

Поэзия А. Фета: живописный код

Проблема «А. Фет и культура», в частности, «Фет и живопись» поднималась в литературоведении, большей частью в связи с гипотезой об импрессионизме поэта [1]. Интерес Фета к живописи возник, по его собственному признанию, еще в детские годы, причем «художественное» неразрывно переплелось с «религиозным»: *«Мать растолковала мне, что это (картина Святого семейства – Г.К.) произведение величайшего живописца Рафаэля и научила меня молиться на этот образ»* [2]. В восприятии Богоматери – особая интимность, основанная на идентификации: *«Сколько раз мне казалось, что божия Матерь тем же нежным взором смотрит на меня, как и на своего Божественного младенца, и я проливал сладкие слезы умиления...»* (Фет, 1893, 18). Так, ненавязчиво в сюжет мемуаров введена аналогия себя с Христом. Может быть, отсюда обязательное ощущение болезненности, боли в переживании красоты [3].

В дальнейшем свое «художественное воспитание» Фет связывал с сестрой Надей: *«Она сумела до известной степени сообщить мне свое живое сочувствие к произведениям искусства, которым исполнена сама. Обладая прекрасной исторической памятью, она сумела заинтересовать и меня своими любимыми дорафаэлевскими живописцами...»* (Фет, 1890, 164). Трагическая история сошедшей с ума Нади также для Фета имеет аналогию в мировой культуре (сестра уподоблена Офелии), хотя это и скрыто в подтексте. Для Фета принципиально, что именно «женское» как «естественное» и «органичное» стоит ближе к искусству, т.е. Красоте [4], ибо, по его собственному признанию, всякое наведение на красоту вызывало в нем отвращение: *«Стоит мне заподозрить, что меня преднамеренно наводят на красоту, перед которой я по собственному побуждению пал бы во прах, как уже сердце мое болезненно сжимается и наполняется все сильнейшею горечью по мере приближения красоты»* (Фет, 1890, 170).

Интерес к живописи обострился у Фета во время пребывания его за границей, свидетельством чему являются его «отчеты» о посещении парижских музеев (Лувра и т.д.) с подробным описанием впечатлений от мировых шедевров [5], а также музеев Италии, о чем он не без удовольствия вспоминает в мемуарах.

Признаваясь, что никогда не был меломаном (Богиня музыки явно не симпатизировала ему), Фет в мемуарах лишь вскользь упоминает о своих способностях к рисованию. Так, один из эпизодов детских лет (во время пребывания в пансионе) связан с тем, что Фет по памяти нарисовал новоселковскую черноморскую лошадь: рисунок поразил учителя сходством, вызвав его восторженный смех (см.: Фет, 1893, 92). Или другой эпизод, уже в годы воинской службы, когда, заключив пари с товарищами, Фет на кладбище *«начертил ме-*

лом собачью морду с рогами, с когтями на руках и крючковатым собачьим хвостом» (Фет, 1893, 414), удостоверяя тем самым свое ночное пребывание там.

Фетовское видение явно живописно: фетовские пейзажи поражают точностью наблюдений, особенно в плане колорита. Кроме того, сюжетом некоторых его поэтических произведений, особенно в 40-50-е гг., стали картины известных мастеров [6]. Женские «изображения» в поэзии Фета во многом следуют за живописными первоисточниками.

Понимание Фетом женской красоты сложилось под влиянием как античной, так и христианской культурных традиций. Универсальное свойство Фета эстетики Фета – рассматривать эмпирическую реальность под эстетическим углом зрения; этот принцип своей поэтики он сформулировал следующим образом: *«Воспевать можно только бессмертных обитателей Елисейских полей: царей, героев и поэтов. Сюда же, конечно, относятся и классические образы женской красоты, как Елена, Леда, Алцеста, Эвридика и т. д.»* (Фет, 1890, 378). Поэтому и в мемуарных описаниях людей, встречающихся на жизненном его пути (хотя эти «портреты» и не отличаются особой поэтичностью), прослеживается общая закономерность: конкретный человек рассматривается в культурно-типологическом ряду, в свете своего культурного (или литературного) двойника. Так, например, первая жена профессора М. Погодина — *«кроткая, прекрасно воспитанная ...напоминавшая Мадонну Гольбейна»*, жена Эммануэля — *«прекрасная женщина, напоминавшая меланхолическим оттенком тип Офелии»* и т.д. Поэт, связывая всех женщин с идеалом «Вечно Женственного», «поверяет алгеброй гармонию».

Но не в меньшей степени это «двоение» связано с тенденцией к эстетизации русского дворянского быта, проявившейся еще в начале XIX века, выражением чего была повышенная интеллектуальность эстетического сознания русского общества (*«Аннушка пахнет прелестной эпиграммой Марциалла»*, *«Белокурая Мари была каким-то стройным воздушным видением, тогда как темнорусая, с черными глазами газели Софи напоминала определенный образ, созданный, кистью Мурильо»* и т.д.). При этом Фет отмечал мучительность и даже болезненность ощущения для него неуловимой красоты: *«...Черты, которые были неуловимы и изменчивы, как сон, определены и неизменны, как долг»* (Фет, 1856, 246).

Мотивировка идеализации земной женщины в эстетике Фета - поиск отражения прекрасного в реальной жизни; символически сводящийся к прозрению его в камне, что отсылает к древнему мифу о Пигмалионе. Культура, таким образом, оказывается в роли посредника между эмпирической реальностью и идеалом [7].

В ранней лирике 40-х годов лирическим объектом чаще всего оказывается вполне земная женщина. Земное начало в ней подчеркнуто скульптурно выписанными деталями; «заземленность», свидетельствующая о пребывании человека в реальном мире, объясняется влиянием как современной (поэзия в прозаическом веке), так и античной поэзии, переводами которой Фет занимался в течение всей своей жизни (См. следующие стихотворения: *«Древ-*

ня», «Фантазия», «О, долго буду я в молчанье ночи тайной...», «Люди спят; мой друг...» и т.д.). В поздней лирике очевидна прямая отсылка к Перуджиновой Мадонне, как, например, в лирической миниатюре «Она» (1889): «Ее кудрей руно золотое в таком свете, какой один, изображая неземное, сводил на землю Перуджин» [8 (305)]. Причем именно в поздней лирике «Поэт» как бы замещен «Живописцем»: «...И, издали молясь, поэт-безумец пусть прекрасный образ Ваш набросит на бумагу» (101), «...Как кистью я этим лучом наброшу румянца и злата» (304), «...Где кистью трепетной я наберу огня? Где я возьму небесной краски?» (303).

Фет остается верен романтической эстетике начала XIX века, предписывающей автору – эскизность, а читателю – сотворчество [9]. В примечаниях в переводах Катулла Фет замечает, что «название красавицы заслужено ею (возлюбленной поэта – Г.К.) не столько в силу совершенства отдельных форм, но и общей всепобедной грации» [10]. Набросок, по которому можно восстановить целое, – принцип Фета, поэтому, как и у Пушкина, у него преобладают «глаза», «улыбка», «локоны». Деталь «волосы» — почти единственный штрих в портрете возлюбленной, причем, эта деталь, как правило, не выбивается из общей картины сказочного мира, т.к. женщина — тоже часть природы («твой душистый, твой послушный локон, развиваясь, падает на плечи», 154). В смысле справедливо замечание Ю. Айхенвальда: «В единстве мирового содержания женщина неотделима от природы» [11]. Единством портретного облика отмечены Она и Ночь («Плавно у ночи с чела...»); сад — («Сад обнажил свое чело»), что подтверждает нераздельность возлюбленной с природой, спаянных в единстве духовного события. Природность Фет понимает в аполлоническом смысле, и в женской красоте ценит выражение, прежде всего, музыкального ритма, грациозную интеллигентность, духовность, идеальность.

Не лишено иронии замечание Фета в ответ на критику: «Недавно какой-то строгий критик упрекал меня за то, что я два раза в стихах говорю о прекрасных женских волосах. Что же делать? У всякого свой вкус. Быть может, почтенный критик любит жидкие, кокетством вытеребленные волосы, а меня приводят в восторг сизые, тяжелые змеи, облегающие вокруг смуглых, черноглазых головок страсбургских нянек» (Фет, 1856, 250). Правда, критика начала XX века в колдовских волосах видела уже «квинтэссенцию женского очарования» [12]: «Моего тот безумства ждал, кто свивал эти тяжким узлом набежавшие косы» (178).

«Волосы» как деталь женского облика отсылают к живописи. По замечанию искусствоведа Б. Р. Виппер, внимание к волосам модели — черта, присущая С. Боттичелли, «из волос он плетет косы, свивает длинные, золотые жгуты и рассыпает каскадами светлых вьющихся линий» [13]. Регламентированные рекомендации к созданию произведений живописи, появившиеся в эпоху Возрождения, перечисляют возможные мотивы изображения, и как один из важнейших — волосы: «...Пусть они (волосы) закручиваются... и пусть они развиваются по воздуху... Частью пусть сплетаются друг с другом, как змеи, а частью — вздымаются в ту или иную сторону...» [14]. «Змеи волос» — образ, вос-

ходящий к мифу о Медузе Горгоне, где «змеиность» — вредоносное, отталкивающее качество (змеи связаны с водой). Змеевласой изображалась Геката, богиня Луны, владычица колдовства [15]. Лунная и акватическая природа красоты возлюбленной у Фета очевидна.

Особенность восприятия красоты Фетом — острое, почти болезненное ощущение времени, выраженное в динамике действия (она *скользит, мчится, несется* и т.д.): так он передает мимолетность красоты. Не случайно то, что в это динамическое движение ненавязчиво втянут и поэт: «...и все выше помчусь серебристым путем я, как шаткая тень за крылом...», 162; «..Я же, напрасной истомой горя, - летняя вслед за тобою заря», 180). Семантика полета неоднозначна у Фета. С одной стороны, выражение легкости, невесомости, хрупкости, «нематериальности» возлюбленной, что отсылает одновременно к разным культурным традициям: античной (см. изображения на вазах, исходящие из понимания судьбы как «сакральной пустоты»: фигуры телесны и свободны и в то же время, как в театре теней, бесплотны [16]) и христианской (см. изображения Мадонн в искусстве художников итальянского Ренессанса, кажущихся летящими над миром [17]). С другой стороны, в полете — обозначение особого состояния души поэта, стремящегося уловить и задержать Красоту [18]. Таким образом, эффект быстрого движения обусловлен в лирике Фета движущейся точкой зрения. И в этом вновь отсылка к живописи: особенность, по замечанию В. Турчина, парадных портретов К. Брюллова, заключается в том, что женские фигуры словно пробегают мимо зрителя в ворохе ослепительных одежд [19].

Лейтмотив образа возлюбленной — ее детскость, и в этом вновь отсылка к живописи: детскость в изображении женщин — черта, идущая от традиции Итальянского Возрождения, отчетливо обозначенная в изображениях Мадонн, в частности, Перуджино [20].

Стремление Фета к изображению тихой, «ангельской» красоты ведет к тому, что ведущим началом в изображении женского лица стала улыбка. «Улыбка» в культуре осмысляется как «тихая музыка» души, мифологический смысл чего раскрыт О. Фрейденберг, указавшей на связь улыбки и оплодотворения, смеха и рождения с земледельческой метафорикой: «Расцвета; земля от света твоего и плоды принесла растительности от улыбки твоей» (лейденский папирус). И далее: «Улыбка винограда и смокв обращена к миру, как и осенней жатве: она означает рождение плода из чрева матери, женщина ли это или земля» - своеобразный вариант идеи о красоте, спасающей мир [21]. Романтическая традиция связывает улыбку с тайной познания — «созерцательный жест познающего и хранящего тайну бытия, т. е. жизни и смерти» [22]. Улыбка — излюбленный мотив человеческого изображения итальянских художников.

Неясность фетовских изображений, их своеобразное «струение» отсылают к картинам русского художника Рокотова, отдельные портреты которого кажутся отражениями в старинном тусклом зеркале, которое удлинит фигуры, нежно скрадывает их очертания и затуманивает изображение лежащим на поверхности стекла колеблющимся матовым налетом [23].

Миф о красоте, творимый в поэзии Фета, во многом опирается на античную мифологию, закон которой тождество всего всему. Многоликость возлюбленной и есть выражение этого тождества; она — царица, властительница дум, фея, волшебница, богиня. Тайна возлюбленной у Фета во многом обусловлена пониманием магии имени: она чаще всего «переименована», скрыта за именами античных богинь (Цирцея, Сивилла) или известных образами мировой культуры (Офелия, Перуджинова Мадонна и т.д.) [24].

О «перспективе» лирического образа Фета точно заметил М.Б. Соколов: «Для Фета, всюду намек, всюду отзвук чего-то большего, чем здешний мир». При этом он прочерчивал «опрокинутость» этой перспективы внутри души человека, по закону зеркальности, отражающей все мироздание» [25]. Ассоциативные связи уходят вглубь, на поверхности остаются лишь отдельные намеки; слово становится насыщенным ассоциациями культурного плана, сам образ обретает статус бытийного, будучи пронизанным идеальной сущностью и включенным в систему мировой культурной традиции.

Литература

1. См., в частности: Бухштаб Б. А. Фет: Очерк жизни и творчества. Л., 1974.
2. Фет А.А. Ранние годы моей жизни. М., 1893. С. 18. В своих мемуарах Фет выделяет в качестве главного события своего детства Встречу с Мадонной Рафаэля. Возможно, для взрослого человека этот образ впоследствии слился с образом матери, смерть которой, как известно, Фет тяжело переживал. В дальнейшем цитирование по этому источнику сопровождается пояснением в круглых скобках после цитаты. Ссылки на издание: Фет А.А. Мои воспоминания. М., 1890 обозначаются по аналогии.
3. «Чувство боли от красоты» – образ из письма Л. Толстого, точно схватившего самую суть фетовского переживания красоты. См. письмо Л. Толстого А. Фету от 30 апреля 1873 г.// Л.Н. Толстой. Переписка с писателями: В 2 т. Т.1. М. 1987. С.425.
4. См. об этом подробнее: Козубовская Г.П. Мифология усадьбы и «усадебный текст» в эпистолярной прозе А.Фета// Вестник БГПУ (серия гуманитарных наук). Барнаул, 2003. № 3.
5. См.: Фет А.А. Письма из-за границы. Путевые впечатления// Современник. 1856. № 11; 1857 №№ 2, 7.
6. См. об этом: Козубовская Г.П. Поэзия А.Фета и мифология. М.; Барнаул, 1991.
7. Понятие идеала у Фета двупланово и складывается из двух значений: «Одни идеалы явлений будничных, так сказать, возможных» (жизненный тип: Гамлет, Лир, Дон Кихот, Фауст, Онегин), другие—явлений невозможных, которых отчизна непостижимая тайна человеческого духа (*«того не подсмотрит, не изучит никакой гениальный взор, чего нет в природе и чего между тем жаждет душа. Никто никогда не видел ни Елены, ни Венеры Милосской, ни Офелии, ни Дездемоны»* - Фет, 1856, 269-270).
8. Стихотворения А. Фета цитируются по: Фет А. А. Стихотворения и поэмы. Л., 1986 (Б-ка поэта. Большая серия). Далее страницы указываются в круглых скобках после цитаты.
9. См. подробнее: Галич А.И. Опыт науки изящного// Русские эстетические трактаты: В 2 т. Т. 2. М., 1974. С. 205 - 275.
10. Катулл В. Стихотворения в переводе и с объяснениями А. Фета. М., 1886. С. 126.
11. Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. М., 1994. С. 168.
12. Дарский Д. Радость земли. М., 1915. С. 145.
13. Виппер В. Р. Очерки итальянского Ренессанса. Т. 2. М., 1978. С. 16.
14. См.: Данилова И. От средних веков к Возрождению. М., 1975. С. 32.
15. Овидий. XV превращений. М., 1887 (перевод А.Фета). С. 207, 308. О волосах, детали облика, в которой воплощается женственность возлюбленной. Музы и богини см.

замечание Ю. Айхенвальда: «...и эти женские волосы, эта золотая власть мировой Береники, однажды навсегда опьянили его» (Айхенвальд Ю. Указ. соч. С. 168).

16. Видимая оболочка и невидимая непостижимо-сакральная сущность. См. об этом: Лебедева Г.С. Деокрации Аготарха и открытие театрального пространства в европейском искусстве// Театральное пространство. М., 1980. С. 21.
17. Этот эффект создается тем, что фигуры Мадонн изображены едва касающимися земли, несмотря на общую заземленность человеческих фигур. Итальянское искусство кватроченто своеобразно трансформирует средневековое изображение святых, добиваясь сочетания земного с неземным. См. об этом: Виппер. Указ. соч.
18. Фет опережает будущие открытия П. Флоренского, для которого красота в движении, скорости, именно в ней исчезают пространство и время. Скорость позволяет оторваться от косной материи и слиться с потоком света, отрицающего формы. См.: Флоренский П. Мнимости в геометрии. М. 1927.
19. Турчин В. Эпоха романтизма в России. М., 1981.
20. Элиасберг И.Е. Перуджино. М., 1956.
21. Земледельческая метафористика — выражение глубочайшей идеи Дионисовой религии — идеи тождества смерти жизни, идеи сгущения в индивидуализацию и ее растворения, идеи ухода и возврата. См.: Фрейденберг О.М. «Эйрена» Аристофана// Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С.226.
22. См.: Фарыно Е. Код Ахматовой// Russian literature. 1974. V. 7-8.
23. См. об этом: Поспелов Г.Г. Русский интимный портрет 2-ой пол. XVIII-нач. XIX века// Русское искусство XVIII в. М., 1968. С. 243.
24. См. об этом: Козубовская Г.П. Поэтика цикла А. Фета «К Офелии»// Русская поэзия XIX в.: Образы. Мотивы. Поэтика. Куйбышев, 1985.
25. Соколов М.Б. Очерки развития русской поэзии. Т.1. Саратов, 1923. С. 89.

Опубликовано: Ауэзовские чтения. Семей, 2004. С. 118-124.