



С. В. ЛОМИНАДЗЕ

Тайный холод

Летом 1841 года, незадолго до гибели — за месяц, а может, за неделю; точная дата неизвестна и, верно, уж никогда не будет известна, — Лермонтов написал одно из самых глубоких своих стихотворений — «Выхожу один я на дорогу...». По слову Белинского, оно даже среди лучших созданий Лермонтова принадлежит (вместе с «Тамарой» и «Пророком») «к блестящим исключениям». Лермонтов, когда писал эти стихи, не мог знать, что путь его завершается, что жить ему осталось считанные дни. Но удивительно, что об этом как будто знают сами стихи: многие сквозные мотивы лермонтовского творчества находят в них завершение или, скажем точнее, завершающую полноту выражения. Некоторые наши наблюдения над строением и смыслом замечательного стихотворения, надеемся, убедят в этом читателя.

1

Вспомним вторую и третью строфы:

В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сиянье голубом...
Что же мне так больно и так трудно?
Жду ль чего? Жалею ли о чем?

Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть;
Я ищу свободы и покоя!
Я б хотел забыться и заснуть! —

Вокруг — гармония, а в душе — боль, хочется «забыться»... Ситуация отчасти знакомая... Для лермонтовской лирики почти закон: там, где вокруг «я» достаточно отчетливо обозначено

на какая-то конкретная реальность, «я» стремится из этой реальности выпасть — забыться, перенестись душой, мечтой, воображением и т. д. в иные края, в иные времена.

Вот (к примеру) юношеский опыт, навеянный семейными преданиями о шотландских предках рода Лермонтовых:

Зачем я не птица, не ворон степной,
Пролетевший сейчас надо мной?

.....

На запад, на запад помчался бы я,
Где цветут моих предков поля...

Последний потомок отважных бойцов
Увядает средь чуждых снегов;
Я здесь был рожден, но нездешний душой...
О! зачем я не ворон степной?..

(«Желание», 1831)

Вот зрелый шедевр — «1-е января» (1840): на шумном светском празднике, «пестрою толпою окружен»,

Ласкаю я в душе старинную мечту,
Погибших лет святые звуки.

И если как-нибудь на миг удастся мне
Забыться, — памятью к недавней старине
Лечу я вольной, вольной птицей;
И вижу, я себя ребенком; и кругом
Родные все места...

Или взять многозначительные строки из неоконченного стихотворения 1839 г. (где «он» — персонаж, несомненно, родственник по духу автору):

На буйном пиршестве задумчив он сидел
Один, покинутый безумными друзьями,
И в даль грядущую, закрытую пред нами,
Духовный взор его смотрел.

В «Выхожу один я на дорогу...» стремление лирического «я» выпасть из наличной реальности в известном смысле достигает предела. Ведь здесь он не среди бездушной «толпы» или «чуждых снегов»; окружающая среда не враждебна, а благожелательна к нему. И все равно: «Я б хотел забыться и заснуть!» Отметим и то, что явь, вытесняемая сонным видением, как «пестрая толпа» — «родными местами» детства или как «полдневный жар в долине Дагестана» — «вечерним пиром в роди-

мой стороне» (если вспомнить еще одно знаменитое стихотворение), это уже не только явь конкретных жизненных обстоятельств. Не от шумного праздника хочется «забыться», а от всей своей жизни с ее прошлым («и не жаль мне прошлого ничуть») и будущим («уж не жду от жизни ничего я») и от всего мироздания с «землей» и «небесами». Впервые в лермонтовской лирике в целом мире не находится места, куда, «забывшись», хотелось бы «перенестись» душой.

Поразительно, что вся полнота неприятия мира лирическим «я» обнаруживается в тот момент, когда его переполняет молитвенный восторг перед миром:

В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сияньи голубом...

Это ведь не объективные наблюдения и не «картины природы», это трепетный отклик души на красоту и гармонию мироздания.

«Закон», который упоминался выше, знает исключения (мы специально сказали о нем: *почти закон*). Не всякий раз жаждет лермонтовский «я» вырваться из плена обступившей его реальности, бывает, что он остается в ее лоне. Взор его тогда становится, кажется, особенно подробным и пристальным. «И, взором медленным пронзая ночи тень», говорится в «Родине» (1841), люблю

Встречать по сторонам, вздыхая о ночлеге,
Дрожащие огни печальных деревень.

Медленному взору в «Родине» предстает и чета белеющих берез, и изба, крытая соломой, и «с резными ставнями окно», и «в праздник, вечером росистым» пляска «пьяных мужиков». Глядя на этот «праздник» — в отличие от «праздника» в «1-м января», — лирический «я» не «забывается». И любит он тут не как в «1-м января», не грезу детства:

Я думаю об ней, я плачу и люблю,
Люблю мечты моей созданье
С глазами, полными лазурного огня,
С улыбкой розовой, как молодого дня
За рощей первое сиянье, —

а самую что ни на есть предметную реальность:

Люблю дымок спаленной жнивы,
В степи ночующий обоз...

Еще «медленней» и предметней увидена ближайшая жизненная среда в «Валерике» (1840) — в батальных сценах, в зарисовках бивуачной жизни, предвосхищающих, по единодушному мнению литературоведов, военную прозу Льва Толстого*:

...Кругом белеются палатки;
 Казачьи тощие лошадки
 Стоят рядком, повеся нос;
 У медных пушек спит прислуга,
 Едва дымятся фитили;
 Попарно цепь стоит вдали,
 Штыки горят под солнцем юга...

«Я» и отсюда не рвется мысленно за тридевять земель, и его «люблю» опять же относится не к «бесплотному видению» («И с той поры бесплотное виденье Ношу в душе моей, ласкаю и люблю» — 1841), а к адресату вполне конкретному: кружком сидят мирные татары,

Люблю я цвет их желтых лиц,
 Подобный цвету наговиц,
 Их шапки, рукава худые,
 Их темный и лукавый взор
 И их гортанный разговор...

В «1-м января», «Желании» (1831), «Сне» («В полдневный жар в долине Дагестана...»), во множестве других лермонтовских стихотворений душевный порыв устремлен от реальности к мечте. В «Валерике», в «Родине» вектор лирической эмоции направлен на саму реальность.

«И звуков небес заменить не могли Ей (душе, принесенной ангелом на землю. — С. Л.) скучные песни земли» («Ангел»); «И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, Такая пустая и глупая шутка!» («И скучно и грустно...»), — десятилетия звучит в лирике Лермонтова** то грустная, то гневно-горькая инвектива «жизни», «земле». Как будто всевластен зов мечты, постоянно прорывающий постылый круг жизненной эмпирии. И все же: жизнь, эта «чуждая мне доля», влечет

* «Из этого горчичного зерна выросло исполинское дерево “Войны и мира”», — писали в начале века.

** Всюду имеем в виду «чистую» лирику, то есть стихи, произносимые от лица самого автора (поэта), а не какого-либо иного лирического персонажа (солдата-рассказчика в «Бородино», например, или матери-казачки в «Казачьей колыбельной песне»).

и манит; стихотворение «Желанье» (1832) начинается словами:

Отворите мне темницу,
Дайте мне сиянье дня... —

и «темница» эта, конечно, не столько тюремная темница в буквальном смысле (какой она станет пять лет спустя, когда Лермонтов, сидя под арестом за «непозволительные стихи» на смерть Пушкина, напишет «Узника», куда без изменений войдет начало «Желанья»), сколько темница душевного одиночества, чуждости бытию.

В первых строках «Выхожу один я на дорогу...» неродственность бытию как будто изжита. Голос Лермонтова бывает язвительен, обличающе громок («...не смоете всей вашей черной кровью...»), а бывает тих и проникновенен:

Ночь тиха. Пустыня внемлет богу,
И звезда с звездою говорит.

В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сиянье голубом...

Нигде у Лермонтова мироприемлющее чувство не владеет лирическим «я» столь безраздельно; затронуты, кажется, последние глубины души. Вновь, стало быть, достигнут предел.

Таким образом, мотивы, обычно порознь встречающиеся в разных лермонтовских стихотворениях (из числа тех, где «я» действует, мыслит, переживает на конкретном жизненном фоне), в «Выхожу один я на дорогу...» контрастно совмещены. Оба они раскрылись с максимальной выразительностью: и стремление внедриться в мировую связь, и неодолимое желание разорвать узы реальности взяты в наивысшем проявлении. Оттого максимально резок и сам контраст: движение к миру, к единению с «землей» и «небесами» обрывается в миг кульминации, и на том же накале, возгласом: «Что же мне так больно...» — начато движение от мира к фантастической мечте; лирический вектор внезапно меняет направление на прямо противоположное.

Обе векторные стрелки приложены, однако, к одной точке; ясно, что предельная напряженность полярно противоположных устремлений предельно обостряет и внутреннюю раздвоенность лирического «я».

Раздвоенность — тоже постоянная лермонтовская тема. Раздираем противоречиями Демон. Услышав, стоя под окном Тамариной кельи, нежное пение,

Тоску любви, ее волнение
 Постигнул Демон в первый раз;
 Он хочет в страхе удалиться...
 Его крыло не шевелится!
 И чудо! из померкших глаз
 Слеза тяжелая катится...

Но тут же вскоре Демон встречает херувима — «хранителя» Тамары,

И вновь в душе его проснулся
 Старинной ненависти яд.

Характерна опять-таки крайняя степень сокровенности (если можно так выразиться) переживаемых чувств. Песнь Тамары так западает в душу, что — «чудо!» — исторгает у Демона (выдавливает из душевных недр) тяжелую слезу:

И эта песнь была нежна,
 Как будто для земли она
 Была на небе сложена!
 Не ангел ли с забытым другом
 Вновь повидаться захотел,
 Сюда украдкой слетел
 И о былом ему пропел... —

нежность этой песни уже и не предельна, а за-предельна («на небе сложена!»). Глубоко в «былом» укоренена нежность, но «старинна» и «ненависть» с ее всепроникающим «ядом», и, видно, корни ее еще глубже (вопреки фактической «хронологии», то есть тому, что «на самом деле» нежность была сначала, а ненависть потом, поскольку Демон — это *падший* ангел).

В «Думе» Лермонтов говорит о себе и своем поколении (больше, конечно, о себе):

И царствует в душе какой-то холод тайный,
 Когда огонь кипит в крови.

«Огонь в крови» — тоже не внешнее, поверхностное, а глубинное состояние, но «царствует» — «холод тайный», выходит, он еще глубинней.

В обоих примерах раздвоенность выступает именно как *тема*, то есть осознана как объект изображения. В эпизоде из «Демона» это и формально так: автор повествует о герое — героине, следовательно, есть объект повествования. Но и осознание собственной раздвоенности (как в «Думе») предполагает взгляд со стороны, отход на дистанцию, с которой видно, что «я» раздвоен, — предполагает, иными словами, известную (хотя бы в данный момент) цельность. Для обретения же цельности человеку требуется какая-то точка опоры в мире (та самая, куда можно было бы «отойти»).

«Выхожу один я на дорогу...» и в этом смысле являет собой предельный случай. Глубока, глубже некуда, родственная связь лирического «я» с миром, и трагизм в том, что мерой родства обусловлена здесь и мера отторженности: боль («что же мне так больно...?») проникает глубже последних глубин. И вдобавок к этому (или как еще одно следствие этого) «я» лишен даже того минимального душевного подспорья, которое человек в драматическую минуту находит в способности хотя бы дать себе отчет в происходящем с ним. Драма борьбы с «холодом тайным» настолько захватила «я», что возможность такого самоотчета исключена. Драма эта не осознается как тема, не опосредована осмысляющим рассказом. О ней в этом стихотворении не рассказывается, она в нем сама сказала. То, что в «Думе» было предметом описания, в «Выхожу один я на дорогу...» как бы предстало вживе, в наглядной и пронзительной непосредственности. Что бывает с человеком, у которого

...царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови...?

Вот то и бывает, что было с ним, когда он в тихую ночь вышел на кремнистый путь, блестящий в тумане. Человеческая подлинность исповедальных строк «Думы» получает произвольное — и тем более убедительное — подтверждение.

Непроизвольно же оно потому, что сам «я», вышедший на дорогу, не замечает внутренней борьбы в своей душе. Он видит разлад между собой и миром, но не разлад в себе. В мироздании благодать и гармония, а мне больно и трудно, — так рисуется ему ситуация.

Что это нам напоминает?

Не обрисована ли подобная же (в принципе) коллизия в другом шедевре русской лирики, созданном почти четверть века спустя, и логика вопрошания: звезда с звездой говорит, что же мне так больно? — не отозвалась ли в вопросе:

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

Сходство разительное: «душа», которая «поет» не в лад с «природой», — исходная посылка всего тютчевского лирического размышления («Певучесть есть в морских волнах...», 1865), — несомненно очень близка тому, что Лермонтову хотелось сказать в начальных строфах «Выхожу один я на дорогу...». Но сравнить оба стихотворения интересно как раз не по причине сходства, а потому, что на фоне сходства резче выступают различия (если брать в расчет уже не художественные намерения, а реальный художественный смысл), весьма важные для понимания произведения, которое мы здесь разбираем.

Приведем первые две строфы стихотворения Тютчева (последнюю мы только что процитировали):

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.

Как видим, речь идет о разладе между человеком и природой вообще, не в данный — неповторимый для человека и природы — момент. Не в эту конкретную минуту струится в камышах мусикийский шорох, поет море и ропщет мыслящий тростник. Разлад наблюдается как объективный факт (что само по себе требует отдаления «наблюдателя» от «объекта», выше о том говорилось), непреложный и действительный во все времена. Стихи Тютчева — раздумье об извечном мировом законе, отнюдь не синхронный отклик души на его сиюминутное проявление.

У Лермонтова время действия — не извечное «всегда», а именно сия минута: разлад обнаруживается вот сейчас, когда «ночь тиха», «спит земля в сиянье голубом», а «мне так больно...».

«Гармония», «невозмутимый строй во всем», «созвучье полное» — все это принадлежит тютчевской «природе» независимо от человека. Не случайно в стихотворении нет конкретного ли-

рического «я», речь исходит от внеличного повествователя — этим тоже поддержан пафос объективности у Тютчева (ведь объективная истина не зависит от лица, ее возвещающего). Даже строение лирических высказываний, характеризующих «природу», напоминает твердые фактические — как бы научного типа — констатации: в природе *есть* (имеется, наблюдается) то-то и то-то — «певучесть есть в морских волнах»; «созвучье полное в природе».

У Тютчева — обобщающие, почти понятийные, определения («гармония», «строй»), условная изобразительность («музыкальный шорох» в камышах). Конкретный пейзаж с присущими только ему подробностями (туман, кремнистый путь) — у Лермонтова. Острое личное переживание прямо на наших глазах — что называется: здесь и теперь — претворяет этот пейзаж (не лишая его конкретности) в картину мировой гармонии.

Замечательно, что идея гармонии у Тютчева выразилась, верней, опредметилась в субстанции звука, в котором, как у пифагорейцев, музыка сфер слита с физически слышимым «шорохом» («музыкальный шорох»), то есть в материале заведомо внеположном «сознающей» и «мыслящей» человеческой «душе». У Лермонтова гармония предстает не как «созвучье», а как *вникание* в сокровенную речь, одинаково внятную людям и звездам. Что бы ни думал о себе человек, расслышавший в ночной тиши разговор звезд, он не *слушатель* его, а *участник*.

«Невозмутимый строй во всем...» Мировой «строй» явлен в довлеющей себе объективности, не «возмущаемой» даже влиянием непосредственного человеческого восприятия.

«Пустыня внемлет богу...», «звезда с звездой говорит...». Лермонтовский образ вселенской гармонии нельзя помыслить отдельно от вызвавшего его к жизни душевного подъема. Душа соучаствует в создании гармонии, связуя пустыню с богом, звезду с звездой, иными словами (поскольку это связи одного порядка): мир — с творцом. Но, значит, и гармония напечатлела свой образ в отзывчивой душе.

Сдержанно-объективен высокий лиризм тютчевских строк:

Невозмутимый строй во всем,
Созвучье полное в природе...

Ощущает ли строй и лад в своей душе сам произносящий эти слова? Даже вопрос такой неправомерен: ведь их произносит скорей не повествователь, а «дух повествования» (Т. Манн). Личный оттенок слышней как раз в конце стихотворения, когда в фокусе внимания оказывается не «строй» и «гармония», а

наоборот — «разлад»; описание сменяется тут вопрошающими восклицаниями:

Откуда, как разлад возник?

У Лермонтова взволнованное восклицание впервые вырывается при зрелище гармонии, причем происходит не смена речевых установок, как у Тютчева, а их взаимопревращение: описание естественно — настолько само оно было внутренне трепетным — продолжается как возглас:

В небесах торжественно и чудно!

Чтобы так воскликнуть, надо непосредственно ощутить, как торжественно и чудно вокруг, то есть надо, чтобы и на душе говорящего было чудно в тот миг.

Но в тот же миг, мы помним, раздается и другой возглас:

Что же мне так больно и так трудно?

«Больно» и «чудно» *одновременно*; «больно», даже когда «чудно», — таково внутреннее состояние лермонтовского «я». Таким оно видится читателю — сам «я», как отмечалось, своей раздвоенности не видит, и показ ее в авторские намерения, конечно, не входил*.

Стоит еще раз задуматься над тем, что же нам открылось.

Понятно, когда человеку плохо, оттого что вокруг плохо. Понятно, что ему может быть плохо и тогда, когда вокруг хорошо. Но не странно ли, что человеку «больно», когда и вокруг «торжественно и чудно», и в сердце его (это очевидно) та же чудная торжественность? Не странно ли, что ему плохо, когда ему хорошо?

Перечитывая страницы лермонтовской лирики, убеждаешься, что эта странность в «Выхожу один я на дорогу...» — опять же своего рода кульминация, исподволь назревавшая в ранее написанных вещах.

* Иначе говоря, Лермонтов вовсе не специально строил здесь образ такого именно «я» — не все в себе замечающего. В его «чистой» лирике (в отличие, например, от поэзии Пушкина) сознательно строимая в тексте дистанция между автором и лирическим «я» вообще, как правило, отсутствует. Сохраняется лишь (за пределами текста) та неустраиваемая дистанция, которая всегда существует между автором как реальным человеком (в данном случае — Михаилом Юрьевичем Лермонтовым) и воплощением этой реальной личности в творчестве.

Странные ситуации и положения возникают едва ли не в каждом из тех редких стихотворений, где «я» не пытается прорвать горизонта реальности, где «лирический вектор», направлен к окружающей жизни, а не к грезе.

В «Когда волнуется желтеющая нива...» (1837) как бы перечислены обстоятельства, при которых «я» приемлет мир, провидит в его устройении промысел божий. Коль скоро такие обстоятельства налицо, —

Тогда смиряется души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе,
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу бога!..

Каковы же, однако, эти обстоятельства, когда же конкретно «смиряется... тревога»? А вот: «когда волнуется желтеющая нива...» (первая строфа), «когда... из-под куста мне ландыш серебристый приветливо кивает головой...» (вторая строфа). Все вроде бы логично. Но есть еще третья (предпоследняя) строфа, еще одно благоприятное для мироприемлющей настроенности лирического «я» обстоятельство, важно, что оно-то как раз завершает перечисление (перед финалом, который мы процитировали): «тревога», оказывается, «смиряется» еще и тогда,

Когда студеный ключ играет по оврагу
И, погружая мысль в какой-то смутный сон,
Лепечет мне таинственную сагу
Про мирный край, откуда мчится он.

Признание в любви к земной реальности как таковой («нива», «свежий лес», «роса», «румяный вечер», «ландыш») неожиданно оборачивается погружением «в какой-то (странный, стало быть. — С. Л.) смутный сон». Сон и явь смешиваются: «ландыш», прекрасный сам по себе, и «студеный ключ» мыслятся в одном ряду, но ведь в последнем случае явь приветствуется только за то, что дает возможность уснуть.

«Родина» есть уже и прямо словесно выраженное признание в любви к определенной земной (не только природной, но и жизненной *) реальности. Но столь же прямо сам Лермонтов называет эту свою любовь «странной» («Люблю отчизну я, но странною любовью!»).

* Разграничение, конечно, условное: природа у Лермонтова, как правило, не довлеет себе, а представляет миропорядок в целом, не случайно для лермонтовской поэтической логики так короток путь от той же волнующейся «нивы», «ландыша», «сливы» и т. д. к «счастью на земле».

В «Валерике» жизненная, лучше даже сказать, житейская среда (походный быт), в которой находится «я», описана с небывалой для лермонтовской лирики обстоятельностью. Повествование строго держится круга повседневных событий, нигде не переступая его границ. Но чем объясняется такое самоограничение? Тем, читаем в начале «Валерика», что

...жизнь всечасно кочевая,
Труды, заботы ночь и днем,
Все, размышлению мешая,
Приводит в первобытный вид
Больную душу: сердце спит,
Простора нет воображенью...
И нет работы голове...

Потому-то и рождаются чудесные строки о «тощих лошадах», что «нет работы голове»; Лермонтов так и говорит: «зато...».

Зато лежишь в густой траве,
И дремлешь под широкой тенью
Чинар иль виноградных лоз,
Кругом белеются палатки;
Казацьи тощие лошадки
Стоят рядком, повеся нос...

и т. д.

Поистине все не как у людей. Дремота возвращает к яви, к действительности, позволяет видеть все, что делается «кругом», острее и резче. Людям обычно снятся сны, когда они спят. Лермонтова физический сон избавляет от сонных видений. Не будь усталости («труды, заботы...»), стесняющей простор воображения, последнее наверняка перенеслось бы от «тощих лошадок» к «ней», «с глазами, полными лазурного огня», или к «вечернему пиру в родимой стороне», или еще куда-нибудь. Но — «сердце спит, простора нет воображенью». «Спит» оно здесь в смысле, близком к буквальному (утомленное «трусами»), но получается, что с обычной точки зрения как раз тогда оно и бодрствует — живет лишь окружающей явью. Драматизм в том, что, если бы это сердце не спало, ему неизбежна захотелось бы «забыться и заснуть».

Чрезвычайные усилия нужны, чтобы удержать лермонтовский медленный взор в границах наличной реальности, — отсюда все странности. В «Валерике» миссию обуздания «воображенья» в основном берут на себя объективные обстоятельства, чем дана внешняя мера этих усилий, — они сравнимы с тягота-

ми войны и походной жизни. Когда помощь извне отсутствует, становятся зримы следы внутренней борьбы с тайным холодом: в «мысли», которая наяву погружается в «какой-то смутный сон»; в «любви», которая оказывается «странною любовью». В том же «Валерике», в одной из последних главок, находим и своего рода промежуточный случай: в конце описания «резни» под Гихами хотя и замечено:

(И зной и битва утомили
Меня), —

но утомили на сей раз, видно, недостаточно — не настолько, чтобы притупить гнетущее чувство своей чужеродности окружающему. Ибо сразу следует новый эпизод — на руках солдат умирает их раненый капитан:

...Долго он стонал,
Но все слабей и понемногу
Затих и душу отдал богу;
На ружья опершись, кругом
Стояли усачи седые...
И тихо плакали.... Потом
Его остатки боевые
Накрыли бережно плащом
И понесли.

Как щемяще-проникновенны скупые строки, сколько неподдельного участия в голосе рассказчика!

Тоской томимый,
Им вслед смотрел я недвижимый. —

читаем дальше. И вдруг слышим поразительные слова:

Меж тем товарищей, друзей
Со вздохом возле называли;
Но не нашел в душе моей
Я сожаленья, ни печали.

Вот так: плакал вместе с седыми усачами, а в душе ни «сожаленья, ни печали» *. Тайный холод вновь заявил о себе. Во

* То же противоречие по существу и в «Родине»:

Ни слава, купленная кровью,
Ни полный гордого доверия покой,
Ни темной старины заветные преданья... —

всей русской лирике не отыскать второго такого признания, сделанного к тому же с непринужденно-бесхитростной откровенностью, без всякой патетики, почти мимоходом, — ведь для лермонтовского «я» речь идет о давно знакомом состоянии.

Оттого, конечно, и тоска («тоской томимый») — от невозможности душу согреть тем огнем, который кипит в крови.

В «Выхожу один я на дорогу...» за интерес к реальности приходится расплачиваться уже не «смутными» и «странными» ощущениями, даже не «тоской». Скромная волнующаяся нива смиряла душевную тревогу, вселяла веру в счастье, в небесах виделся бог; четыре года спустя «бог» вот он — рядом (не дальше «пустыни»), но чудный вид земли в сиянье голубом рождает *боль*.

Нестерпимостью боли и вызван поворот лирического вектора: от реальности — к мечте. Но и мечта в «Выхожу один я на дорогу...» — особенная. Нигде в лирике Лермонтова греза, противопоставляемая реальности, еще не бывала так преднамеренно и обстоятельно *фантастична*. Это уже не туманная родина «предков», не «родные места» детства, не «красавица», созданная воображением «по легким признакам», словом, не что-то заимствованное у *естественного* порядка вещей. Признаки реальности («дуб», «голос», «я») сгруппированы здесь в некий искусственный космос, живущий (если к нему применимо это слово) в собственном искусственном же ритме — маятниковое, возвратно-колебательное движение: вздымается и опускается «грудь», склоняется и распрямляется «темный дуб»... Опоры в реальности лирическому «я» не хватило даже на то, чтобы почерпнуть из жизни хотя бы мечту.

разве строй речи, ее вдохновенно-торжественный тон не выдают, что для говорящего полны глубокой поэзии и эта слава, и гордый покой, и заветные преданья (заветные — и для него)? Но:

Не шевелят во мне отрадного мечтанья.

(Любопытно, что новейший комментарий усматривает в приведенных строках полемику с «казенным монархизмом», с «убеждением в незыблемости крепостнических отношений» и т. д., даже с «доктриной будущих славянофилов», приверженных «порядкам допетровской Руси». — См.: *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: В 4 т. М.: Худ. лит., 1975. Т. 1. С. 542—543).

Разбираемый эпизод из «Валерика» заставляет, разумеется, вспомнить и Печорина: и то, как он, пока Бэла умирала, бывал «бледен как полотно», и то, что сразу после ее смерти «его лицо», по свидетельству Максима Максимыча, «ничего не выражало особенного».

«Выхожу один из дому, в мироздании благодать, что же мне так трудно?» Звучит пародийно, ясен и источник пародийности: приравнивание себя, своего «я», — мирозданию. Но мы лишь перевели на обычный (общий) язык то, что выразилось на единственном языке лермонтовской лирики.

В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сиянье голубом...
Что же мне так больно и так трудно?

«Земля», «небеса» — на одной чаше весов; «я», моя боль — на другой. Конечно, Лермонтов вовсе не занят здесь проблемой сравнительной значимости своего «я» и остальной вселенной, но в том и дело, что для него это не проблема, что житейски-разговорным «что же мне...» равновеликость лирического «я» мирозданию (миру хорошо, что же мне плохо) подразумевается сама собой. У Тютчева (вспомним еще раз) «душа не то поет, что море», но поет она — «в общем хоре», «мыслящий тростник» «ропщет», но ропщет именно в качестве малого тростника — в отличие от прибрежных тростников же (*arundineis ripis* эпиграфа) или «зыбких камышей». С другими участниками «общего хора» («камышы», «морские волны», спорящие «стихии») и сопоставлена тютчевская «душа», а отнюдь не с мирозданием в целом. У Лермонтова, как видим, масштаб сопоставления принципиально иной, что уже одно не оставляет места для идеи «общего хора». Не «разлад» внутри «общего хора» мелких величин, а противостояние «я» — на равных — всему остальному миру, земле и небу (остающимся, конечно, ночными «небесами» и спящей «землей»).

Людям присуще внутренне ощущать свою малость перед вселенной, но лермонтовскому лирическому «я» это свойство как будто неведомо. Он вообще не чувствует дистанции по отношению к высшим началам бытия. Исследователи давно зафиксировали в лирике Лермонтова «разговорную непринужденность тона», «сниженные», «совершенно прозаические обороты и речения» и т. д.* Но кто же втянут в эту «сниженную» зону? Одинаково непринужденно-едки сетования на кокетство Е. А. Сушковой («Но за твое притворное вниманье Благодарю!») и на творца («Устрой лишь так, чтобы тебя отныне

* См., например, комментарии Б. Эйхенбаума в кн.: *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч. М.; Л.: Academia, 1936. Т. II. С. 209, 213.

Недолго я еще благодарил»), в одну интимно-разговорную ткань сплелись личные невзгоды и последние вопросы, незамеченным остается расстояние между великим и малым, житейской частностью и универсальным законом (минутой, когда «и скучно и грустно!» — и приговором всей «жизни»: «пустая и глупая шутка!»). Сравним торжественное тютчевское:

Вражду твою пусть Тот рассудит,
Кто слышит пролитую кровь, —
(«29-е января 1837»)

с лермонтовским, интонационно почти бытовым:

И пусть меня накажет тот,
Кто избрал мои мученья.
(«Я не хочу, чтоб свет узнал...»)

Как «Тот» далек от говорящего в первом случае и как близок к нему — в радиусе житейского общения — во втором. Причем вовлечение в «низкую» речевую сферу ничуть не снижает мировых величин: комических, сатирических, иронических и т. п. эффектов не возникает. Они, правда, могут рождаться из темы, как в той же «Благодарности» («За все, за все тебя благодарю я...»), где Лермонтов иронизирует над творцом, но не из самого факта приравнивания личного и универсального (то есть в том, что по тону «Благодарности» нельзя определить, к кому обращено стихотворение — к богу или ветреной возлюбленной, — мы ничего комичного не видим). «Разговорные», подчас «совершенно прозаические обороты», в которых проблематика мировых вопросов поминутно сливается (в той или иной форме) с интимно-личной, — это высокая и серьезная поэтическая речь.

В известном смысле лирический «я» Лермонтова предвосхищает героев-идеологов Достоевского, наполнивших мировыми проблемами интимную сферу своей душевной жизни, решающих эти проблемы не в кабинетных эмпиреях отвлеченного умозрения, а в житейски «сниженных» страстных спорах по петербургским углам и захолустным трактам. Но, ставя слезинку ребенка выше вселенской гармонии, Иван Карамазов (как и Достоевский — автор Пушкинской речи), конечно, сознательно исходит из заведомой разномасштабности общемирового и индивидуально-человеческого. Недаром полюса, прежде чем поменять их местами на ценностной шкале, демонстративно разведены до предела: на одном — «высшая» (выше некуда)

«гармония», на другом — детская, даже не слеза — «слезинка». И заметим — чужая, не самого Ивана. Мерять всемирной мерой свои личные затруднения берется из героев Достоевского, кажется, лишь один подпольный человек. «Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить?» Но на эти знаменитые слова дважды брошен пародийный ответ: и автор специально рекомендует героя подпольным «парадоксалистом», и сам герой понимает, что говорит парадоксами. То есть вполне сознает свою беспримерную дерзость (как Иван Карамазов — свой бунт), поскольку разница между всем «светом» и собственным чаепитием ему прекрасно известна. «Парадоксалист» Достоевского швыряет свой «чай» на мировые весы нарочито и вызывающе, лермонтовский «я» взвешивает на них личную боль по врожденной привычке — не подозревая, видимо, о существовании каких-либо иных весов.

Потому, когда ему была воочию явлена мировая гармония, не пародийно, не парадоксально и не иронически прозвучал в его устах вопрос:

Что же мне так больно и так трудно?

В простоте, с какой он задан, проступили те черты творческой личности, по которым о своеобразии больших поэтических миров можно судить верней, чем по множеству сразу бьющих в глаза примет. Проведем параллель, несколько, быть может, неожиданную. Казалось бы, что общего у таких поэтов, как Лермонтов и Маяковский, выразителен и отзыв последнего как раз о разбираемом стихотворении: «...это агитация за то, чтобы девушки гуляли с поэтами. Одному, видите ли, скучно. Эх, дать бы такой силы стих, зовущий объединяться в кооперативы!» Конечно, Маяковский тут и шутил (в духе времени). Как бы то ни было, но волей судьбы именно трагические строки наброска Маяковского «Уже второй должно быть ты легла...» (из так называемого «неоконченного») вдруг воспроизвели основные контуры лирической ситуации «Выхожу один я на дорогу...». И там и тут мысли об уходе, подведение итогов (ср.: «Уж не жду от жизни ничего я...» — и «С тобой мы в расчете...», или «Я с жизнью в расчете...», как в варианте предсмертного письма). То же одиночество, ночь, тишина, звездное небо:

Ты посмотри какая в мире тишь
Ночь обложила небо звездной данью

в такие вот часы встаешь и говоришь
векам истории и мирозданию.

Лишь обнаружив далеко не внешнее сходство, начинаешь понимать настоящие различия. У Маяковского личное и вселенское не взаимопроникают, а взаимодействуют как планы *разных* уровней. Зрелище ночного «мира» не толкает к мыслям о личном, а возникает попутно — как фон давно начавшегося раздумья:

Уже второй должно быть ты легла
В ночи Млечпуть серебряной Окою
Я не спешу и молниями телеграмм
Мне незачем тебя будить и беспокоить.

И что самое существенное: у Маяковского с его титаническим трибунным размахом реальные пропорции между вселенским и человеческим всюду неукоснительно выдержаны. Сперва остро чувствуемая несоизмеримость двух планов приводит к обычному для Маяковского снижению — «Млечпуть». Только в *иронически-сниженном* виде вселенское и можно поставить рядом с личным. В конце же, когда картина вселенной увидена просто и серьезно («Ты посмотри какая в мире тишь...» *), разговор о личном как раз обрывается:

в такие вот часы встаешь и говоришь
векам истории и мирозданию.

Звездный «мир» отвлекает от своего, личного; человек чувствует, что в эти особые, «такие вот часы» он перерастает себя («В часы в такие вот растешь и говоришь» — было у Маяковского в одном из вариантов), обращаясь к реальностям эпохально-вселенского масштаба.

Словом: думал о своем, увидел ночное мироздание (уже не «Млечпуть», а — «какая в мире тишь!»), стал думать о мироздании — естественный ход мыслей.

У Лермонтова все наоборот: вышел на дорогу, увидел мироздание, стал думать о своем.

У Маяковского человек, оказавшись наедине с миром, принимается и мыслить понятиями, само значение которых подразумевает нечто безмерное: «в мире...», «векам истории...», «мирозданию...». В сущности, людям ничего другого как будто не

* Чуть ли не единственный образчик «чистой» (не ироничной) пейзажной лирики у Маяковского (ср., например, хрестоматийные строки о закате солнца: «А за деревнею — дыра...» и т. д.).

остается: Ломоносов за два столетия до Маяковского тоже взгляделся в ночное небо — «открылась бездна звезд полна; звездам числа нет, бездне дна»; слова «мироздание», «века истории» — попытка заговорить эту бездну, но она зияет в них самих.

У Лермонтова на языке не «мир», не «мироздание», а «земля», «небеса» — тот же универсум, но представший (как отчасти уже отмечалось) в виде конкретного пейзажа. Земля в сиянье голубом так же принадлежит этому пейзажу, как кремнистый путь, блестящий сквозь туман, и так же, как он, в своей наглядной предметности легко вмещается в кругозор говорящего. Планетарное зрелище и подробность эмпирического ландшафта даны одинаково крупным планом. От всего окружающего — от сияющей земли, от звезд, от небес, от пустыни, вмещающей богу, — на говорящего не веет ничем бездонным, необъятным, он не песчинка перед «мирозданием».

В юношеском стихотворении «Мой дом» (1830—1831 гг.) Лермонтов писал:

Мой дом везде, где есть небесный свод,
Где только слышны звуки песен,
Все, в чем есть искра жизни, в нем живет,
Но для поэта он не тесен.

До самых звезд он кровлей достигает
И от одной стены к другой
Далекий путь, который измеряет
Жилец не взором, но душой.

Чудесна оговорка, что при всей его населенности «дом» с кровлей до звезд «для поэта» все же «не тесен»; что он может оказаться слишком просторен, это и в голову не приходит. Стихотворение — еще одно свидетельство необычайной органичности лермонтовского творчества. Что в юношеских декларациях выступало как *тема*, впоследствии подтвердило свою подлинность, отложившись в *самом строе* поэтической мысли. В «Выхожу один я на дорогу...» «далекие пути» вселенной — от звезды до звезды, от «пустыни» до «бога» — так и «измерены»: «не взором, но душой», той полнотой духовного постижения, когда оно становится словно бы зрячим и слышащим, вбирая в себя физическое зрение и слух как частный случай. «Ночь тиха» — это так же слышно, как диалог звезд. «Пустыня вмелет богу» — это столь же очевидно, как то, что путь «блестит» просто так. Потому этот блеск, из которого не выжать никакой символики (как, полагаем, и из самого «кремнистого пути» —

вопреки долгим литературоведческим усилиям), потому он и затесался в такой удивительный ряд, что человек, выйдя на дорогу, *просто* назвал то, что вокруг увидел, — и «взором» и «душой».

Картина мира в «Выхожу один я на дорогу...» реализует раннюю лермонтовскую метафору. Мир действительно воспринимается как «мой дом». Не в том лишь смысле, что вместо привычного отношения бесконечно малого к безмерно великому: «я» — «мироздание» — перед нами житейски соразмерная пропорция: «я» — «мой дом», но и в том более глубоком смысле, которым подразумевается, что «я» заполняет каждый уголок этого «моего дома». «Внемлет» и вместе с «пустыней», и вместе со звездами (как они «говорят»), видит и «небеса», где «торжественно и чудно», и — с какой-то уже космической точкой — «землю» «в сиянье голубом». Для «я» не существует близкого и далекого, пребывание в определенном пункте реального пространства (на «кремнистом пути») ничуть не ограничивает горизонта его сознания. В сущности, таков же в лермонтовской вселенной и статус самого «бога». «Я» — всюду, хотя стоит на конкретной «дороге». «Бог» — тоже всюду, хотя прикреплен к конкретной пейзажной примете (назван лишь в связи с «пустыней»). В «доме» оказалось два хозяина. Кому-то надлежит уйти, известно — кому. Реальный мир — один, он не рассчитан на человеческое «я», сознающее себя равновеликим ему — со всеми вытекающими отсюда запросами к бытию. «Я», выталкиваемому реальностью, приходится строить свой «дом» за ее пределами (раз уж сказано: «Но не тем холодным сном могилы...»).

Фет предлагал убрать две последние строфы «Выхожу один я на дорогу...» как лишаяющие стихотворение «одноцентричности», необходимой лирике*. Но, думаем, в наличии двух равноправных центров как раз весь смысл стихотворения. Мир, созданный «я», когда он забылся и заснул, в своей самодостаточности не уступает реальному, да и для непосредственного читательского чувства он несколько не «меньше» настоящего.

Об автономном ритме, в котором живет эта искусственная вселенная, упоминалось уже. Но вдумаясь в его особенность: желаемый «навек» («я б желал навеки так заснуть...»), он избавлен от сложной природной цикличности, не знает ни смен

* См. вступительную статью П. Громова в кн.: Павлова К. Полн. собр. стихотворений. М.; Л.: Советский писатель, 1964. С. 19—20.

времен года, ни членения типа: утро, день, вечер... Никаких процессов с развитием (началом, высшей точкой, концом), только *чередование*, причем элементарное, всего двух состояний. «Чтоб дыша вздымалась тихо грудь...». Вдох — выдох, и словно в такт: «склоняется» (вниз — вверх) «темный дуб», меняются «ночь» — «день» («чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея...»). Не извне задан человеку ритм, как в действительном мире, напротив, все вовне подчинено его простейшему жизненному ритму.

Само предпочтение чередования развитию отнюдь не случайно.

«Что же мне так больно?» — «я» не ответил себе на этот вопрос. Но ответ все же есть в стихотворении. Из того, как «я» творит свой фантомальный мир, ясно, чего ему не хватает в мире людей. Он не согласен с бытийственным ритмом, потому что хочет вечности. «Я б желал *навек* так заснуть...», «надо мной чтоб *вечно* зеленея...» И еще: «Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея, Про *любовь* мне сладкий голос пел» — он хочет любви.

Вечность и любовь в лермонтовской поэзии почти неразлучны. Одна не мыслится без другой, и, похоже, вся жизнь ушла на то, чтобы их как-то соединить. «Любить — но кого же? — на время не стоит труда, А вечно любить невозможно...». Как логично было бы без этого «но кого же?»: на время не стоит, а вечно невозможно (вообще, в принципе). Но такие будто бы невнятицы ценней десятка условных поэтических клятв. Человек как проговорился — и сразу раскрылся весь. «Невозможно», потому что — «кого же»? Сам бы он смог «вечно любить». Просто некого любить не «на время». («Чтобы девушки гуляли с поэтами», но только — вечно.)

«На время» — всегдашний тайный припев земной жизни, любви, счастья, дружбы, страстей — вот предмет непримиримой вражды. Суть даже не в краткости земных сроков, пережитой на опыте, а именно во временности как таковой («что страсти? — ведь *рано* иль *поздно* их сладкий недуг...»), в самом принципе мироустройства, постигнутом опытом души едва на пороге реального жизненного опыта («лучшие годы» не прошли). Временность — корень измены, обмана, сплошь и рядом это заявлено громко (примерам нет числа, оно и понятно: «Иль ты не знаешь, что такое людей минутная любовь?» — «Демон»), но нередко временной мотив как бы внедряется в поэтику, в подоплеку клеймящего эпитета или сравнения (знак притворства красавиц городских — «давно бестрепетные ру-

ки» — «1-е января»; мир, падкий на «блётки» и «обманы», подобен молодящейся старухе: «Как ветхая краса, наш ветхий мир привык Морщины прятать под румяны...» — «Поэт»). Антитеза измене и обману — неизменность. Неизменный — сокровенное слово, лучшая похвала. «Один — Он был везде, холодный, неизменный...» (о Наполеоне в «Последнем новоселье» *); «И вечность дам тебе за миг; В любви, как в злобе, верь, Тамара, Я неизменен и велик» («Демон»); «Да, я не изменюсь и буду тверд душой, Как ты, как ты, мой друг железный», он же: «Товарищ светлый и холодный» («Кинжал»).

Неизменность родственна вечности, в «Демоне» — даже тождественна, и, как, видим, ей сопутствует холод. Но от неизменного (вечного) холода, естественно, отдает смертью. Вечность, застывшая в пустой неизменности, не знающей никаких «происшествий» (Достоевский), и есть смерть. Чтобы оживить вечность, в нее надо привнести внутреннее движение. Но движение *с развитием* (путь всего живого), увы, опять же — «на время», с чего-то начавшись, «рано иль поздно» приходит к концу (той же смерти). Имеются, однако, «происшествия», никуда не ведущие: волнообразные колебания, маятниковое качание, бесконечная смена одних и тех же элементарных положений и состояний — движение *без развития*. Оно-то как раз особенно любимо лермонтовским «я», с ним связаны заветные мечты, редкие счастливые минуты.

«Для чего я не родился Этой синею волной... Беспokoйство и прохлада Были б вечный мой закон» (1832); «Когда волнуется желтеющая нива... Из-под куста мне ландыш серебристый Приветливо кивает головой» (1837; «Но я люблю — за что, не знаю сам? — ...Ее лесов безбрежных *колыханье*» («Родина», 1841). Или: «И дремлет качаясь, и снегом сыпучим Одета, как ризой, она» (1841). Этого удивительного «качания» дремлющей** сосны («кедра») нет ни в гейневском подлиннике, ни в переводах Тютчева и Фета.

В «Желанье» (1832) узник «темницы» мечтает о дворце с «зеленым садом» вокруг,

Чтоб в тени его широкой
Зрел янтарный виноград;

* Ср. там же о «вздорной толпе», которая «гордится, прошлое забывает»: «Как женщина, Ему вы изменили, И, как рабы, вы предали Его!».

** Не от ветра, выходит, качается. Ср. в «Демоне»: «...от его шагов Без ветра лист в тени трепещет».

Чтоб фонтан, не умолкая,
 В зале мраморном журчал
 И меня б в мечтаньях рая,
 Хладной пылью орошая,
 Усыплял и пробуждал...

От «хладной пыли» не уснешь, но вожделенный ритм дорожке. В сущности, перед нами уже прообраз искусственного универсума, созданного в «Выхожу один я на дорогу...». То же, подобное вдоху и выдоху, чередование: «усыплял» — «пробуждал», заполняющее вечность (прикинувшуюся несмолкаемым журчанием фонтана). (См. также выше — в этом же году: «беспокойство» — «прохлада» = «мой вечный закон».) Бесконечные перемены при полной неизменности. Вечность обжита неживым ритмом (ритм дыхания, изъятый из всех мировых процессов, тоже, конечно, неживой).

Но одной вечности, как мы помним, мало. «Я позавидовал невольню Неполной радости земной... Что, без тебя, мне эта вечность?» (Демон — Тамаре). Еще в 1830 году было сказано: «Гляжу назад — прошедшее ужасно; Гляжу вперед — там нет души родной!» Восемь лет спустя повторено: «Гляжу на будущность с боязнью, Гляжу на прошлое с тоской И, как преступник перед казнью, Ищу кругом души родной». В «Выхожу один я на дорогу...» — в «реальной» части — тот же взгляд вперед («Уж не жду от жизни...») и назад («И не жаль мне прошлого...»), только о душе родной — уже ни слова.

Не найденное — за всю жизнь — в *реальности* возместила *мечта*. Правда, даже там душа родная не смогла обрести плоть — напротив, истончилась в «голос», дни и ночи поющих «про любовь». Зато в безобманном мире без прошлого и будущего * полнота вечности слилась наконец с неполной радостью земной.

Поражает, что ни одна реалія благодатного ночного зрелища не перешла в мир мечты. Так торжественно и чудно, по словам самого человека, было вокруг, но ни путь, который блесит, ни звезды, которые говорят, ни бог, ни сиянье голубое не повторились в его новой вселенной. Во все трепетно проник и — в те же минуты, на той же «дороге» — все отринул. «Дом»

* Смело верь тому, что вечно,
 Безначально, бесконечно,
 Что прошло и что настанет,
 Обмануло иль обманет.

сотворен исключительно из собственных материалов, ничто не заимствовано у того мироздания, что было перед глазами. Но теперь это поистине «*мой дом*», и «я» — его подлинное средоточие.

Так, в разных срезах поэтики стихотворения — в интонации и ходах мысли, в характере пейзажа, увиденного наяву, и, так сказать, в структуре фантастической грезы — сквозит то незнание лирическим «я» своей малости перед остальным миром, о котором говорилось выше.

В жизни такое мироощущение могло бы вызвать нарекания в эгоцентризме, но это если бы *такое именно* в жизни встречалось, — личность Лермонтова, кажется, пример единственный (иное дело — житейские проекции его персонажей: печорины и демоны в быту). В поэзии же оно бессмертными стихами доказало свою причастность к истине. Возможно, к той ее грани, на которую слабо указывают и обиходные выражения вроде: «каждый человек — это целый мир» и т. п. Но то, что для нас — выдохшаяся метафора, для Лермонтова, видимо, было судьбой. Легко ли было ее претерпевать? В «Выхожу один я на дорогу...» лирический «я» насквозь открыт и родственен миру, но родством равных. Не отсюда ли веет тайным холодом? Ведь мир от пришедших укорениться в нем требует сыновнего родства, признания себя частицей чего-то большего, чем ты сам. Не потому ли так пронзительны образы матери («Казачья колыбельная песня», «Молитва» (1837) и многое другое), мотивы Родины, России в лермонтовской лирике — на каких же иных путях пытаться избыть тяжкое бремя неприкаянности? Впрочем, это, конечно, уже особая тема.

