

О МУЗЫКАЛЬНОЙ СТРОЙНОСТИ ТЮТЧЕВСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

Н. А. ГОНЧАР

В ряде работ, посвященных творчеству Ф. И. Тютчева, отмечается, а также с той или иной степенью детальности, насыщенности наблюдениями рассматривается такая сторона поэтического его мастерства, как музыкально-композиционная стройность стихотворения, его высокая звукоорганизованность, звуковыразительность, тончайшая соотнесенность, союзничество звукового движения стихов — ритма, интонации, фонического ряда — со смыслоэмоциональным их наполнением.

В свое время Валерий Брюсов, сопровождая сказанное конкретными примерами, отмечал: «...большинство стихотворений Тютчева облечено в очень изысканные метры /.../ При беглом чтении не замечаешь в их построении ничего особенного. Лишь потом открываешь тайну прелести их формы /.../ Он с величайшей заботливостью применял к своей поэзии все те вторичные средства изобразительности, которые хорошо были знакомы поэтам античности... Так, он охотно употреблял внутренние рифмы и ассонансы... Понимал Тютчев и то значение, какое имеют в стихах аллитерации... Эта заботливость приводила Тютчева к настоящим звукоподражаниям... Все это делает Тютчева одним из величайших мастеров русского стиха... В поэзии Тютчева русский стих достиг той утонченности, той «эфирной высоты» (слова Фета), которая до него не была известна»¹.

О ритмическом богатстве и выразительности тютчевского стиха с восхищением писал тогда же Андрей Белый: «Тютчев — единственный поэт по богатству и многообразию ритма; ... никогда еще русский четырехстопный ямб до Тютчева не достигал такой величавой красоты (плавности и стремительности одновременно); никогда после Тютчева не достигал он такой виртуозности»².

Известный тютчевед К. Пигарев в своей солидной монографии «Жизнь и творчество Тютчева» специальную главу «Мастер стихотворной формы»³ посвящает наблюдениям над такими составными формами тютчевского музыкально-стройного стиха, как ритм, темп, интонация, строфика, эвфоническая выразительность (рифма, инструментовка). «... слова Фета о «тончайших блестящих» тютчевской поэзии, — пишет К. Пигарев, — очень хорошо выражают впечатление, которое производят стихи поэта. Его стихотворная форма исключительно богата именно этими «тончайшими блестящими», различаемыми не сразу» (с. 276 указ. изд.). Чем более различаешь «блестки» или, по слову пушкинского Сальери, «поверяешь алгеброй гармонию», тем более раскрывается «полное соответствие внешних средств изобразительности внутреннему содержанию тютчевских стихотворений» (с. 320).

¹ В. Брюсов. СС в семи томах. Т. 6, М., 1975, с. 207-208.

² А. Белый. Опыт характеристики русского четырехстопного ямба. — В кн.: Андрей Белый. Символизм. М., 1910, с. 300.

³ К. Пигарев. Жизнь и творчество Тютчева. М. 1962, с. 266-320.

Особое место наблюдениям, вскрывающим насыщенность поэзии Тютчева музыкальными образами, звукообразами, композиционную и эмфатическую значимость фонической фактуры стихов, уделяется и в монографии В. Н. Касаткиной «Поэтическое мировоззрение Ф. И. Тютчева» (Саратов, 1969, с. 204-213). Отдельные наблюдения этого плана можно встретить в ряде других работ⁴.

Как замечательные образцы звукового мастерства Тютчева, претворения семантики поэтического текста в его звуке, звучании, смысла — в созвучиях чаще всего рассматривались такие стихотворения, как «Море и утес», «Весенняя гроза», «Тени сизые смешались...» («Сумерки»).

Высочайшей художественной органичностью, целостностью, полнейшей слитностью, взаимопроникнутостью смысла и звука, звучания последнего стихотворения вызвана была, в частности, непосредственная, глубокая эмоциональная реакция такого читателя и почитателя поэзии Тютчева, как Лев Толстой, о Тютчеве сказавший: «Без него нельзя жить». Вот запись, которую сделал А. Б. Гольденвейзер, навещивший больного писателя в декабре 1899 г.: «На столике у него лежал том Тютчева... Заговорили о Тютчеве. На днях Льву Николаевичу попалось в «Новом времени» его стихотворение «Сумерки». Он достал по этому поводу их все и читал больной. Лев Николаевич сказал мне: «Я всегда говорю, что произведение искусства или так хорошо, что меры для определения его достоинств нет — это истинное искусство. Или же оно совсем скверно. Вот я счастлив, что нашел истинное произведение искусства. Я не могу читать без слез. Я его запомнил. Постойте, я вам сейчас его скажу... Лев Николаевич прочел тютчевское «Сумерки» тихим, прерывающимся голосом, почти шепотом, задыхаясь и обливаясь слезами. Он менее всего «декламировал», но и не произносил стихи как прозу; чтение было мерным, и ритм стиха, несмотря на прерывистость, ясно ощущался»⁵.

Среди обращений к этому стихотворению с интересующей нас точки зрения следует выделить публикацию «Из письма первого» Б. М. Козырева в книге первой посвященного Ф. И. Тютчеву тома 97 «Литературного наследства» (М., 1988)⁶.

⁴ См.: Я. О. Зунделович. Этюды о лирике Тютчева. Самарканд, 1971; Б. Бухштаб. Тютчев. — В кн.: Б. Бухштаб. Русские поэты. Л., 1970; Е. А. Маймин. Философская лирика Тютчева. — В кн. того же автора: Русская философская лирика. М., 1976; Ю. М. Лотман. Анализ поэтического текста. Л., 1972 (на с. 180-203 анализ стихотворений Тютчева «Два голоса» и «Накануне годовщины 4 августа 1864 г.»); Н. В. Королева. Ф. Тютчев. «Silentium». — В кн.: Поэтический строй русской лирики. Л., 1973, с. 147-159; М. М. Гиршман. Анализ поэтических произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева. М., 1981. На с. 50-60 автором дается, в частности, «анализ всей многоплановой ритмической системы (акцентного, грамматического и звукового ритма) во взаимодействии с лексико-семантическим строением» текста стихотворений Тютчева «Последний катаклизм» и «День и ночь»; А. Д. Григорьева. Слово в поэзии Тютчева. М., 1980 и др.

⁵ Цит. по кн.: Лев Озеров. Необходимость прекрасного. М., 1983, с. 82.

⁶ В указанном томе на с. 70-131 публикуются «Письма о Тютчеве» видного ученого-физика, чл.-корр. АН СССР Б. М. Козырева (1905-1979), обладавшего обширной гуманитарной образованностью, особенно интересовавшегося литературой и философией. Итоги многолетних наблюдений, размышлений о «праистоках» об эволюции мировоззрения, о «духовном пути», об «алхимии стиха» любимейшего своего поэта Б. М. Козырев излагал в форме «Писем о Тютчеве» (пять писем, адресованных правнуку поэта, тютчеведу К. В. Пигареву). Принципиальная важность «тезисов Козырева», новизна подходов и богатство содержащихся в его «письмах» наблюдений были высоко оценены в тютчеведении.

Предваряя свой многоуровневый (в том числе и музыкальный) анализ стихотворения «Тени сизые...», Б. М. Козырев пишет:

«Как ни важно знать, каковы были философские интересы и пристрастия Тютчева, как ни любопытно, что он читал, с кем спорил и с кем соглашался, все-таки самое главное, без чего все остальное потеряло бы всякий смысл и значение, заключается в том, что он — великий поэт. Само по себе это теперь непререкаемая истина; но чем он велик и почему — каждый читатель имеет право пытаться определить по-своему из непосредственного общения с его творчеством.

Для меня он велик прежде всего «алхимией стиха» /.../ Высочайшим же образцом этой «алхимии» или «магии» кажется мне его стихотворение о сумерках /.../ Для любого другого читателя «Тени сизые...», конечно, могут оказаться лишь одним из многих первоклассных тютчевских стихотворений, а какое-нибудь менее для меня существенное займет его место по «магической» значительности. Некая доля субъективности здесь, по-видимому, неизбежна. И все-таки соблазнительно попробовать, ну, хотя бы просто перечислить (и пусть даже в чисто субъективном плане) те технические средства, с помощью которых колдует в сумерках наш прадед» (с. 74-75).

Признаём всю правомерность, все объективные основания сделанного Б. М. Козыревым (с оговоркой о «некой доле субъективности») выбора и предпримем в настоящей статье соблазнительную попытку разглядеть и хотя бы перечислить (пусть некоторые, пусть даже в чисто субъективном плане) секреты колдовства, творящегося в другом первоклассном стихотворении Тютчева — «Певучесть есть в морских волнах...».

Определимся прежде всего с текстом стихотворения. Согласно примечаниям двухтомного академического издания, подготовленного К. Пигаревым (М., 1965), написано оно было в Петербурге, во время поездки на Острова вместе с А. И. Георгиевским и его женой, сестрой Е. А. Денисьевой, весной 1865 года, т.е. в первый же год после глубоко переживаемой Тютчевым смерти Е. А. Денисьевой и смерти (в начале мая) их четырнадцатилетней дочери и годовалого сына. В списке дочери поэта М. Ф. Тютчевой-Бирилевой датировано 11 мая 1865 г. и состоит из трех четверостиший:

**Певучесть есть в морских волнах,
Гармония в стихийных спорах,
И стройный мусикийский шорох
Струится в зыбких камышах**

**Невозмутимый строй во всем,
Созвучье полное в природе,—
Лишь в нашей призрачной свободе
Разлад мы с нею сознаем.**

**Откуда, как разлад возник?
И отчего же в общем хоре
Душа не то поет, что море,
И ропщет мыслящий тростник?**

В автографе (без даты) и в первой публикации, в № 8 за 1865 г. еженедельного «Русского вестника» стихотворение содержит четыре строфы. Строфа четвертая:

**И от земли до крайних звезд
Все безответен и поныне
Глас вопиющего в пустыне,
Души отчаянный протест?**

Авторитетнейший тютчевед-текстолог К. Пигарев в подготовленном им издании, коему следуют и прочие, приводит четвертую строфу в разделе «Другие редакции и варианты», основной же текст дается по списку дочери с разделяемой нами мотивировкой: «Нет оснований думать, чтобы дочь поэта самовольно решила сократить эту строфу, вместе с тем очевидно и то, что список предшествует изданию 1868 г., а не наоборот»⁷. Заметим, что не только изданию 1868 г., но и, очевидно, публикации в журнале в №8 (август) 1865 г.

В связи с определением текста обратим внимание еще и на следующее. В литературе о Тютчеве отмечена, описана, охарактеризована специфика, тип его творческого процесса, по преимуществу импровизаторского, не предаваемого бумаге, с записыванием уже вполне или почти готового текста (самим поэтом или его близкими). В Тютчеве, более всего, по его же признанию, любимшему «отечество и поэзию», жила потребность «изречь» стихами, стройной речью поэзии владеющие им мысль, чувство, переживание, к созданному он приобщал узкий круг близких, друзей, избегал дальнейших забот о сохранности и об издании своих стихотворений, это брали на себя ценители его поэзии и близкие ему люди (И. С. Гагарин, И. С. Тургенев, И. С. Аксаков, Н. В. Сушков и др.). Многие стихотворения Тютчева сохранились автографами, в частности, в «Альбоме М. Ф. Тютчевой-Бирилевой», а также в списках последней. В качестве характерного примера того, как создавались и как записывались стихи Тютчева, часто приводится стихотворение «Слезы людские...». Из рассказа биографа Тютчева И. С. Аксакова узнаем, что однажды осенним дождливым вечером возвратясь домой на извозчицких дрожках, «почти весь промокший», поэт сказал встретившей его дочери: «J'ai fait quelques rimes» («Я сочинил несколько стихов») и, пока его раздевали, продиктовал ей стихотворение «Слезы людские...». К рассказу этому И. С. Аксаков добавляет: «Здесь почти нагляден для нас тот истинно поэтический процесс, которым внешнее ощущение капель частого осеннего дождя, лившего на поэта, пройдя сквозь его душу, претворяется в ощущение слез и облекается в звуки, которые, сколько словами, столько же самую музыкальностью своею, воспроизводят и в нас впечатление дождливой осени и образ плачущего людского горя»⁸. По дороге из Овстуга в Москву, под впечатлением картины ранней осени Тютчев, в подпрыгивающей от толчков коляске, записывает набело экспромтно родившийся стихотворный шедевр «Есть в осени первоначальной...». По дороге же из Овстуга в Москву родится и стихотворение «Смотри, как роцца зеленеет...». Конкретными впечатлениями от другой поездки вызвано стихотворение «От жизни той, что бушевала здесь...». Как писал сам поэт своей дочери Е. Ф. Тютчевой, стихотворение «Брат, столько лет сопутствовавший мне...» (еще один из последних шедевров его лирики) сложилось «в состоянии полусна, ночью, на возвратном пути из Москвы» в Петербург после похорон брата (том 1, примечания, с. 434).

⁷ Ф. И. Тютчев. Лирика. Т. 1, М., 1965, с. 424.

⁸ Цит. по: К. Пигарев, указ. кн., с. 322-323.

Аналогичных примеров стихотворений, сложившихся в своей целостности в тот или иной момент как выражение тех или иных, овладевших поэтом, мыслей, чувств, впечатлений, переживаний, можно привести немало, но ограничимся этим. Основываясь же на таких примерах и памятуя об обстоятельствах, о «моменте» рождения стихотворения «Певучесть есть в морских волнах...», о датировке его в списке М. Ф. Тютчевой-Бирилевой, позволим себе с высокой долей вероятности полагать, что персонально, во всей своей органичной целостности, сложилось оно именно в трех четверостишиях, тогда же записанных дочерью. Стоит заметить и то, что в составе трех четверостиший завершающееся взятым у Паскаля образом «мыслящего тростника», стихотворение это записано именно дочерью, которой Тютчевым к Рождеству 1860 года было подарено парижское издание «Мыслей» Паскаля, а стало быть, именно ее мог сразу же приобщить поэт к этому своему «экспромту». Четвертая же строфа могла быть добавлена позднее, выражая овладевшее поэтом в иной момент настроение, добавившиеся в иной момент мысль, чувство (отчего и ощущение ее «дополнительности» к художественно завершеному, гармонично выстроившемуся целому), и с этим, уже «внеэкспромтным», добавлением к теме стихотворение в августе появилось в журнале⁹.

Таким образом, выбор К. Пигаревым основного текста, вызвавший, в частности, несогласие Б. М. Козырева, мы считаем имеющим веские основания; к рассмотрению этого, изначально в целостности сложившегося, текста и обращаемся с точки зрения столь существенно-значимого в лирике музыкального начала, музыкально-композиционной стройности произведения.

Начнем с эпиграфа — стих из латинского поэта IV века Авсония:

«Est in arundineis modulatio musica ripis».

Перевод на русский в подстрочном примечании: «Есть музыкальная стройность в прибрежных камышах». Большой латинско-русский словарь в ст. «modulatio» дает следующий синонимический ряд: соразмерность, размеренность, ритмичность, гармоничность, стройность; такт, ритм — с указанием: «*m. musica Aus*» (т. е. Авсоний). Приведенный синонимический ряд — фон, обогащающий слово, вошедшее в перевод, отсылка к Авсонию — знак классичности, известности, долготельства его формулы, стиха с этой формулой, вообще его стихов.

Латинский язык, наряду с французским и немецким, вошел в круг образования Тютчева с очень ранних лет. С 1813 года воспитателем, руководителем образования мальчика, жившим в доме Тютчевых, стал молодой поэт, впоследствии магистр словесных наук С. Раич, приобщавший своего питомца, в частности, к латинской поэзии (Гораций, Вергилий и др.). Сам Раич трудился в это время над переводом «Георгик» Вергилия, о воспитаннике же

⁹ К. Пигарев в главе «Как создавал Тютчев свои стихи» указ. кн. ставит, в частности, и такой «естественный вопрос: всегда ли в работе над стихами Тютчеву сопутствовала удача, т. е. случалось ли поэту «портить» стихотворение или не доводить работу до конца? При всей субъективности понятия, что лучше и что хуже, думается, следует ответить на эти вопросы утвердительно. Можно привести три-четыре примера, когда стихотворение в окончательной редакции уступает в художественном отношении первоначальному тексту и именно вследствие добавления к нему новых строф» (с. 344). Далее следует разбор одного примера. Можно считать, что такого порядка «добавлением» не без оснований ощущалась готовившим тютчевские издания К. Пигаревым и четвертая строфа занимающего нас стихотворения, вынесенная им в «Другие редакции и варианты».

своем вспоминал впоследствии так: «Необыкновенно даровитый от природы, он был уже посвящен в таинства Поэзии и сам с увлечением занимался ею /.../. По тринадцатому году он переводил уже оды Горация с замечательным успехом»¹⁰. Эти переводческие опыты юного Тютчева не сохранились, но свидетельства «горацианских» его интересов и опытов мы имеем два ранних стихотворения: 1. «На новый 1816 год», читанное юношей в Обществе любителей российской словесности и вошедшее в протокол Общества под названием «Вельможа (Подражание Горацию)»; 2. «Послание Горация к Меценату, в котором приглашает его к сельскому обеду» (1819 г.) — переложение одной из од Горация. Изучаемый затем и в университетские годы, латинский язык для Тютчева, можно сказать, не был языком «мертвым», и созданная на этом языке поэзия им с юных лет читалась, воспринималась, звучала для него и хранилась памятью, что называется, “в оригинале”.

Учитывая все это, не правомерно ли допустить (по аналогии с тем же “Слезы людские...”), что непосредственно испытываемые поэтом во время поездки на Острова впечатления вызвали в его памяти стих Авсония, отчего завязались, сложились и собственные стихи. Зачинное, ключевое значение этого эпиграфа лишней раз подтверждается и тем, что в первой публикации он был дан как заглавие, и тем, что в лирике, а в тютчевской особенно, эпиграф чрезвычайная редкость, а столь развернутый — уникален¹¹.

Стих Авсония, оживший в памяти как отзыв мысли, чувству, настроению поэта “здесь и сейчас”, возбудил тему тютчевской импровизации — столь характерную для его лирики тему гармонии в мире природы (чьа “жизнь, как океан безбрежный, вся в настоящем разлита”) и влекущегося к слиянию с этой гармонией, с этим “животворным океаном”, призываемого и жаждущего “хотя на миг” приобщиться ему человека (личности) со всею сложностью и противоречиями внутреннего его мира и роком, над ним тяготеющим. Тема эта находила самое различное развитие, претворение в лирике Тютчева. В чисто философском или философско-дидактическом стихотворении “Певучесть есть...”, начало которому положено стихом Авсония с его “*modulatio musica*”, получает развитие сказавшийся и в ряде других стихотворений поэта пифагорейский взгляд на природу как на музыкально-организованный космос. Но развитием этого взгляда тема не исчерпывается. Поэт антиномического мышления, поэт контрастов, Тютчев вводит в стихотворение и полюс противоположный — дисгармонирующего с космосом природы, “ропщущего” человека.

Подытоживая связанное с эпиграфом, отметим следующее. Во-первых, стихотворение заряжается его смыслом, родственным душевному состоянию поэта, его образами. Во-вторых, как это далее будет показано, стихотворение разовьется и в его, несущем этот смысл, эти образы, «звук». (Вспомним пушкинское определение поэзии: «Союз волшебных звуков, чувств и дум»; вспомним и пушкинское слово о «слухе» поэта: «Но лишь божественный глагол До *слуха чуткого* коснется ...»). И в-третьих, явленной в нем и понятной, и фонически музыкальной стройности Тютчев отзывается стихотворением, самым собою как бы являющим, от первого до последнего стиха сложившимся музыкально-стройно, соразмерно и гармонично.

¹⁰ Цит. по: К. Пигарев, с. 12.

¹¹ Кроме этого в своде основной оригинальной лирики Тютчева есть лишь еще один, без авторства, на французском: “*Mobile comme l'onde*” — “Непостоянная, как волна”, к стихотворению “Ты, волна моя морская”.

Ниже попытаемся «поверить алгеброй гармонию» тютчевского стихотворения, его музыкальный строй, его «созвучье полное», в котором только и живет в своей полноте, только и выражается и воздействует «смысл». Изложим по порядку наши наблюдения по композиции, ритмике, интонации, фонике, их взаимодействию в тютчевском стихотворении.

Прежде всего о гармонии соразмерности частей, гармонии смыслового содержания и композиции, смысла и формы. Тема стихотворения, образуемая антиномией «природа — человек», претворена в антитетическом принципе композиции (по всем уровням). Двенадцать стихов распределяются в точности поровну (6+6) между природой с ее «зыбкими камышами» и человеком — «мыслящим тростником». Начавшись с цитаты из Авсония, проникшей парафразой в первую строфу, стихотворение цитатой же замыкается — из «Мыслей» Паскаля, одной из любимых книг Тютчева. Цитата в начале и цитата в конце берут композицию в «кольцо». Заметим, однако, что при тождестве фигурирующей в обеих цитатах частицы природы здесь проступает явное расхождение (антитетичность) в «звукообразе» ее — как природной («камышах») и — как метафоры человека («тростник»), а вдобавок еще и противоположность множественного и единственного — амальгама противоположности общего и отдельного.

Написано стихотворение четырехстопным ямбом, но лишь три стиха из двенадцати — метрические, остальные — с пиррихиями на разных стопах, что обогащает ритм стиха, его музыку модуляциями. К четвертому стиху каждой строфы идет понижение интонации — все три раза в сходном ритмическом рисунке, с пиррихиями на третьей стопе. Но при этом сходстве, вносящем свою долю симметрии в музыкальный строй стихотворения как целого, можно заметить и следующее различие. Если в последнем стихе первой строфы («природа») понижение интонации происходит относительно *равной* интонации предыдущего стиха, то в окончаниях второй и третьей строф («человек») понижение интонации происходит относительно предыдущего ее *повышения*, если не подскока.

Первые шесть стихов развиваются, звучат в ровной, постепенно кадансирующей ритмоинтонации, мелодике — от метрической полноударной начальной строки (2-4-6-8) к четвертой (2-4-8) и к завершающей образ природы шестой, с тем же рисунком (2-4-8). На этой грани перехода к «человеку», «разладу» с природой и происходит *перелом* ритма и интонации. Переломность эта дана уже пунктуационно (запятая + тире) и далее — повышение интонации в начинающем тему «человека» стихе с его несущим неформальное ударение «лишь» и, таким образом, четырехударном при пиррихии на третьей стопе (1-2-4-8). В первом стихе следующей строфы — и полноударном, и с паузой («Откуда, как ...»), и вопросительном — уже сильное повышение интонации, ее пик, лишь по отношению к которому, пропорционально, в одном вопросительном предложении, охватывающем три стиха (из них второй и третий четырехударные, поскольку во втором не сливающееся с начальным гласным следующего слова «И» обладает, в отличие от «И ропщет», неформальным ударением (1-4-6-8), идет снижение, с убыванием ударности и с угасанием вопроса — кадансом. Как видим, в ритмико-интонационном строе шести этих стихов совсем «не то», что в предыдущих шести, а именно, в одних он спокойно-мерный, ровный, в других — растревоженный (иной порядок и интенсивность ударности, внутрстиховые паузы, вопросы), «разлад» как смысл поддержан звуком, поистине: «душа не то поет, что море,» в самом ритмомелодическом строе стихов.

Контраст тона, ритмоинтонационной динамики в первой и второй половинах стихотворения создается и таким ритмообразующим фактором, как длина слова. По нашим подсчетам средняя длина слова в первой половине — 2,5, во второй — 1,9. Разница очень чувствительная, и она возрастет, если сравнить по звуконасыщенности и, стало быть, по «долготе» звучания двусложники обеих половин (например: морских — море, стройный — общим, шорох — хоре). Образ гармоничной, невозмутимой природы дан в протяженных, величавого звучания словах — *певучесть, гармония, мусикийский, невозмутимый*; три трехсложника в одном стихе — «*Созвучье полное в природе*». Антитетично порождаемой удлинением слова «невозмутимой» тональности с переходом к поющей «не то» душе человека, к его ропоту происходит и переход к тональности напряженно-взволнованной, сопровождаемый учащающейся сменой укоротившихся слов.

Поскольку в ритмообразовании участвуют и грамматические формы, отметим и антитетичность участия, в частности, такой динамизирующей речь формы, как глагол, в первой и во второй половинах стихотворения. В первой один смысловой глагол (*струится*), во второй — четыре (*сознаем, возник, поет, ропщет*). И обратим внимание, что в самой семантике глагола «струится» заложено согласное с невозмутимым строем природы ритмическое движение — ровное и протяжное, да еще и самим «звуком» своим, и позиционно (по вертикали) он сближается с семантически родственным «И стройный» предыдущего стиха (*струи — стро*). Четыре же глагола второй половины семантически разнозначны, причем два из них — «поет», «ропщет» — грамматически сходствуя, образуют пару с полярной семантикой, а два, грамматически, по виду, не сходствуя — «сознаем» (происходит сейчас) и «возник» (однажды произошло) — при их порядке в стихах, обратном порядку времени (еще одна «обратность»), сходятся, расширяя его, в семантическом поле «разлада», скрепляясь с ним звуком (*раз — соз — раз — воз*). Так, в согласии с другими элементами композиции, участвует в создании ее тональности, ритмического ее строя, так в «музыке» стихов исполняет свою партию и грамматическая форма.

И наконец пронаблюдаем, как виртуозно звукоинструментовано стихотворение Тютчева, как «алхимик стиха» колдует и околдовывает самими звуками, их перекличками, гаммами, их «узорами». В связи с этим вернемся к тому, что ранее сказано было об эпиграфе. В определенный момент (поездка на Острова), под наплывом определенных впечатлений (зрительных, слуховых) и чувств зарождается, нарастает в душе поэта «музыка». Вспомним программное утверждение так восхищавшегося красотой тютчевских стихов Фета: «Нет музыкального настроения — нет художественного произведения»¹². Сказавшееся в формуле Фета знали о себе, ощущали в собственном творческом процессе, оставили о том признания многие истинные поэты. Да и не только поэты, а и вообще художники слова. Примечательна в этом отношении запись о себе, о своем жанре (форме) «опаших листьев» и «мимолетностей» великого русского мыслителя и писателя В. В. Розанова, о прозе которого другой философ, Н. А. Бердяев, сказал, что «это настоящая магия слова»¹³. Приведем ниже эту запись.

«Мимолетное до Гутенберга всегда и всеобщее умирало. Из «мимолетного» ничего не осталось от человечества. Кроме, однако, стихов, — как «мимолетных настроений».

**Пью за здравие Мери,
Мери милой моей.
Тихо запер я двери
И один, без гостей,
Пью за здравие Мери.**

Это — мимолетное. Т. ч. я даже «вышел из Пушкина». Лермонтова «Выхожу один я на дорогу» и «Когда волнуется желтеющая нива» или «Я, Матерь Божия», «Ветка Палестины» — суть великолепные мимолетные. Так что собственно форма не впервые. Форма всегда была, но — *в стихотворениях*. Именно в прозе-то ее никогда и не было...

Почему не записывали?

Вышло бы глупо и пошло, п. ч. без музыки. Вышла бы каша безобразия. И я вовсе не все сплошь абсолютно записываю, а лишь тогда и то, что попадает на какую-то странную во мне таинственную музыку, сущности которой я совершенно не знаю, но которая заключается в чем-то приятно текущем во мне, что меня успокаивает, от чего мне хорошо, от чего мне гармонично. От чего мне в сущности *мелодично*. Вот нашел слово и, пожалуй, разгадку. Душа моя *мелодично* сложена, ей *поется* — но глухим, безмолвным пением. Разве бы я мог столько написать (невообразимо), если бы не эта тайна *мелодичности*. При которой, — раз слова попали на эту нить, музыку, — я только «записываю», а слова безусловно и все уже сами рождаются.

Но тут должна быть добавлена степень «мыслителя»..., так что мое «мимолетное» вышло не «пью за здравие Мери»..., а — мысли, мир, космос. Ибо любовь моя, «роман» мой — с Космосом¹⁴.

Мы позволили себе столь пространную цитацию, поскольку записанное Розановым о себе *типологически* относимо к Тютчеву. И потому что многие замечательные его стихи сложились импровизационно, в те или иные «моменты» музыкального настроения души, и тоже «суть великолепные мимолетные», как сам же он к ним и относился. И потому что в стихотворениях Тютчева, поэта-философа, «мысли, мир, космос», его «роман» с Космосом. И потому что у Тютчева о поэзии:

**Она с небес слетает к нам —
Небесная к земным сынам,
С лазурной ясностью во взоре —
И на бунтующее море
Льет примирительный елей —**

а это значит, что и, по Тютчеву, поэзия, в стихах изливающая таинственную музыку, текущую в душе, «успокаивает», от нее «хорошо», от нее «гармонично».

От этой параллели обращаясь снова к эпиграфу рассматриваемого стихотворения, скажем, что откликом «текущему» в душе явился для Тютчева стих из Авсония с музыкой природы в его содержании и с музыкой самих

¹² Цит. по: Д. Д. Благой. Душа в заветной лире. М., 1977, с.168.

¹³ См.: А. Николюкин. Розанов. М., 2001, с.306.

¹⁴ В. В. Розанов. Собр. соч. Сахарна. М., 1998, с.271-272.

его звуков. И что естественно при «чутком слухе» поэта, звуки стиха-эпиграфа перетекли в звукоинструментовку стихотворения, в частности в первую его половину, развивающую заложенный в эпиграфе смысл.

Что явственно улавливает слух в вокализме и консонантизме стиха-эпиграфа? В вокализме — гармонию на два полнозвучащих гласных (U - I) именно главного смыслового слова стиха:

«Est in arundine modulatō musica rē».»

В консонантизме доминирует «s», причем в сочетаниях с ведущим гласным «I», а также ложатся на слух два сонанта - твердое «g» повышенной звучности в позиции между двумя гласными и в сильном слове «arundineis», в конце же стиха «g», смягченное гармонизирующим стих «I»; другой сонант — «m», сильный повторностью в начале слитых по смыслу «modulatio musica».

Именно эти звуки и накладывают музыку тютчевского стихотворения, «застраивая» в его инструментовку, приводя смыслы в созвучие.

В первой половине стихотворения, развивающей тему авсониева стиха, двенадцать «и» и пять «у» (с полнотой их звучания в любой позиции) заиграют в ключевого смысла (музыка природы) словах, сближающихся по горизонтали, по вертикали. Тройным «и» запоем у Тютчева протяженное «музыкальный» — слово, идущее от изначального, в греческом, звучания «музикий» и призванное к исполнению здесь роли не столько стилистической, не столько ритмической (эту могло бы исполнить и «музыкальный»), сколько именно *фонетический*. (Заметим попутно, каким многофункциональным может быть слово в поэзии Тютчева.) Звуковой гаммой «у - и» прошиты удлиненные начальные слова всех шести стихов, причем четыре из шести звуков ударные — певУченье, гармонИя, И стройный (слияние), струИтся, невозмУтИмый, соЗвУчье, - и, что замечательно, в единственном глаголе «струится» они еще и объединились в «УИ». Звуковая гамма скрепляет здесь *все* слова, говорящие об одном — о том, какова *музыка* природы; и своими «и» по горизонтали скрепляется с этой музыкой сама *природа* в: «морСкИх», «стИхИЙных» (синонимично: «природных»), «зыбкИх» и завершающее «в приРодѣ». Повтором «музыкальных» гласных охвачены 11 самых весомых слов первых шести стихов. А сменой сильных «а» и «о» в концовках стихов (рифмах) создан уравновешивающий звуковой полюс, достигнута гармония звука.

То же и в консонантизме. Стихотворение богато и эмфатично инструментовано доминирующими консонантами эпиграфа. Абсолютная доминанта в нем за посвистом-шепотом «s», где-то поддержанном шорохом «ш». При этом из всего 18-ти «с» 13 аллитерируются именно в первой половине. Аллитерируются, часто сближаясь с «и», а также с другим ведущим согласным — «р» (твердое — 12, мягкое - 4). Заметим, что оба звука принадлежат ключевого смысла слову «*строй*», которому предшествовало о шорохе «*и стройный*» с показанной ранее анаграммой в «*струится*».

**ПевучеСТЬ еСТЬ в морСкИх волнах,
ГаРмонИя в стИхИЙных СпоРах,
И СтРойный муСИкИЙСкИЙ ШоРоХ
СтРУИтСя в зыбкИх камыШах...**

И наконец в тройку ведущих, как и в эпиграфе, войдет из всех прочих согласных «м» (11) — сонант «Мусикии», «гарМонии», «Моря» и «каМышей», «невозМутиМого строя во всеМ», «Мы ... сознаеМ» и «Мысли».

Во второй половине стихотворения (человек), в соответствии с ее анти-тетичностью, в фоническом рисунке, в инструментовке произойдет изменение. Дважды повторяющийся «Разлад», по смыслу контрастно связанный с дважды же повторившимся «Строем», сойдется с ним в общем «р» и разойдется своим «з» (сменившем «с», к тому же в «обратности» - С-Р и Р-З), которое выравнивается здесь с доминировавшим до этого «с», а «р» мощно отзовется в «И ропщет ... тростник» последнего стиха и в этом же стихе на смену шепчущему «ш» предыдущего появится и в повторении усилится режущее «щ», звуком крепя смысловую связь в соседстве «ропЩет мысляЩий». Гласный «разлада» в сильных своих звучаниях будет оспаривать «и», пошедшее здесь на убыль (7), сильнее всех зазвучит «о» (10 ударных и гармония в: «И отчего же в общем хоре Душа не то поет, что море ...»). Этому гласному «строля», ударному «гармонии», озвучивающему восемь рифм из двенадцати, стихотворение словно поручает разрешение противоречий в конечном звуковом согласии.

Известна особая роль такого элемента звфонии, как концевочная рифма. Присмотримся же к рифмам тютчевского стихотворения. В первой строфе две смежные рифмы на «о» (спорах-шорох), опоясаны двумя на «а» (волнах-камышаш). В строфе серединной, два стиха которой продолжают тему первой, а два вводят тему следующей, — все четыре рифмы на «о» (во всем — природе — свободе — сознаем), причем опоясывающие рифмы — слабые, смежные — сильные и смежные равную свою силу отдают одна завершению, другая началу двух контрастно связанных тем. Четыре рифмы на «о» как бы приводят контрасты в гармонию. И это подтвердится рифмами строфы третьей — две на «о» (хоре - море), опоясанные, в отличие от первой строфы, двумя на «и» (возник - тростник) — в противовес набравшему здесь силу «а» «разлада». Более того, рифмы на «о» первой и третьей строф, при смысловой контрастности этих строф, созвучностью своей (спорах—шорох—хоре-море — ассонансные рифмы), звуковым участием, воздействием внесут гармоническое начало в композицию, построенную на контрастах, если учесть особенно, что в последней строфе «о» выступит в рифмах в союзе с «и».

Изложив основные наши наблюдения, завершим их ряд еще одной музыкально-композиционной деталью.

В цитатах, берущих в «кольцо» композицию, заложено еще и звуковое «кольцо»: началу первой цитаты практически полной звуковой анаграммой (6 звуков из 7) откликается конец второй — И СТРОЙный — ТРОСтник. *Обратностью* звуков поддержана контрастность (тема природы — тема человека), *общностью* звуков в самом стихотворении — создании поэзии — контрасты приведены в гармонию, ведь поэзия, как и природа, носительница, дарительница гармонии —

**Она с небес слетает к нам —
Небесная к земным сынам,
С лазурной ясностью во взоре
И на бунтующее море
Льет примирительный елей.**

Плененный гармонией природы и поэзии, Тютчев одарил нас пленительной лирикой. Пленительной в особенности потому, что: *есть в его стихотворениях музыкальная стройность.*

Ն. Ա. ԳՈՆԶԱՐ - Տյուտչևյան բանաստեղծության երաժշտական գեղակագմության մասին. - Հոդվածը գրված է ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի մշակութային ծրագրերի շրջանակում լայնորեն նշվող ոուս մեծ բանաստեղծ Ֆ. Ի. Տյուտչևի ծննդյան 200-ամյակի կապակցությամբ: Ուշադրության առարկա դարձնելով Տյուտչևի փիլիսոփայական քնարերգության գլուխգործոցներից մեկը և տալով դրա իմաստամետ ձևի, երաժշտաճունչ կառուցվածքի մանրակրկիտ վերլուծությունը, հեղինակը ներկայացնում է Տյուտչևին իբրև խորագգաց գեղագետ-բանաստեղծի, քնարերգության նրբագույն վարպետի: