

ЛЕКЦИЯ 10-я

Значение поэтического произведения для самого автора. Поэтический образ как средство выразить себя. Пример из поэзии Лермонтова

Все, что можно сказать о возникновении поэтического произведения и действии его на самого автора и на читателя, находится в тесной связи с вопросом об отношениях основных составных частей или элементов поэтического произведения. Как бы ни было сложно поэтическое произведение, оно может быть сведено к следующей схеме: нечто, которое мы означаем через *x*, неясное для автора, существующее в виде вопроса для него, ищет ответа. Ответ автор может найти только в предшествующем, уже приобретенном, или нарочно расширяемом содержании своей мысли. Это содержание мы означим через *A*. Говоря иносказательно, в этом *A* под влиянием *x* происходит некоторое движение, беспокойство, волнение; *x* как будто отталкивает из *A* все для него неподходящее и привлекает среднее, — это последнее соединяется в образе *a* и происходит суждение: *x* я представляю себе в виде *a*. Это тот самый процесс, который мы замечаем в возникновении отдельного слова; *a* есть то, что мы называем представлением в слове, образом в поэтическом произведении или то, что мы называем совокупностью образов, если поэтическое произведение сложное. Для понимающего (т. е. читателя) существует только готовое поэтическое произведение. Понимание есть повторение процесса творчества в измененном порядке, о чем уже было говорено. Следовательно, под *a* понимающий будет непременно разуместь свой вопрос, свое *x*. Спрашивается, имеет ли для нас какую-нибудь цену узнать, что именно разумеет поэт под своим вопросом, что именно его тревожило? Хотя наперед мы должны сказать, что чужая душа — потемки, но тем не менее, в силу обстоятельства, указанного мною прежде, в силу типичности самого поэта, в силу того, что он в известной мере есть характерный образец своего читателя, самому читателю не может быть безразлично, что разумеет поэт под своим *x* и потому, насколько это доступно, оно заслуживает исследования. Относительно писателей прошлых веков в девяти десятых или еще большем числе случаев мы лишены возможности определить с точностью

это *x*. В более благоприятных условиях мы находимся относительно писателей нашего времени, если располагаем некоторыми сведениями о их жизни и если (это особенно важно) известное поэтическое произведение является у них не единственным в своем роде.

Мы замечаем очень часто, что известный *x*, известный вопрос, тревожащий писателя, уясняется для него самого не одним актом сознания, не одним произведением, а последовательным рядом произведений, рядом, который нередко, как мы знаем относительно Пушкина и других, располагается в прогрессивном порядке, т. е. что ряд ответов на известный *x* становится все определеннее и яснее по направлению к концу. Сопоставление этих произведений, отвечающих на сходные вопросы, разъясняет нам до некоторой степени самое свойство этих вопросов. Если настроение поэта субъективно, т. е. если в нем преобладает лиризм, если главным действующим лицом, главной натурой (говоря языком живописца) для поэта является он сам, то последовательный ряд ответов на искомое обозначает собою ряд ступеней самопознания. Сущность не изменяется, если познаваемым будет не сам писатель, а известные общественные отношения, которые занимают его и находятся в тесной связи с его личной жизнью. Я сказал, что возникновение поэтического образа следует за известным волнением, за известным напряжением. Это не заключает в себе ничего характеристичного и применяется ко всякой работе мысли. Деятельность поэта есть работа мысли, в некоторых отношениях весьма сходная с мыслью научной. Если создание образа есть для поэта неотложная нужда, то поэт для выражения своей мысли непременно будет хвататься за первое попавшееся средство. Ему некогда думать о том, что скажет о нем читатель; ему некогда отыскивать средства, т. е. образы, которые показались бы читателю новыми. Здесь наблюдается то же самое, что мы замечаем в людях серьезной мысли относительно словесных выражений. Кто разыскивает слово не с тем, чтобы возможно точнее выразить мысль, а чтобы сказать покрасивее, тот не придает серьезного значения мысли для себя. Гете говорит в «Фаусте»: «Wann einem ernst ist was zu sagen, ist's nötig Worten nachzujagen», т. е., если кому серьезно нужно что-нибудь сказать, разве нужно ему гоняться за словами. Отсюда объясняется, что настоящие поэты не те, которые стараются казаться таковыми и делают из поэзии продажное ремесло, а те, для которых это есть дело их души, что такие поэты весьма часто берут готовые формы для своих произведений. Но разумеется, так как содержание их мысли представляет много особенностей, то они неизбежно влагают в эти готовые формы новое содержание и тем изменяют эти формы. Известно, что Пушкин имел огромное влияние на всех последующих поэтов, но не всем одинаково видно, как тесна была эта связь в формах.

Возьмем для примера известное стихотворение Лермонтова «Три пальмы» и следующее место из «Подражаний Корану»:

И путник усталый на бога роптал:
Он жаждой томился и тени алкал,
В пустыне блуждая три дня и три ночи,
И зноем и пылью тягчимые очи
С тоской безнадежной водил он вокруг,
И кладязь под пальмою видит он вдруг.

И к пальме пустынной он бег устремил,
И жадно холодной струей освежил
Горевшие тяжко язык и зеницы,
И лег, и заснул он близ верной ослицы —
И многие годы над ним протекли,
По воле владыки небес и земли.

Настал пробужденья для путника час;
Встает он и слышит неведомый глас:
«Давно ли в пустыне заснул ты глубоко?»
И он отвечает: уж солнце высоко
На утреннем небе сияло вчера;
С утра я глубоко проспал до утра.

Но голос: «О путник, ты долее спал;
Взгляни: лег ты молод, а старцем восстал,
Уж пальма истлела, а кладязь холодный
Иссяк и засохнул в пустыне безводной,
Давно занесенный песками степей;
И кости белеют ослицы твоей».

И горем объятый мгновенный старик,
Рыдая, дрожащей главою поник...
И чудо в пустыне тогда совершилось:
Минувшее в новой красе оживилось:
Вновь зыблется пальма тенистой главой;
Вновь кладязь наполнен прохладой и мглой.

И ветхие кости ослицы встают,
И телом оделись, и рев издают;
И чувствует путник и силу, и радость;
В крови заиграла воскресшая младость;
Святые восторги наполнили грудь:
И с богом он дале пускается в путь.

Тут мы имеем возможность до некоторой степени определить, что, по отношению к стихотворению «Три пальмы», в состав А, между прочим, входило и это стихотворение Пушкина, которое определило собою размер и общий тон стихотворения «Три пальмы»; даже больше — известные формы, известные окончания стихов в обоих стихотворениях одинаковы и указывают на заимствование. Однако образы в обоих стихотворениях — различны. Каково х по отношению к стихотворению «Три пальмы»? Это мне кажется загадочно и стоит изыскания. Я постараюсь указать ряд находящихся между собою в связи ответов на одно х Лермонтова, к числу которых принадлежит, вероятно, и стихотворение «Три пальмы». Если устранить подробности, то сила стихотворения сосредоточивается на следующем:

В песчаных степях аравийской земли
Три гордые пальмы высоко росли.
Родник между ними из почвы бесплодной
Журча пробивался волною холодной,
Хранимый, под сенью зеленых листов,
От знойных лучей и летучих песков.

И многие годы неслышно прошли;
Но странник усталый из чуждой земли
Пылающей грудью ко влаге студеной
Еще не склонялся под кущей зеленой,
И стали уж сохнуть от знойных лучей
Роскошные листья и звучный ручей.

В чем характерная черта этого образа? Пальмы недовольны своей судьбой, они хотят волнений, тревог, блеска, полноты жизни... В результате получилось то, о чем говорится в конце стихотворения.

Но только что сумрак на землю упал,
По корням упругим топор застучал,
И пали без жизни питомцы столетий!
Одежду их сорвали малые дети,
Изрублены были тела их потом,
И медленно жгли их до утра огнем.

Когда же на запад умчался туман,
Урочный свой путь совершал караван;
И следом печальным на почве бесплодной
Виднелся лишь пепел седой и холодный;
И солнце остатки сухие дожгло,
А ветром их в степи потом разнесло.

И ныне всё дико и пусто кругом...

Думать, что автор изображает здесь свое личное состояние, мы не имели бы основания, если бы перед нами находилось только это стихотворение; но мы его можем сопоставить с некоторыми другими.

По поводу стихотворения «Парус» замечу, что свойство настоящего поэта, т. е. не великого непременно, а искреннего (как во всяком занятии, так и в этом немало людей другого разбора), — это по возможности писать с природы.

Из биографических данных, которые мы имеем относительно Пушкина и Лермонтова, все яснее и яснее выводится доказательство того, что многое, что, например, Белинский, согласно с философскими воззрениями, под влиянием которых он сам находился, считал созданием из ничего, что многое из этого оказывается писанным с природы. Таким образом, в одном из писем Лермонтова мы находим указание на то, что стихотворение «Парус» написано им до 2-го сентября 1832 г. на берегу моря*. На основании другого подобного случая, на основании стихотворения «Ветка Палестины», которое было написано в продолжение получаса у Муравьева, путешествовавшего к Святым местам, и у которого Лермонтов действительно видел пальмовую ветвь перед иконой, можно предположить, что и стихотворение «Парус» сложилось в несколько минут, когда автор смотрел на парус¹⁰. Но он выражал то, что видел, не объективно, а вкладывал в это изображение нечто такое, чего в природе, очевидно, быть не могло:

Белеет парус одинокой
В тумане моря голубом!..
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?..

Играют волны — ветер свищет,
И мачта гнется и скрыпит...
Увы! он счастья не ищет,
И не от счастья бежит!

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

Он спрашивает: «Что ищет он в стране далекой? Что кинул он в краю родном?..» Следовательно, он имеет в виду известное душевное состояние, свое или чужое, которое можно назвать исканием в стране

далекой, оставлением в краю родном. Тот же характер имеет и последнее четверостишие.

Я полагаю, что простого сопоставления стихотворений «Три пальмы» и «Парус» достаточно, чтобы определить общее свойство того образа, который представлен в первом стихотворении *три пальмами*, а во втором *кораблем*.

Я упомянул выше, что когда мы имеем ряд последовательных ответов автора на один и тот же вопрос, то последующие ответы становятся все определеннее и определеннее, все яснее и яснее, все менее и менее иносказательными. Я остановлюсь на определении слова *иносказательность*.

Есть два рода иносказательности: в одном — образ принадлежит к другому порядку явлений, чем его значение, например в настоящем случае, с одной стороны, корабль, с другой — человек. В другом — образ и значение принадлежат к одному и тому же порядку явлений. Это обыкновенная художественная типичность. Когда мы смотрим на портрет неизвестного человека, мы говорим, что не знаем, кого, в частности, изображает портрет, но мы знаем таких людей. Ряд последовательных ответов на один и тот же вопрос переходит от иносказательности первого рода к иносказательности второго.

Рядом с четверостишием «Под ним струя светлей лазури» и т. д. как образом безучастия, равнодушия к окружающему можно привести несколько строк из «Героя нашего времени» (в конце 1-й главы журнала Печорина «Тамань»). Странствующий офицер впутался в жизнь «честных контрабандистов», разрушил покой их, заставил их переселиться, и вот заключительные слова его рассказа об этом: «Что случилось со старухой и с бедным слепым — не знаю. Да и какое дело мне до радостей и бедствий человеческих, мне, странствующему офицеру, да еще с дорожной по казенной надобности!..»

То же самое выражено гораздо полнее во 2-й главе «Княжна Мери», именно после объяснения с княжной в заключительных словах рассказа:

«И теперь здесь, в этой скучной крепости, я часто, пробегая мыслию прошедшее, спрашиваю себя, отчего я не хотел ступить на этот путь, открытый мне судьбою, где меня ожидали тихие радости и спокойствие душевное... Нет! я бы не ужился с этой долею! Я, как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига; его душа сжилась с бурями и битвами, и, выброшенный на берег, он скучает и томится, как ни мани его тенистая роща, как ни свети ему мирное солнце; он ходит себе целый день по прибрежному песку, прислушивается к однообразному ропоту набегающих волн и всматривается в туманную даль: не мелькнет ли там на бледной черте, отделяющей синюю пучину от серых тучек, желанный парус, сначала подобный

* Письмо к М. А. Лопухиной, 1832.

Горячку рифм: он тем удвоил
 Поэзии священный бред,
 Петрарке шествуя вослед,
 А муки сердца успокоил,
 Поймал и славу между тем;
 Но я, любя, был глуп и нем.

Прошла любовь, явилась муза,
 И прояснился темный ум.
 Свободен, вновь ищу союза
 Волшебных звуков, чувств и дум;
 Пишу, и сердце не тоскует... <...>
 Я все грущу, но слез уж нет,
 И скоро, скоро бури след
 В душе моей совсем утихнет:
 Тогда-то я начну писать
 Поэму песен в двадцать пять.

Из всего сказанного вытекает следующее: конечно, мы знаем, что поэты пишут, а читатели читают, и что без читателей невозможна литература; но поэтическое произведение не есть детская книжка или учебник, который можно написать по заказу так, как шьются сапоги. Поэтическое произведение есть прежде всего дело души самого автора, есть работа над его собственным развитием. Мы должны высоко ценить человека до такой степени искреннего, как Пушкин, внушающего всей своей жизнью доверие к себе. Это — душа без кривизны, и чем больше мы знакомимся с ним, тем более глубокое уважение внушает он к себе, совершенно отличное от некоторых других русских поэтов. Между прочим, мы имеем отрывок из стихотворения Пушкина, мысль которого другими словами подтверждена одним из его писем*.

С толпой не делишь ты ни гнева,
 Ни удивленья, ни напева,
 Ни нужд, ни смеха, ни труда,
 Глупец кричит: «куда, куда?
 Дорога здесь!» — но ты не слышишь,
 Идешь, куда тебя влекут
 Мечты невольные. Твой труд
 Тебе награда — им ты дышишь,
 А плод его бросаешь ты
 Толпе, рабыне суеты...

То же в стихотворении «Разговор книгопродавца с поэтом».

* «Вообще пишу много про себя, а печатаю поневоле и единственно для денег: охота являться перед публикою, которая вас не понимает» (к Погодину. — 74, 5, 577).

Вам [поэтам. — А. П.] ваше дорого творенье,
 Пока на пламени труда
 Кипит, бурлит воображенье;
 Оно застынет, и тогда
 Постыло вам и сочиненье.
 Позвольте просто вам сказать:
 Не продается вдохновенье,
 Но можно рукопись продать.

Два дела разных — продать рукопись и писать для продажи. Я этим не хочу сказать, чтобы поэт стоял вне экономических законов жизни; поэт может быть, как Ганс Сакс, и сапожником (сапожником он был и в поэзии)¹¹. Я настаиваю только на том, что то же самое мы замечаем в поэзии, что можно наблюдать при пользовании отдельным словом.

Человек говорит, без сомнения, только в обществе; но он говорит прежде всего для самого себя, потому что это есть одна из фаз развития его собственной мысли.

Еще одно свидетельство, применимое и к поэзии, параллельное приведенному мной. Это — изречение Гумбольдта о языке: «всякое понимание есть непонимание». Другими словами — понять другого невозможно. То, что мы называем пониманием, есть акт особенного рода возникновения мысли в нас самих по поводу высказанной другим мысли. То же самое и в поэзии: то, что служит познаваемым для поэта, т. е. *x*, всегда по отношению к образу есть нечто чрезвычайно сложное. Например, если речь идет о самопознании и ответом на вопрос, что такое *я*, служит последовательно: Три пальмы, Парус, Печорин, — то ни один из этих образов не исчерпывает познаваемого. Мы можем сказать, что *x* в поэте невыразимо, что то, что мы называем выражением, есть ряд попыток обозначать это *x*, а не выразить его. Все равно, как если я скажу, что передо мной свеча, в смысле дающей свет. Разве этим одним признаком я исчерпаю содержание того, что находится передо мной? Стало быть, по этому одному *x* образом поэтическим невыразимо.

Если дело идет о самопознании, то мы можем применить к самому поэту изречение Гумбольдта и сказать, что в его личной жизни всякая попытка изобразить себя ведет к непониманию. Отсюда недовольство поэта своим образом до тех пор, пока он находится в его власти, и которое еще больше усиливается, как скоро он увидит, как понимают этот образ другие. В последнем случае это недовольство может породить весьма горькое чувство сожаления о том, что приходится делиться с людьми этим своим добром. Отсюда жалобы художника вообще и поэта на невыразимость мысли. У Лермонтова — несколько подобных жалоб; между прочим сюда относятся некоторые места в стихотворении «Не верь себе».