целом можно утверждать, что авторское мировоззрение играет исключительно важную роль в ходе интерпретационного освоения стихотворения. Она заключается в том, что мировоззрение создает "достаточное основание" для рецептивного перехода от персонифицированного образа Безумия к его аллегорическому значению.

Аналогичную функцию осуществления связи между ними выполняет авторское мировоззрение в стихотворениях "Молчит сомнительно Восток..." и "Альпы":

Молчит сомнительно Восток,
 Повсюду чуткое молчанье...
 что это? Сон или ожиданье,
 и близок день или далекий?
 Чуть-чуть белеет темя гор,
 Еще в тумане лес и доли,
 Спят города и дремлют селы,
 Но к небу подымите взор...
 Смотрите: полоса видна,
 И, словно скрытней страстью рдея,
 Она все ярче, все живее -
 Вся разгорается она -
 Еще минута, и во всей
 неизмеримости эфирной
 Раздастся благовест всемирный
 Победных солнечных лучей
 [10, с.202].

Альпы
 Сквозь лазурный сумрак ночи,
 Альпы снежные глядят:
 Помертвелые их очи
 Лыдистым ужасом разят.
 Властью некой обаянны,
 До восшествия Зари
 Дремлют, грозны и туманны,
 Словно падшие цари!..
 Но Восток лишь заалет,
 Чарам гибельным конец -
 Первый в небе просветлеет.
 Врата старшего венец.
 И с главы большого брата
 На меньших бежит струя,
 И блестит в венцах из злата
 Вся воскресшая семья!..
 [10, с.43].

В первом стихотворении, по словам И.Аксакова, "под образом входящего солнца подразумевается пробуждение Востока... Однако образ сам по себе так самостоятельно хорош, что, очевидно, если не перевесил аллегорию в душе поэта, то не подчинился ей, а вылился свободно и независимо" [1, с.118]. Действительно, образ в этом стихотворении воспринимается вполне самостоятельным, но не лишним иносказательности (особенно ощутимой в начальных и финальных стихах), которая и обуславливает установку воспринимающего сознания на аллегорическое прочтение стихотворения. Нельзя отказать в семантической насыщенности и иносказательному образу пробуждающихся Альп, которые "изображают славянские племена" [10, с.352].

В обоих стихотворениях иносказательность достигается с помощью метафоризации события и "одушевления" Востока и Альп. Однако аллегорическое прочтение каждого из них становится возможным при условии введения интерпретационного кода, функцию которого в первом случае выполняет славянофильское мировоззрение, в частности, исповедуемые и Тютчевым витийственные прогнозы об особой участи и участии Востока в мировой истории, а уже входящая в объем этого мировоззрения панславистская претензия на исключительную миссию славянских народов в недалеком будущем.

В обоих стихотворениях мировоззрение не просто выполняет роль дополнительного комментария к уже сформированному образу значению, оно является структурно необходимым компонентом произведения, поскольку представляет собой пропущенное звено между образом и значением, и без его посредничества рецептивный переход от первого ко второму оказывается невозможным. Иными словами, связь между образом и значением в этих стихотворениях возникает лишь в системе мировоззрения, и вне его она не только пере-

стает быть мотивированной, но и не может осуществиться. В этом смысле можно говорить о тропообразовательной функции мировоззрения.

Остановимся на этом подробнее. Единое по своему содержанию мировоззрение предстает в двух модификациях. Во-первых, оно реализуется "изнутри" стихотворения и получает свое организованное выражение в стиле. Производимое им значение является органическим свойством образа, которое, оставаясь аморфным, не поддается именованию. Действительно, если ограничиться текстом стихотворения и не прибегать к помощи мировоззренческого контекста (славянофильские идеи), то вряд ли мы сможем "выпарить" семантический "экстракт" образа и дать ему единственно точное название. Во-вторых, это мировоззрение существует и как нечто самостоятельное, "внешнее" по отношению к тексту. Будучи подключенным к нему в качестве контекста, оно, как катализатор, способствует кристаллизации семантической насыщенности образа в значение, формирующееся уже за пределами текста, но входящее в художественное целое, т.к., по справедливому суждению М.Бахтина, "в произведении входит и необходимый внетекстовый контекст его" [2, с.369].

В структуре стихотворения-тропа как художественного целого эти две модификации неразрывно связаны. Именно благодаря тому, что они дополняют друг друга, и возникает резонанс значения. Мировоззрение в целом является тем основанием, которое обеспечивает аллегорическое сходство образа и значения, выполняя тем самым функцию аргумента их соотнесения. Но все же они различаются, и не только потому, что "внутреннее" мировоззрение осуществляется в тексте, а "внешнее" - остается контекстом, но и потому, что автор по отношению к первому оказывается в роли его субъекта, а по отношению ко второму - в роли его носителя. Для анализируемых произведений это различие не столь уж существенно, так как, во-первых, "исполнителем" обеих ролей (субъекта и носителя) является одно и то же лицо - автор, а во-вторых, субъект и носитель исповедуют одно и то же мировоззрение. В этом смысле "внутреннее" мировоззрение можно определить как авторизованную образную трансформацию "внешнего".

Однако это различие текстуально выраженного мировоззрения и мировоззренческого контекста оказывается важным для анализа стихотворения-аллегии "Листья",

Пусть сосны и ели
Всю зиму торчат,
В снега и метели
Закутавшись, спят.
Их тощая зелень,
Как иглы ежа,

Хоть ввек не желтеет,
Но ввек не свежа:
Мы ж, легкое племя,
Цветем и блестяем
И краткое время
На сучьях гостим.

Все красное лето
Мы были в красе,
Играли с лучами,
Купались в росе!..
Но птички отпели,
Цветы стцвели,
Лучи побледнели,
Зефиры ушли.
Так что же нам даром
Висеть и желтеть?

Не лучше ль за ними
И нам улететь!
О буйные ветры,
Скорее, скорей!
Скорей нас сорвите
С докучных ветвей!
Сорвите, умчите,
Мы ждать не хотим,
Летите, летите!
Мы с вами летим!..
[10, с.40].

Аллегорический образ этого стихотворения разворачивается в пределах генетически обусловленного мифом устойчивого соответствия между "древесным листом" и "человеческой судьбой". Неоднократно варьируемое в поэтической практике, это соответствие приобретает в данном стихотворении ситуативное значение, закрепленное, в частности, в метафорическом эпитете "легкое племя". Этот эпитет находится на "внутреннем" стыке развернутой антитезы, включающей в себя в качестве структурных составляющих две жизненные позиции, носителем которых являются, с одной стороны, "вечнозеленые", а с другой, - "легкое племя". Причем, право на изложение содержания каждой из них отдано "легкому племени", что обуславливает заведомую определенность интерпретации этих содержаний. Именно "легкое племя" является субъектом противопоставления двух миропозиций.

Эта субъективная правота "легкого племени" осуществляется в жанре монолога, исполняемого хором персонифицированных листьев. Его речевая структура выражает прощальную радость самоуничтожения как проявления избытка существования. Именно через призму этого эмоционального настроения ведется ретроспективное обозрение всего завершающегося к моменту исполнения монолога жизненного цикла "легкого племени".

Таким образом, "легкое племя" выступает одновременно в роли участника происходящего, в роли его интерпретатора и в роли повествователя. Эта исчерпывающая персонификация "легкого племени" придает ему значение лирического героя, "подставного лица", с помощью которого выражается авторское жизнепонимание.

В поэтическом наследии Тютчева есть произведения, свидетельствующие как о "нетерпении" самоуничтоженья в пароксизме избытка бытия, так и об умонастроении предельного отчаяния, единственным выходом из которого может быть духовный анабиоз. (Примером первого самочувствия может быть стихотворение "Как над горячею золой...", примером второго - "Молчи, прошу, не смей меня будить...". В обоих стихотворениях противоположные по своему содержанию миропозиции выражены с непосредственной прямотой).

В этом плане "философия жизни" в стихотворении "Листья" оказывается всего лишь одной из составных частей целостного мирообраза Тютчева, и следовательно, лирический герой - одним из возможных двойников автора, а исполняемый им монолог - сольным номером в стихотворном репертуаре Тютчева. Поэтому нельзя говорить о тождестве миропозиций автора и лирического героя, которое было бы возможным при условии полного самоустранения первого. В данном стихотворении автор сохраняет сочувственное по содержанию, но отстраненно-созерцательное по форме отношение к миропозиции "легкого племени", как бы намекающее на относительность исповедуемой этим племенем жизненной позиции.

Таким образом, анализ тютчевских стихотворений-аллегорий показывает, что их рецептивное осуществление как структурно-содержательного целого предполагает прежде всего воспроизведение семантического потенциала аллегорического образа, возникшего в результате авторского "прочтения" объекта аллегоризации.

Стилистическими приемами осуществления образа являются: а) архаизация события, измерение его условным, стилизованным под неопределенно-прошлое, временем ("Успокоение"), б) циклизация события, придание ему характера фабульной завершенности ("Восток белел. Ладья катилась..."), в) в разной степени персонафикация субъекта события ("Листья", "Молчит сомнительно Восток...", "Альпы").

Функциональная уместность того или иного приема объяснима в конечном счете художественной задачей произведения. Тем не менее их объединяет сходная роль, которую они играют в структуре художественного целого. Она заключается в том, что они воспроизводят способ семантизации объекта. В частности, имитируют отстраненно-созерцательное отношение к нему автора, являющееся неперменным условием аллегорической интерпретации объекта. Воспроизведение же этого отношения рецептивным сознанием дает возможность соотносить образ с объектом, что является предпосылкой для воссоздания процесса семантизации. В целом же стилистические приемы оказываются факторами художественного впечатления, своеобразным алгоритмом, следуя которому реципиент повторяет авторский путь трансформации объекта в образ. И в этом смысле стилистические приемы выполняют роль архитектурной формы, как ее понимал М.Бахтин.

Однако рецептивное осуществление стихотворений-аллегорий как структурно-содержательного целого включает в себя помимо перехода от объекта к образу и переход от образа к значению. Во всех без исключения стихотворениях-аллегориях обоснованность этого перехода подготовлена в ходе семантизации объекта и стилистически закреплена в семантическом потенциале образа.

Но являясь производным образа, значение тем не менее существует и как относительно самостоятельный компонент структурного целого, что обусловлено опосредованной по своему характеру связью между ними. В роли своеобразного посредника между образом и значением выступает мировоззренческий контекст, который, будучи подключенным к стихотворению, способствует формированию аллегорического значения. Это относится к таким стихотворениям, как "Альпы", "Молчит сомнительно Восток...", "Восток белел. Ладья катилась...", окончательное формирование значения которых происходит в сознании воспринимающего, хотя при этом автор, оставаясь субъектом семантического потенциала образа, управляет его рецептивной инициативой. Иначе говоря, мировоззренческий контекст этих стихотворений, значение которых формулирует сам автор (в "Успокоении" и "Безумии" оно вынесено в заглавие, в "Листьях" выражено метафорой "легкое племя"), мировоззренческий контекст оказывается факультативным дополнением.

Однако мировоззренческий контекст является лишь одной из модификаций авторского мировоззрения, неизменно проявляющегося в каждом из стихотворений-аллегорий. Выполняя роль фактора, обуславливающего семантическое прочтение объекта аллегоризации, мировоззрение формирует тем самым и стиль произведения и таким образом участвует в осуществлении художественной целостности последнего.

1. Аксаков И.С. Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886.
2. Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
3. Белый А. Эмблематика смысла // Символизм. М., 1910.
4. Веселовский А.Н. В.А. Жуковский: Поэзия чувства и "сердечного воображения". СПб., 1904.
5. Веселовский А.Н. Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940.
6. Виану Т. Исследования по эстетике. Бухарест, 1972.
7. Дарвин М.Н. О композиции стихотворения Ф.И. Тютчева "Я помню время золотое..." // Литературное произведение как целое и проблемы его анализа: Межвуз. сб. научн. тр., Кемерово, 1979.
8. Дарский Д.С. Чудесные вымыслы: О космическом сознании в лирике Тютчева. М., 1914 (на обл. 1913).
9. Иванов Вяч. Поэт и чернь // По звездам: Статьи и афоризмы. СПб., 1909.
10. Тютчев Ф.И. Лирика: В 2 т. М., 1966. Т.1.
11. Шпет Г. Эстетические фрагменты. СПб., 1923. Ч.2.

Summary

The article deals with structural - semantic analyses of the verses-allegories by F.I.Tyutchev "Quietude", "The East was getting white. A vessel was rolling...", "There, where with the land burnt", "The East is doubtfully silent", "The Alps" and "Folliage". In the process of these literary works' analyses, the connection of the author's universe visualization, structural - semantic unity of the poems and their allegoric meaning are underlined. Various means of allegorization of the artistic image are defined, as well as the character of subjective - objective relationship in the process of semanticizing of protoevent of the lyrics.

© Б.П.Иванюк, 1996