

Анатолий Либерман

(Миннеаполис)

ЛЕРМОНТОВ И ТЮТЧЕВ

1

Лермонтов не мог не знать стихов Тютчева. Он скорее всего следил за альманахами и в любом случае держал в руках «Современник» за 1837—1840 годы. Знал, разумеется, стихи Лермонтова и Тютчев. Тем более удивительно, что нет ни одной строчки Лермонтова, которую можно было бы возвести к Тютчеву, и ни одного места у Тютчева, которое наверняка восходит к Лермонтову. Удивительно это по ряду причин. Во-первых, на Тютчева мог обратить внимание Лермонтова сам Раич. Во-вторых, для Лермонтова и Тютчева чрезвычайно характерны цитаты из самых разных поэтов. Среди авторов, чьи фразы и обороты отразились у Лермонтова, множество таких, которые даже в сравнение не могут идти с Тютчевым. Список авторов, вдохновивших Тютчева, не столь обширен, но если туда попал даже Илличевский (не говоря уже о Бенедиктове и Федоре Глинке), то могло в нем найтись место и для Лермонтова. Не исключено, что «Вот бреду я вдоль большой дороги...» и «Так, в жизни есть мгновения...» навеяны ритмами «Выхожу один я на дорогу...» и «Молитвы» («В минуту жизни трудную...»), но с уверенностью это утверждать нельзя. И наконец, Тютчев и Лермонтов прошли сходную школу: уроки Раича, лекции Мерзлякова и чтение немецких философов, особенно Шеллинга, способствовали выработке у них сходной эстетики. Очевидна и близость мотивов, разрабатывавшихся ими, и, хотя эта близость не выходит за пределы того общего, что отличает немецкую и русскую романтику двадцатых-тридцатых годов, важен удельный вес общих мотивов: для обоих растворение в природе, мечта вспыхнуть и сгореть, страх перед изреченным словом и многое другое играло совершенно выдающуюся роль.

Быть может, к общей школе восходит исключительная «сделанность» стихов как Лермонтова, так и Тютчева. Тынянов¹ говорил о

планомерности тютчевских построений, и его термин мелькает иногда в работах последних лет. Бицилли в замечательном, но оставшемся почти неизвестным исследовании² показал, что математическая точность конструкции отличает и Лермонтова. Понятие сделанности, планомерности, нарочитости с трудом поддается определению. Всякое искусство предполагает продуманность плана, тщательный отбор деталей и т. п., но интуитивно мы в этом смысле сразу ощущаем разницу между Моцартом и Бетховеном или Леонардо и Рембрандом. Легенда об оптимисте и даже праздном гуляке Моцарте и о солнечном Пушкине имеет глубокие корни, и ни «Реквием», ни «Борис Годунов», ни тем более возражения специалистов не могут ее рассеять. Сколько бы ни изучать черновики Пушкина, все равно кажется, что его строки сложились без малейшего усилия, просто «вылились из души». То же ощущение оставляет Моцарт. Эти звуки уже вроде бы носились в воздухе, а он их только подслушал и записал. Но никому не придет в голову подумать так о Бетховене или о Тютчеве. Лермонтов-лирик находится — по «планомерности» — между Пушкиным и Тютчевым, но, как видно из примеров Бицилли, ближе к Тютчеву. Ощущение «сделанности» зависит не от труда, потраченного на сочинение, и не от таланта автора, а от выпяченности приемов и типа конструкции.

Примерно одинаково используют оба поэта и пейзаж, так как оба склонны любое событие представить как часть мирового, а то и космического бытия. Кавказ для Лермонтова не место действия, а едва ли не главный персонаж его произведений. «Ты хочешь знать, что видел я?» — спрашивает Мцыри; об этом и поэма. Кроме схватки с барсом, почти весь текст рассказа Мцыри — пейзаж. Если убрать из «Демона» монологи героя, то тоже останется в основном пейзаж. «Спор» незаметно соскальзывает в описание, и даже в «Валерике» при первой возможности взгляд поэта обращается к горам. Как «Паломничество Чайльд-Гарольда» и «Дон-Жуан» не сочинения о людях, чьи имена стоят в заглавии поэм, а о местах, где они побывали, так и «Мцыри» и «Демон» строятся вокруг картин природы в большей степени, чем вокруг условной биографии героев. Лирика тоже служит Лермонтову для подобных описаний, но не так регулярно, как Тютчеву. Закат в момент смерти Блудова («19-е февраля 1864») и теплый летний дождь, сопровождающий агонию Денисьевой («Весь день она лежала в забытьи...»), не фон для драматических событий; скорее, уход из жизни этих людей есть эпизод в движении природных сил.

Однако несмотря на некоторую общность художественного мировоззрения, перекрещивание мотивов и сходство в методе (которое, как мы увидим ниже, касается не только планомерности построения и разработки фона), первое впечатление, оставляемое лирикой Тют-

чева и Лермонтова, — это как раз их абсолютная непохожесть. Важнейшая причина столь разного восприятия обоих поэтов кроется в их отношении к читателю. Лермонтов даже и через полтора века после его смерти почти не нуждается в комментариях (историко-литературные разыскания типа: кто такая Н. Ф. И., на что намекает эпитафия к «Смерти поэта», почему бежавшие грузины названы робкими, а о львице сказано, что у нее есть грива, — к делу не относятся, так как и не зная ответа ни на один из этих вопросов, мы все понимаем в тексте). Тютчев же был темен уже для современников. Темнота его природна: она не зависит от десятилетия и даже века, когда читается его лирика. Речь идет не о его пресловутом архаизме. Если объяснить все странные слова Тютчева, распутать его анаколуфы, истолковать немислимые ударения и написать примечания о киммерийской ночи, Марии, прильнувшей к ногам Христа, и водоискателях, все равно непонятно, что происходит в «Видении», «Последнем катаклизме», «Безумии» и многих других стихотворениях.

Лермонтов говорит: «Как язвы бойся вдохновенья», — и рассказывает о тех бедах, которые приносят поэту творческие порывы и сокровенные мысли, отданные на потребу толпе; у толпы и без поэта достаточно дел, ей бы только выжить, а поэт, не будь он самовлюбленным эгоистом, мог бы и сам позаботиться о себе. Стихотворение глубоко и оригинально, его язык предельно сгущен, но мы точно знаем, что имел в виду автор. Когда же Тютчев говорит: «Мысль изреченная есть ложь», — то первый вопрос после того, как проходит потрясение от парадокса: «Что он хотел этим сказать?» Критическая литература о Тютчеве в значительной части и состоит из попыток раскрыть смысл его тайнописи. Так же озадачивают его образы. Не требует пояснений фраза Лермонтова: «Разливы рек ее, подобные морям», — но что значит: «Как море внешнее в разливе...» («Вечер»)? Моря не разливаются, когда тает лед, но Тютчеву *реки* внешние в разливе и вообще реки казались морями (ср. «На Неве»); не сообщив об этом читателям, он просто называл любую «свободную стихию» морем. Из непонятности Тютчева, недоступности его образов, многозначительности самых обычных высказываний родилась теория о нем как о поэте-философе. Лермонтов изукрашивает свою мысль, но не прячет ее. Его аллегории прозрачны, его ассоциации воспроизводимы, его логика — мост от поэта к слушателю. Тютчеву реакция аудитории безразлична. Он писал как бы для самого себя и говорил так, а не иначе лишь в силу внутренних импульсов. Окруженный на маскараде пестрой толпой танцующих, Лермонтов уносится мыслью в детство, и перед ним возникает видение «с глазами, полными лазурного огня». Этот женский образ — загадка. Подобная загадка у Лермонтова — редчайшее исключение; для Тютчева она правило (ср. «Восток белел. Ладья катилась...»).

Другая причина, по которой мы по-разному реагируем на лирику Тютчева и Лермонтова, кроется в их отношении к действию. Почти любое стихотворение Лермонтова можно пересказать; во всех них, даже в портретных зарисовках вроде «Как мальчик кудрявый, резва...» и пейзажах типа «Когда волнуется желтеющая нива...», что-то происходит. В стихотворениях же Тютчева есть и душа, и свобода, и любовь, и ни с чем не сравнимый язык, но сюжета в них нет. Отчасти поэтому лермонтовские миниатюры движутся вперед, к развязке — чаще всего к эффектной концовке и афористическому финалу, а тютчевские состоят из бесконечных замедлений и возвратов и, несмотря на пристрастие к «разрешающей» последней строфе, обычно кончаются либо на полуслове, либо там, где начались: любимый ход Тютчева — повторить с небольшой вариацией в заключительных строках то, что было сказано в первых. Между Лермонтовым и Тютчевым мало сходства в построении целого. И тем не менее их роднит одно важнейшее качество, которое и является предметом данной статьи, а именно — использование тематических и словесных формул. Формульность заметна критику гораздо лучше, чем читателю, но она не конструкт литературоведа, а нечто реальное и дающее возможность увидеть, как разные поэты подчиняют себе словесный материал.

2

Идея формульности ближе специалисту по античной и средневековой литературе, чем по литературе последних трех веков, и, прежде чем обратиться к Лермонтову и Тютчеву, небесполезно будет пояснить некоторые общие понятия, выработанные на материале гомеровских, древнегерманских и романских поэм и частично на материале более поздних сочинений, таких, как поэмы Артуровского цикла.

Певцы-сказители — от древнегреческих до известных нам исполнителей южнославянского эпоса и русских былин — в принципе не имели перед выступлением готового текста. Если они многие годы исполняли одну и ту же песню («песнь»), они могли запомнить ее наизусть, и в каких-то жанрах постоянный текст даже обычен, но, как правило, для устного творчества характерны варианты — если не от исполнения к исполнению, то от певца к певцу. Именно так всегда и думали те, кто уже в наше время записывал былины, баллады, плачи и пр. Существенно не это общее место фольклористики, а то, как сказители сочиняют свои песни. Этот вопрос послужил предметом оживленной дискуссии в пятидесятые и шестидесятые годы нашего столетия.³ Можно считать установленным следующее.

Певец-сказитель имеет в своем запасе огромное количество формул, то есть готовых, обычно ритмически организованных речений, которые могут заполнить строку или полстроки и которые применимы к самым разнообразным ситуациям. Эти словесные блоки часто функционируют как подстановочные таблицы: если есть фраза *славный витязь*, то к ней есть и варианты типа *храбрый витязь*, *юный витязь*, *гордый витязь* и пр., так что, например, в поэтическом каноне, основанном на аллитерации, всегда найдется более или менее синонимический оборот с эпитетом, начинающимся на любой звук. Гомеровский и германороманский эпос раскладывается на такие формулы почти без остатка. Импровизация народного исполнителя сродни импровизации джазиста или органиста, который прямо в зале по требованию публики может сочинить фугу на заданную тему. Все они профессионалы, владеющие формульным языком своего искусства.

Формульность устного творчества распространяется не только на план выражения, но и на план содержания. Сюжет устной поэзии неотделим от ее структуры, в какой-то мере даже идентичен ей. Герой не просто идет в битву, но непременно хвалит свой меч, восхищается сбруей своего коня и пр., то есть проходит некий условно-поэтический ритуал. У германцев всякое упоминание о битве вызывало несколько стихов о волках и стервятниках, ждущих своей добычи. Что и устная проза состоит только из «тем», следующих в заранее известной последовательности, известно из «Морфологии сказки»; Пропп первым показал, что сюжет сказки сводим к ее структуре. На материале древнегреческой литературы почти к тем же выводам пришла Ольга Фрейденберг.⁴

Вопреки чуть ли не очевидному выводу формульность не ставит препон фантазии певца. Язык тоже состоит из формул. У всех в запасе одни и те же слова и правила грамматики; однако слов так много и их сочетания столь разнообразны, что каждый, даже будучи стиснут рамками последней литературной моды, может говорить и писать по-своему. Нивелирующее воздействие устной традиции огромно, но формульность по-своему развивает изобретательность певца: нужно особое искусство, чтобы в пределах обязательного метода находить все новые возможности для использования формул и тем. Настоящий мастер именно в этом искусстве и преуспевает. Удачно повернутая формула, неожиданная обыгранная тема подчеркивали неисчерпаемость схемы, правдивость легенды, глубину традиции. Малоспособный певец просто манипулировал формулами, но так же поступают эпигоны всех эпох. По прошествии веков трудно судить о художественных достоинствах старой литературы; для нас все формульные поэмы, даже если мы восхищаемся ими, на одно лицо. Но, выходя за пределы раннего средневековья, читая трубадуров и миннезингеров,

рассматривая иконы одной и той же школы, мы уже без труда выделяем их индивидуальные особенности. Можно не сомневаться, что англосаксы десятого века различали своих певцов с такой же легкостью, с какой мы различаем Репина и Крамского.

Когда первые последователи американского филолога Милмана Пэрри (А. Б. Лорд и другие) стали разрабатывать его теорию, они были уверены, что формульность (то есть наличие словесных блоков и тем) — это свойство лишь устного творчества, но скоро выяснилось, что и средневековые стихи, наверняка сочиненные с пером в руке, тоже сплошь состоят из формул. Это открытие нанесло сильнейший удар теории. Должно же было произойти нечто иное: сторонники Пэрри — Лорда должны были признать, что по степени концентрации формул в произведении нельзя определить, было ли оно сочинено устно, но при этом добавить, что формульность — более емкое понятие, чем представлялось поначалу. Роль формул выходит далеко за пределы так называемой устной словесности. Теоретики современной литературы интересуются формулами между делом, всего больше в связи с историей жанров и заимствованиями от одного автора к другому, но формульность не мелочь, не добавление к тому, что уже и без того известно о поздней поэзии; изменив свою средневековую суть, она дожила до наших дней. Не пытаюсь осветить здесь этот вопрос в общем виде, я хотел бы лишь высказать гипотезу, что, при всех различиях между Лермонтовым и Тютчевым в использовании ассоциативных ходов (Лермонтов открыт, Тютчев темен) и композиции стиха (Лермонтов предпочитает двигаться по прямой, Тютчев — по спирали или по кругу), оба они выработали систему приемов, не так уж отличающихся от средневековых, то есть что оба они — поэты формульные.

В любовной лирике (а Лермонтов также в романах, драмах и в поэмах) оба неукоснительно следуют однажды избранной схеме. Лермонтовская схема такова. Герой встречает женщину, которая, как ему кажется, готова ответить ему взаимностью. Любовь для него сливается с мечтой об успокоении после пережитых душевных бурь (в прошлом он заброшенный ребенок, узник или отверженный), но из всей науки любви он постиг только одну главу — убеждение красноречием. На его избранницу и действует, собственно, не мужское обаяние героя (который дик, но не уверен в себе), а поэзия его речей. Он неотразим только пока говорит, его монологи действуют, как гипноз, но, стоит ему отойти, гипноз рассеивается, и, так как дальше пылких признаний дело не идет, ему оказывается предпочтен другой. Скорее всего, из их романа все равно бы ничего не вышло, но теперь у героя есть законное право ненавидеть всех женщин. Он, однако, не смеет признаться себе в горькой истине и изображает дело так, будто мстит вообще всем изменницам. Во втором акте он

хладнокровно и даже подло соблазняет ни в чем не повинных перед ним девушек, но соблазняет так же, как любил: неотразимыми (а теперь еще и коварными) речами. И здесь дальше разговоров дело не идет: герою достаточно видеть муки своей жертвы, хотя игра опустошает и его.

Как мы знаем, построенная таким образом биография в точности воспроизводит жизнь самого Лермонтова. Его извечный персонаж никакой не лирический герой, а именно сам поэт. Гусарские поэмы Лермонтова (в том, что касается любовных утех) — нарочито откровенный пересказ чужих приключений, «литература», и ненужные на первый взгляд признания Раевскому о крепостных девках — скорее всего, тоже. Страсть к романтическим словоизлияниям, извечное разочарование в окружающем мире, вызванное в значительной степени неспособностью довести до конца отношения с женщиной, презрение к смерти (ибо жизнь кажется постылой) — все эти атрибуты лермонтовского любовника привели читателей, а потом и критиков к заключению, что перед ними подражатель Байрона, но трудно себе представить более непохожих героев, чем те, которые встают со страниц произведений Лермонтова и Байрона: несчастный, замкнувшийся в своей гордыне юноша с искалеченной психикой, ручной демон, готовый растаять от первой ласки, и богорец, перед которым склонились и рай, и ад, и мужчины, и женщины. Лишь гениальностью они равны; в остальном же Лермонтов смел только мечтать о байроновском «уделе», и мало кто из великих поэтов тех лет мог, подобно Лермонтову, сказать так искренно и с таким полным основанием: «Нет, я не Байрон, я другой».

Если отвлечься от прототипа и ограничиться литературой, то мы останемся с легко восстанавливаемой морфологией любовной интриги. Задолго до «Княгини Лиговской» и «Княжны Мери», в стихотворении «Я не унижусь пред тобою...» уже намечена программа на всю жизнь. Как в сказке, так и в лермонтовском романе некоторые ходы («функции») могут быть пропущены. Мцыри даже не заговаривает с грузинкой. Печорина мы застаем сразу во втором акте. Лермонтов виртуозно выписывает все детали соращения Мери, но, естественно, не знает, что делать с Верой. Бэла гибнет вскоре после похищения, хотя и не от руки соблазнителя. От первого поцелуя гибнет Тамара, от жалкой интриги — Нина, от грубого вмешательства — морская царевна.

Власть формулы испытывают все писатели, но различны пределы, в которых они подчиняются ей. Постоянно цитируют Пушкина, удивившегося, что «выкинула» его Татьяна; это удивление автора поступкам своего персонажа должно, по мнению критика, доказывать, что правда жизни важнее литературной условности и что герои великого романа делают то, чего требуют от них обстоятельства, а

не подчиняются прихоти автора. Однако свобода персонажей, как бы сошедших со сцены и распоряжающихся своей судьбой, всегда иллюзорна. Татьяна могла выйти замуж за старого генерала (будем считать, что такой развязки Пушкин не планировал), но не могла уйти от него к Онегину. И дело не в том, что она была связана чувством долга и благо нравна, а в том, что Онегин, как он был задуман, «не создан для блаженства» и ему не позволено соединиться с любимой и жить долго и счастливо (а сказочному герою даже после того, как он изрублен на куски, только такое будущее и уготовано).

Достоин ли в последней главе Онегин Татьяны, жалеет ли Татьяна мужа, разлюбил ли бы ее Онегин, если бы добился своего, — все это вопросы, не имеющие никакого отношения к роману «Евгений Онегин»; в жизни возможны самые разнообразные варианты, в данном же романе счастливая концовка исключена, и от этой схемы Пушкин отступить не мог. Но если взглянуть на его персонажей, не добившихся счастья с женщиной (Алеко, Гирей, Дубровский, Германн и пр., не говоря уже о лирике), то они все разные. У Лермонтова же всегда один и тот же герой примерно в одних и тех же обстоятельствах. Предложение цензора — пусть господин Арбенин и его супруга помиряются — было не просто анекдотичным, но и совершенно бессмысленным; хотя Лермонтов и был готов на любые жертвы, чтобы увидеть свою пьесу на сцене.

Столь же предсказуемы более скромные темы Лермонтова. Например, у него есть тема «Детство приносит горечь и ребенку, и взрослому». Ребенок Лермонтова растет нелюбимым, лишенным ласки того, кто мог бы любить его сильнее всех. Адресат монолога «Ребенку» воспитывается у матери; есть ли у него отец, неизвестно, но, во всяком случае, он оторван от общества человека, который его боготворит. Примерно с таким монологом мог обратиться Юрий Петрович Лермонтов к своему малолетнему сыну.⁵ Мцыри растет, как цветок в тюремном дворе (хотя его память сохранила картины счастливого прошлого), маленькая Нина («Сказка для детей») — как ландыш или подснежник за стеклом. Замок Гудала не многим лучше тюрьмы. Дитя в «Казачьей колыбельной» — совсем несмышлениш, но его мать уже знает, что скоро сын уйдет из дому, а она будет плакать, да и забудет ее юноша. Общение детей со взрослыми — для кого-нибудь всегда боль и слезы. Из «запоздалого стиха», приветствующего рождение сына Алексея Лопухина, видно, какая страшная пора в жизни человека — детство.

Другая тема Лермонтова — «Маска возвращает героя в прошлое». Весь «Маскарад» — неудачная попытка Арбенина уйти из своего прошлого. Именно на маскараде Лермонтов уносится мыслями в детство (которое прекрасно только потому, что было давно). Даже сосед по тюремной камере мил Лермонтову, как старый друг, ибо

лицо его скрыто. Не всякий костюмированный бал отвратителен. На одном из них Лермонтов встретил свою таинственную полумаску. Наподобие Мцыри, он не решился подойти к красавице. Но грузинка откинула чадру сама, а поэт снял с незнакомки ее полумаску мысленно; женщина ушла в воспоминания и стала неотразимой.

Самые разнообразные предметы и явления вызывают у Лермонтова сходные ассоциации: когда-то мир был лучше, а то, что осталось от него, служит лишь укором живущим. Печально он смотрит не только на свое поколение, но и на любой кинжал: он либо хочет остаться несгибаемым, как клинок (трудно исполнимая заповедь), либо думает об утрате старым оружием своего назначения. «Были люди в наше время, / Не то, что нынешнее племя» — больше, чем лейтмотив его поэзии: это еще и композиционный стержень, на котором держатся его темы. Самое интересное в ветке Палестины — ее прошлое (как и у кинжала, и у поэта), самое прекрасное в любви — это ее робкое, но многообещающее начало; добросовестный, ребяческий разврат предков, походя описанный в «Сказке для детей», конечно, смешон, но люди все же были чем-то заняты и не презирали самих себя. Ни узнику, ни пленному рыцарю, ни Мцыри, ни последнему потомку шотландской вольности («Желанье», 1831) не дожидаться свободы, зато их прошлое ослепительно прекрасно. «В былые годы» и сам Лермонтов был наивнее и счастливее. Когда Лермонтов говорит: «Гляжу на будущность с боязнью, / Гляжу на прошлое с тоской» — и утверждает, что его поколение бредет по жизни без цели и глядит насмешливо назад, он не совсем справедлив к самому себе: его дальний взгляд в прошлое не исполнен ни насмешки, ни тоски. Напротив, это ностальгический взгляд: Лермонтова тянет к минувшему, к тому, что было очень давно, в совсем раннем детстве или даже до его рождения. Все говорят, что в «Ангеле» отразилась главная черта лермонтовского отношения к времени и жизни, но, кроме философии и психологии, в поэте нас интересуют и «технические» вещи, например принципы построения сюжета, связанные с мировоззрением, но принадлежащие иному уровню. «Темы» Лермонтова — посредник между его мировоззрением и художественным мастерством.

В плане «морфологии» Тютчев близок Лермонтову. И в его романе действие всегда развивается одинаково. Герой Тютчева чувствует, что его любовь — это злая сила, отравы, растворенная в сладком воздухе, огонь, сжигающий обоих. Его страсть приносит величайшее наслаждение, но и величайшую муку женщине. Эта страсть разрушает ее жизнь, а сам герой быстро остывает и в горьком, пожизненном раскаянии осознает себя ее «живой души безжизненным кумиром». Характерно, что большая часть формулы тютчевского романа слож-

лась задолго до связи с Денисьевой. Как и у Лермонтова, любовник в поэзии Тютчева не лирический герой, не двойник автора, а сам автор. Импульсивный и слабавольный, Тютчев счастлив лишь тогда, когда поручает себя стихии: море и буря качают его челн, и там, в неизмеримости темных волн, погруженный в сладкую дремоту, он равен богам. Когда он просыпается, наступает крушение.

Сопоставляя поэзию Маяковского и Пастернака, Якобсон отметил, что у них разная судьба: Маяковского бросает возлюбленная, Пастернак уходит сам.⁶ Сходную пару образуют Лермонтов и Тютчев. Со времен Гуковского⁷ денисьевский цикл многократно сравнивался с панаевским циклом Некрасова. Сравнение это закономерно, но сходства между двумя циклами мало. Стихи Некрасова — дневник его любви, в чем не только их сила, но и слабость: дневник порой растворяется в слишком обильных подробностях, и тогда гаснет его лирическое начало. Тютчеву идея дневника в принципе чужда, а когда он поддается соблазну рассказать все, как было на самом деле (например, «О, как убийственно мы любим...»), получается мелодраматично и длинно.

Как бы ни была конкретна картина, нарисованная Тютчевым (женщина сидит на полу и разбирает письма и т. п.), героиня от этого не становится реальной. Драма, «тема» заслоняет характеры. У Лермонтова происходит то же самое, но Тютчев ближе к средневековью, к труверам и миннезангу, чем Лермонтов. Так, он точно представляет себе идеальный антураж любовной сцены: в природе жаркий полдень, в комнате темно, в углу находится источник нежного звука, а сам герой как бы спит. В 1828 году в «обычном углу» стояла арфа («Cache-cache»), в 1850 году в «храмине покойной», в углу, поет фонтан («Как ни дышит полдень знойный...»). Важнейшая тема Тютчева — изменяющийся мир. Она состоит из следующих элементов: старый порядок вещей еще не разрушен, но близок к гибели, внимательный взгляд различает признаки перемен (первый желтый лист, первые лучи восходящего солнца, ручьи будят сонный берег и т. п.), эти моменты прекрасны. Тютчев любит даже «роковыми минутами» мира. Существует множество политических и психологических объяснений, почему Тютчев, безусловный противник революций, завидовал Цицерону, заставшему Рим в момент его кровавого заката. Все эти объяснения в той или иной форме отражают истину, но немаловажной была для Тютчева и притягательная сила самой ситуации: он настолько сросся со своей темой, что не мог не восхищаться зрелищем гибели, в чем бы она ни выражалась. (Ср. «Я лютеран люблю богослуженье...») Тютчев везде ищет следов распада и даже удивляется, когда не находит их: деревья в мае покрыты молодой зеленью, и — о чудо! — на них нет ни одного желтого листа

(«Первый лист»). Кажется, и Лермонтов настолько привык везде находить укор настоящему и любоваться навеки утраченным прошлым, что тоже несколько смущен, когда вопреки ожиданию ему и сейчас не так плохо (шуточки Смирновой и стихи «Ишки» Мятлева, конечно, не чета романтическим бурям, но зато они забавны, и, хотя от них не очень весело, от смеха не удержаться). Лермонтов и Тютчев предпочитают видеть в мире лишь то, что соответствует их настрою, и это видение отражается в их поэзии как темы с вариациями.

Признание формульности — ключ к ряду загадок Тютчева. Невозможно понять, что происходит в стихотворении «Восток белел. Ладья катилась...». Перед нами таинственный триптих, похожий на серию средневековых миниатюр или предельно стилизованную пантомиму, но нет сомнения, что мы наблюдаем любовную драму, ибо представлены все основные черты тютчевских тем — «Двое в лодке» (ср. «Сон на море», «Как океан объемлет шар земной...», «На Неве») и «Мужчина не может оторвать взгляда от страдающей женщины» (ср. «Весь день она лежала в забытьи...», «Она сидела на полу...» и др.). Речь идет не о любимых образах того или иного поэта и не о привычных фигурах, а о некоторых всегда одинаково сгруппированных элементах, возникающих в разных контекстах с одной и той же целью, то есть о формульных темах.

Темы подобного рода обнаруживаются у многих писателей. Не зная еще работ Пэрри, Якобсон пришел к частично сходным с ним выводам на материале поэзии Пушкина, когда выделил в ней модель взаимоотношений человека со статуей («Медный всадник», «Каменный гость», «Сказка о золотом петушке»)⁸. Впоследствии аналогичные модели были обнаружены и у других авторов. К сожалению, дольшоты популярны в последние годы работы типа Якобсона не испытывали влияния устно-формульной теории и в свою очередь не повлияли на нее. Сравнение старой и новой поэзии показывает, что дело не в наличии тем, а в их общеизвестности в прошлом и привязанности к индивидуальным авторам в настоящем и в степени охвата ими литературного произведения. Нигде в современной европейской литературе нет такой тематической плотности, как в «Илиаде» или в «Беовульфе». Все же у Тютчева и Лермонтова эта плотность необычайно высока, что позволяет говорить о близости их композиционных принципов принципам средневекового искусства. Пушкин, заметивший, что Байрон роздал персонажам своих произведений кусочки собственного характера, имел право сказать так не только потому, что его наблюдение верно, но еще и потому, что сам он не растворился в «темах», как Байрон. Можно было оставаться романтиком и сравнительно мало зависеть от «тем». Примеры тому — Шелли и столь же юный, как

и Лермонтов, Китс. Как видно, метод композиции не определяет ни воздействия поэта на читателей, ни места его в литературе. Бесконечно повторяющиеся Лермонтов и Тютчев все время повторялись по-разному. Эта же способность была присуща великим мастерам старой поэзии.

3

В словесной формульности современных авторов, таких, как Лермонтов и Тютчев, следует различать два аспекта: самоповторения и крен в индивидуальную семантику. Самоповторения были с особой тщательностью изучены в поэзии Лермонтова, а семантические сдвиги — в поэзии Тютчева. Эйхенбаум и Бицилли первыми обнаружили словесные блоки у Лермонтова, причем Эйхенбаум прямо говорил о формулах, завораживавших самого поэта.⁹ Об игре смыслов у Тютчева писал Тынянов, а после него все остальные. Пумпянский выделил у Лермонтова так называемые точные и неточные слова,¹⁰ и именно второй слой, пронизанный «игрой смыслов», особенно характерен для его любовной и пейзажной лирики. Нет надобности воспроизводить материал, анализировавшийся ранее; я лишь постараюсь несколько расширить рамки уже сделанного и связать склонность Тютчева и Лермонтова к заимствованиям из своих старых стихов и к особому словоупотреблению с формульностью обоих поэтов.

Повторяются все писатели, и у всех есть любимые слова и фразы, наличие которых чаще всего не осознается ими; даже критики начинают реагировать на них после многократного перечитывания или с помощью конкордансов. Характерный поворот фразы и пристрастие к определенной лексике и создают индивидуальный стиль. Но Лермонтов и Тютчев не просто загнулись в любимом слове: они переносили фразы (а Лермонтов — целые строфы) из стихотворения в стихотворение. У Лермонтова эта привычка заметнее, потому что он не собирался печатать свои юношеские опыты и не мог предполагать, что его наброски когда-нибудь станут предметом всеобщего интереса. Тютчевские переносы тоже весьма многочисленны. Кроме постоянно сравниваемых двух стихотворений о ночи, «Осеннего вечера» и «Есть в осени первоначальной...», «Через ливонские я проезжал поля...» и «От жизни той, что бушевала здесь...», есть и множество других примеров, основные из которых собраны Хоппе,¹¹ но отдельные замечания на эту тему встречаются во многих работах.

Подобно тому как различные явления вызывают у Лермонтова и Тютчева одинаковые реакции, то есть они ищут ситуации, к которым

можно было бы приложить их «темы», так и слова прикреплены у них не столько к реальности, сколько к устойчивому взгляду на нее. Их клише в меньшей степени мост в действительность, чем меты в мире созданных ими отношений. В этом смысле ни Лермонтов, ни Тютчев с годами не «приблизились к реализму»: они как были, так и остались поэтами формульными. Например, у Тютчева есть формула «Великий человек сочетает в себе парение птицы и мудрость змия». Пересказывая Гейне, он в начале тридцатых годов писал о Наполеоне: «В его главе — орлы парили, / В его груди — змии вились...», а в 1852 году (правда, всего лишь через два года после опубликования «Наполеона») в элегию «Памяти В. А. Жуковского» он включил такие строки: «... как голубь, чист и цел / Он духом был; хоть мудрости зминой / Не презирал, понять ее умел, / Но веял в нем дух чисто голубиный». Птицы упомянуты разные, но формула по сути одна и та же. В молодости Тютчев описывал Италию в условных выражениях, предназначенных для всего «южного мира».¹² Потом он попал и в Турин, и в Геную, и во Флоренцию, и страна, известная ему ранее из литературы, перестала быть для него декорацией с миртами и аркадами из серии «Ты знаешь край...», но и в его поздних стихах все слова остались прежними: жизнь не обманула поэта и легко подстроилась к формуле. Нас не удивляет, что в германском эпосе волк спешит на поле битвы, где бы эта битва ни происходила, а в жанровой поэзии соловей разливается в любую лунную ночь, в которую влюбленные обмениваются поцелуем. Еще не так давно волки свободно бегали по европейским лесам; луна и соловей тоже не выдуманы поэтами, но их литературные двойники — это только знаки, и им место всюду, где они в состоянии выполнить свою функцию. То же происходит в поэзии Лермонтова и Тютчева; только знаки их индивидуальны и либо вовсе неизвестны, либо имеют ограниченное хождение за ее пределами.

Обратимся теперь к вопросам семантики. И до Тынянова многие знали, что слова Тютчева, особенно эпитеты, это не столько обозначения предметов и их свойств, сколько условные знаки.¹³ Тютчев как бы закодирован: чтобы понять его, надо знать, что есть что в его мире. В этом мире «веет» не потому, что стало ветрено, а потому, что быть обвеянным и веять — это свойство прекрасного; далекий колокольный звон, кудрей роскошных темная волна, ночь богов, нечто праздничное, легкая мечта, баснословная быль, минувшее, нездешний свет, нега и голубиный дух в этом смысле неотличимы от утренней свежести, листьев, веток и прохлады. Оттого тютчевский герой и бывает обвеян минувшим, былым, былью, мглами, чудным светом, вшей дремотой и огненным сияньем точно так же, как дыханьем и дуновеньем.¹⁴ И его сон — это прежде всего уход в прекрасное, ссодинение с беспредельным; даже и полусон — благо.

Сейчас все удивляются, как могли современники Тютчева не заметить, что рядом с ними творит гениальный лирик. Удивляться следует тому, что его хоть кто-то оценил, и не случайно, что эти «кто-то» были люди такого калибра, как Некрасов, Тургенев, Толстой, Фет, Гончаров, Достоевский и пр. Тютчев необычайно сложен, и читателям некогда и неинтересно было разгадывать хитросплетения его ассоциаций и распутывать никуда не идущие придаточные; его миниатюры настолько кратки и бессюжетны, что их трудно запомнить с первого раза; и наконец, он весь в себе: он говорит словами, истинный смысл которых раскрывается лишь в пределах его индивидуального тезауруса. Это последнее обстоятельство особенно затрудняет общение с читателями, ибо такую формульность невозможно понять без изучения всех стихов данного автора.

Подлинный Тютчев запечатан семью печатями от человека, перелистывающего томик его стихов. Любой древний германец знал, что, если речь пошла о волках, готовится описание кровавой сечи. Точно так же, пока господствовала жанровая поэзия, упоминание соловья автоматически наводило на мысль о любовной сцене. Но Тютчев, уйдя из общеизвестной (жанровой) формульности¹⁵ в индивидуальную, обрек себя на недопонимание. Публика взяла у него то, что могла: несколько стихов о природе, которые *казались* ясными, и рифмованную прозу политического содержания, где Тютчев обходился без кода (оттого эти вещи и не получились). Кто же мог догадаться, что ветренная Геба, вроде бы перекочевавшая к Тютчеву от Державина, смеется не потому, что ей весело, а потому, что в тютчевском мире смех — это формула, устойчивый сигнал окончания грозы и восстановления мира в природе? Волна смеется на солнце, отражая неба свод («Ты волна моя морская...»), смеется вечно вечеряющий мир в переводе из Фауста (IV), и смеется небесная лазурь, ночной омытая грозой («Утро в горах»). Любой другой смех означает катастрофу: таков безумья смех ужасный («Вечер мгlistый и ненастный...») и издевательский смех ручья над ивой («Что ты клонишь над водами...»).

Индивидуальность формул у Тютчева означает, что он не просто «играл смыслами», а создал некую надстройку над общезыковой семантикой. Его формулы принадлежат только ему. *Лазурный сумрак* (хотя уже в «Видении Мурзы» луна плавает на голубом эфире) — это оборот, который имеет смысл лишь в общем контексте лирики Тютчева, а в стихах символистов он инородное тело, отзвук чужой песни; то же относится к *мгlistому полдню* и к десяткам подобных, хотя и не столь озадачивающих и потому не столь заметных словосочетаний.

Одновременно с Тютчевым путь в направлении индивидуальной формульности проделал и Лермонтов. Но он не был так последователь-

ден, как Тютчев, и его формульность (в плане выражения) менее очевидна. Может быть, у Александра Одоевского и в самом деле были голубые глаза, но для Лермонтова «блеск лазурных глаз» не реалистическая деталь, а знак: он упомянут потому, что Одоевский казался любившему его поэту неотразимо обаятельным; видение на балу, о котором шла речь выше, тоже смотрит на мальчика «глазами, полными лазурного огня». Следовательно, *лазурный* значит у Лермонтова и «цвета неба», и «прекрасный, как небо». Не случайно он говорил восхищавшим его женщинам: «как небеса, твой взор блистает», «в глазах, как на небе, светло» и «глаза твои лазурно-голубые». Под его пером эти сравнения не так банальны, как кажется, ибо имеют дополнительный тайный смысл: «Ты добра и необычайно хороша собой». Перед нами постоянный эпитет, как в фольклоре, но более гибкий и включенный в индивидуальный словарь.

Подобная система описания воздвигает стену между автором и его аудиторией, но для самого писателя она имеет неоспоримые преимущества. Когда, например, Тургенев сообщает, что у Елены Стаховой были большие серые глаза под круглыми бровями, а у Базарова — тоже большие, но зеленоватые, то нам эти черты женского и мужского портрета безразличны, ибо нет никакой связи между цветом глаз данных персонажей, их характером и дальнейшим развитием действия, как нет такой связи и в реальной жизни; тургеневская подробность доказывает лишь, что автор хорошо знаком с людьми, которых взялся представить публике. Но когда Лермонтов замечает, что несмеющиеся глаза Печорина были карего цвета и, подобно стали, сияли фосфорическим блеском, можно сделать далеко идущие выводы. И Печорин, и сам Лермонтов были лишены «лазурного огня», той приметы красоты и внутренней гармонии, которой природа наделила Одоевского (ср. черные женские глаза в «Трех пальмах» и в «Кинжале»). Если бы об Одоевском написал Тютчев, он бы не упомянул его глаз (даже о *полуопущенных ресницах* ничего не сказал бы, так как ресницы он замечал только у женщин и только когда они были совершенно опущены), но зато несколько раз упомянул бы глагол *веет*. Все «неточные» слова Лермонтова (*бесплодный, таинственный* и пр.) так же формульны и семиотичны, как *лазурный* в применении к глазам.

Подводя итоги, мне хотелось бы выделить свою основную мысль, чтобы, если она вызовет какой-нибудь интерес, обсуждение коснулось бы сути дела, а не термина «формульность». Лермонтов и Тютчев строят свои стихи вокруг сравнительно небольшого количества тем. Под темой имеется в виду не предмет описания, а некоторая совокупность элементов, композиционный инвариант, способный наполняться новым содержанием в каждом новом контексте (например, изменяющийся, близкий к гибели мир — это и закат Римской

империи, и конец лютеранства, и осенний пейзаж, и умирающий друг; любое зрелище предполагает картину исчезновения, муку ухода, зрителя и трагическую красоту сцены). Оба поэта ищут ситуаций, которые могут быть описаны посредством этих структур, и, более того, в самых разнообразных картинах прозревают именно те структуры, которыми владеют в совершенстве. Такой метод письма назван выше *тематической формульностью, формульностью плана содержания*. Темы Тютчева и Лермонтова индивидуальны, то есть не являются частью жанра или общеизвестной традиции.

Формульным темам соответствуют словесные блоки, всего более заметные в самоповторениях, и индивидуальная семантика. В сочинениях Тютчева и Лермонтова формулы выполняют функцию иную, чем в устной поэзии, где они в основном служат заготовками ритма, рифм и аллитераций, но по спаянности с темами напоминают готовые речения в былинах, балладах и пр. Что касается семантики, то, хотя слова у Тютчева и Лермонтова, на первый взгляд, значат то, что они значили в поэзии XIX века, они используются и как индивидуальные сигналы: веет только благородным, угол существует, чтобы в нем звучала тихая музыка для влюбленных, голубые глаза (и только они) — постоянный признак очарования. Самоповторения и семантические сдвиги я назвал *словесной формульностью, или формульностью плана выражения*.

Родство между Лермонтовым и Тютчевым состоит в том, что они оба — формульные поэты, однако Тютчев пошел дальше, чем Лермонтов. Мера формульности играет важнейшую роль в характеристике художественного метода, так как сколько-то «тем» и повторяющихся фраз есть у любого автора. Из русских поэтов Пушкин менее формулен, чем Лермонтов; Лермонтов менее формулен, чем Тютчев, но и Лермонтов высокоформулен. Быть может, только создав индивидуальную формульность, Лермонтов и Тютчев сумели уйти от всевидящего глаза и всеслышащих ушей жанровой поэзии, но Лермонтову еще чрезвычайно важно было оторваться от Пушкина.¹⁶ Трудно сказать, в какой мере Лермонтов и Тютчев осознавали свою формульность; во всяком случае, оба они прекрасно знали, какими орудиями располагают и «как делать стихи». Наспех сочиненные экспромты типа «Ребенка милого рождение...» и «Как неразгаданная тайна...» не оставляют в этом ни малейшего сомнения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ю. Н. Тынянов, «Вопрос о Тютчеве», *Книга и революция*, 1923, № 3, с. 24—30 (вошло в книгу Тынянова *Архаисты и новаторы*, Л., «Прибой», 1929, с. 367—385, и

в сборник его статей *Поэтика. История литературы. Кино*, М., «Наука», 1977, с. 38—51).

² П. Бицилли, «Место Лермонтова в истории русской поэзии», в его кн.: *Этюды о русской поэзии*, Прага, «Пламя», 1926, с. 225—275.

³ Дискуссия, о которой идет речь, касалась основ так называемой устно-формульной теории. Гигантская литература по ней собрана в указателе: John M. Foley, *Oral-Formulaic Theory and Research: an Introduction and Annotated Bibliography*, New York, Garland, 1985; см. также его более позднюю книгу *The Theory of Oral Composition: History and Methodology*, Bloomington, Indiana Univ. Press, 1988.

⁴ В. Я. Пропп, *Морфология сказки*, Л., «Academia», 1928 (2-е изд. 1969); ср.: Борис Пастернак, *Переписка с Ольгой Фрейдберг*, New York and London, Harcourt Brace Jovanovich, 1981, p. 145.

⁵ На возможность прочесть это стихотворение так обратил мое внимание Эрл Байс (Earl Buys).

⁶ Написанная по-немецки, эта статья вошла в русском переводе в книгу Романа Якобсона *Работы по поэтике*, М., «Прогресс», 1987, с. 324—338.

⁷ Г. А. Гуковский, «Некрасов и Тютчев. К постановке вопроса», *Научный бюллетень Ленинградского государственного университета*, 1947, № 16—17, с. 51—54.

⁸ Эта статья тоже есть теперь в русском переводе в указ. книге Якобсона (с. 145—180).

⁹ Б. М. Эйхенбаум, *Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки*, Л., ГИЗ, с. 97—98; П. Бицилли, указ. соч., с. 260—262, 266—267.

¹⁰ Л. Пумпянский, «Стиховая речь Лермонтова», *Литературное наследство*, т. 43—44, М., изд-во АН СССР, 1941, с. 390—393.

¹¹ А. Hoppe, «Selbstwiederholungen bei Tjutčev», *Zeitschrift für slavische Philologie*, 15, 1938, S. 92—101.

¹² Это выражение заимствовано у Б. Я. Бухштаба, выделившего у Тютчева «ожный», «северный» и «бурный» миры. См. его предисловие к книге: Ф. И. Тютчев, *Полное собрание стихотворений*, Л., «Советский писатель», 1957, с. 29—34.

¹³ См., например: С. Абакумов, «Зрительный эпитет у Тютчева», *Новое дело* (Научно-педагогический вестник рабочего факультета Казанского университета), 1922, т. 2, с. 39—44; А. Белый, «Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы», в его кн.: *Поэзия слова*, Пг., «Эпоха», 1922, с. 7—19, особенно с. 3—6; В. А. Малаховский, «Эпитет Тютчева», *Камени* (Сборник историко-литературного кружка при Государственном институте народного образования), вып. 1, Чита, 1922, с. 17—30. Статья Тынянова «Вопрос о Тютчеве» была опубликована впервые в 1923 г. (см. прим. 1), книга *Проблема стихотворного языка* — на год позже.

¹⁴ Списки подобного рода легко составить благодаря наличию конкорданса к стихам Тютчева. См.: Boris Bilokur, *A Concordance to the Russian Poetry of Fedor I. Tjutchev*, Providence, Brown University Press, 1975.

¹⁵ О связи тютчевских формул с формулами жанровой поэзии есть отдельные замечания в книгах Л. Я. Гинзбург *О лирике*, изд. 2, Л., «Советский писатель», 1974, с. 99, и *О старом и новом*, Л., «Советский писатель», 1982, с. 191—192, 226.

¹⁶ Из работ, написанных мной в разное время, непосредственное отношение к теме данной статьи имеют следующие: предисловие к моим переводам Лермонтова на

английский (Mikhail Lermontov, *Major Poetical Works*, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press; London and Canberra, Groom Helm, 1983); анализ темы смерти у Тютчева («Стихотворение Тютчева „Прекрасный день его на Западе исчез“», *Russian Language Journal*, 41, 1987, pp. 109—117) и тютчевского кода в целом («Пейзажная лирика Тютчева», *Russian Language Journal*, 43, 1989, pp. 99—124). В настоящее время готовится к печати книга моих переводов Тютчева на английский, где проблема формальности (без всякой связи с Лермонтовым) рассматривается в предисловии и в комментарии.

Вадим Вацура

(Санкт-Петербург)

ЛЕРМОНТОВ И АНДРЕ ШЕНЬЕ

*(К интерпретации одного стихотворения)

В истории «русского Шенье» творчество Лермонтова представляет собою особую и весьма своеобразную страницу.

В наследии русского поэта уже давно была выделена группа стихотворений 1830—1831 годов с единым лирическим субъектом, носящим на себе явные черты байронического типа. Байроническая концепция преобразует традиционную эглическую ситуацию: бунтарь, изгой, преследуемый враждебным обществом, на краю гибели или вечного изгнания произносит свой последний (часто предсмертный) монолог, обращая его к возлюбленной — единственному существу, связывающему его с миром. Эта лирическая ситуация, как и самый герой, предстает в различных модификациях и обликах; наиболее типичны изгнание и ожидание насильственной смерти, быть может, казни:

Настанет день — и миром осужденный,
Чужой в родном краю,
На месте казни — гордый, хоть презренный —
Я кончу жизнь мою...

(«Настанет день — и миром осужденный...», 1831; I, 241)¹

...голова, любимая тобою,
С твоей груди на плаху перейдет.

(К *** — «Когда твой друг с пророческой тоскою...»,
1830—1832(?); II, 217)

Во всех этих стихах переплавлены довольно многочисленные литературные источники: мы находим в них реминисценции из Байрона, Томаса Мура и ассоциации с реальными биографиями поэтов: того же Байрона, добровольного изгнанника, Чайльд-Гарольда, унесшего на чужбину воспоминание о неостывшей и трагической любви; возможно, Рылеева, одного из вождей декабрьского восстания