

Ольфакторный код поэзии А. Фета: благовония

«Запахи в литературе и культуре» – тема не исследованная в отечественном литературоведении. Заявленная у польском учебнике Jerzy Faryno его русском аналоге (*Wstep do literaturoznawstwa - Введение в литературоведение*. Warszawa, 1991; С.-Пб., 2004) и в словаре-справочнике «Достоевский. Эстетика и поэтика» (Челябинск, 1997), она получила развитие в уникальном двухтомном издании «Ароматы и запахи в культуре» (М., 2003), обобщающем все, имеющееся в литературоведении и культурологии о запахах на сегодняшний день. Совершенно очевидно, что запахи почти не характерны для русской классики, особенно начала XIX века. «Натуральная школа» - одна из первых осваивает их; впоследствии «запахи» – обязательная принадлежность картины мира Ф.М. Достоевского.

«Запах» не сразу появляется в поэзии А. Фета, и это, в целом, отражает характер русской поэзии середины и конца XIX века. Уход поэзии от риторики в сторону все большей ассоциативности как тенденция отмечен С. Бройтманом в его докторской диссертации¹. Письма Фета, синхронно с его поэзией вводящие запах в картину мира, являясь в каком-то смысле иллюстрацией к лирическим опытам поэта, фиксируют появление запахов. «Запах» обнаруживает себя в «языческом», фолькорно-ритуальном контексте. Так, интерес к ботанике иронически обыгран Фетом в одном из его писем к И.П. Борисову в октябре 1851 года: «...значит, и ботаника Мценского уезда к чему-нибудь полезна. Но я сильно боюсь за дурные последствия действия таких злых кореньев – нее было бы порчи или чего подобного, оборони боже, хотя Подбелевец из давних времен славится искусными бабками, знахарками, ворожейками, угадками и проч. ученым людом» (2, 198)², где упоминается чей-то любовный усадебный роман, завершившийся (по предположению Фета, не без магического воздействия мать-и-мачехи) «честным тирком да свадебкой» (2, 198).

Вслед за Ап. Григорьевым Фет включает «запахи» в критерии художественности: для него «запах» - обязательная принадлежности живого, целостного художественного организма. Органикой Фет измеряет эстетику, используя свой особый, «органический» инструментарий, сближаясь в этом с Ап. Григорьевым. Так, в письме к Л.Н. Толстому Фет, подчеркивая особо запоминающееся и, следовательно, удавшееся в повести «Казачки», нашел формулу, в которой запечатлел свое пантеистическое представление о «живой жизни»: «...это дыхание леса с фазанами и Лукашкой» (2, 220). Еще один выработанный Фетом критерий – Красота, поющая в мраморе,

¹ Бройтман С. Н. Русская лирика XIX-XX веков в свете исторической поэтики (субъектно-объектная структура). Махачкала, 1989.

² Цитируется по: Фет А.А. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1982. Далее письма цитируются по этому изданию. Номер тома и страницы приводятся в круглых скобках после цитаты.

как вершина искусства. Высокая оценка «Казаков» (Фет приложил к прозе Толстого единственный верный критерий - античное искусство) содержит скульптурный код. Фет, подчеркивая неприятие «отсутствия идеальной чистоты», поясняет свою эстетическую именно через «запах»: «Венера, возбуждающая похоть, - плоха. Она должна только петь красоту в мраморе. **Самая вонь** (выделено мною. – Г.К.) должна в создании благоухать, перешедши *durh den Labirint* (через лабиринт сердца) художника. А от «Поликушки» несет запахом исковерканной среды» (2, 221). «Черти с расширенными ноздрями», «Аполлон, идущий на Пифона с раздутыми мужеством ноздрями» - в этой фетовской «носологии» карикатурное осмысление уродства современного общества и современной литературы³, удаленной, по его мнению, от идеала.

«Запахи» - дифференцирующий признак периодов в периодизации творчества Фета. Кроме того, в его иерархии лирических жанров.

В ранний период, обращаясь к традиционным жанрам, Фет обходится без запахов. Ориентируясь на условно-поэтические жанры начала XIX в., жанровая модель которых не предполагает включение парадигмы запахов (имеются в виду элегия и антологический жанр), Фет в использует специфический язык жанра, которым он владеет достаточно хорошо, просто «подгоняя» личное содержание под определенный образец. Так, в элегии это язык «школы гармонической точности» и символическая структура, в которой преобладают словесный жест и поэтические формулы. В антологическом жанре – «вечное» время, застывший остановленный миг.

В антологическом жанре, где условный мир осмыслен как Культура, преобладает «визуальное» очевидна вторичность сюжетов, определяющих структуру фетовских антологических стихотворений. Статуи, живописные полотна известных мастеров – источник подобной поэзии⁴. Из оригинальных – наиболее беззапаховые – «зимние» стихотворения цикла «Снега», где материализованная реальность напоминает материал, используемый в скульптуре и архитектуре (гипс, мрамор и т.д.).

Так, в интерпретации Фетом античного мифа о гибели Фаэтона важен скульптурный код: в настойчивом нагнетании «белизны» очевидна эстетизация смерти («белоснежные члены», «белые формы», «округленные бедра белели, будто бы мрамор»; наконец, «мертвая сила лица»). Фет не отступает здесь от античной идеи **калокагатии** (гармония прекрасного тела и хорошей, в нравственном отношении, внутренней сущности человека), подчеркивая красоту смерти, но при этом в авторском голосе очевидно сожаление о безвременной гибели молодого существа. Эпитет здесь – лексический и семантический сигнал «Золотого века», позволяющий ему быть признанным. Красота юного мертвеющего тела поразительна сходством со статуей; отчетлив «скульптурный код» в описании смерти Фаэтона: «...округленные бедра белели, будто мрамор, приявший изгибы от рук

³ См. о носологии у Тургенева: Козубовская Г.П. Фет и Тургенев: поэзия и мифология литературного быта// Вестник БГПУ. Барнаул, 2004. Вып. 4. Серия гуманитарных наук (в печати).

⁴ См. подробнее: Козубовская Г.П. Поэзия А. Фета и мифология. М.; Барнаул, 1991.

Праксителя...» (210). Оппозиция мертвого/живого оказывается снятой превращением одного и другое.

Стихотворение «*Кусок мрамора*» (1847) – ключ к «скульптурным» стихотворениям Фета. Превращение камня в произведение искусства – в статую – демиургической властью художника разворачивается в миф о Пигмалионе и Галатее.

Оставаясь в рамках антологического жанра, Фет, тем не менее, отходит от него, точнее, от трактовки самой модели бытия, предложенной поэзией начала XIX века. «*Там воскурялся туман благовонною жертвою*» (210) – так в антологический мир вошли запахи. Таким образом, можно говорить о «переходном» характере этого стихотворения; очевидна смена представлений о мифе – от мифа, осмысленного как культура, к мифу, осмысленному как органика, природа.

Картина мира Золотого века у Фета и в дальнейшем будет включать в себя запахи. Так, акцентирование запаха («*Золотой век*», 1856) выполняет двойную функцию. С одной стороны, именно через запах воссоздан идеализированный земной рай, каким он, в представлении Фета, был в истории цивилизации: «...*под сению дерев благоуханной блаженствовал незлобный человек*» (216). С другой – золотой век человечества осмыслен как «растекающееся дионисийство» (термин С. Бройтмана)⁵, как разгул страстей.

Но даже в стихотворения 40-х гг. иногда входят запахи. Экспериментируя с лирическими жанрами, отыскивая наиболее адекватные способы для передачи неясных, темных ощущений, Фет использовал «запах». Так, в одном из самых «непонятных» стихотворений этого периода «*Сосна так темна...*» (1842) «*запах фиалки ночной*» (370), находящийся в одном ряду с визуальными и слуховыми образами, – импульс, вызывающий воспоминания, намек, – одно из составляющих сложного неразложимого целого, переведенное на язык ассоциаций, возникающих в состоянии полубреда, полудремы. «Запах» для Фета сродни музыке, имеющей возможность (этим открытием он поделился в письме с Ап. Григорьевым в 1847 году) «*передать и мысли, и чувства не раздельно, не последовательно, а разом, так сказать – каскадом*» (выделено мною – Г.К.; 2, 188). Фрагментарное переживание, в котором разрушены логические связи, и есть путь к воссозданию мира, воспринимаемого одновременно несколькими органами чувств и переданного «каскадно». «Дремотой» – состоянием, промежуточным между сном и реальностью, – мотивируется включение запахов.

При имплицитном обозначении запаха на возможность его присутствия указывает контекст, последовательно восстанавливающий этот запах. Так, мотив женской красоты, описанной в метафорике («*сладкую жизнь пью с этих розовых губ*», 186), развернут в аналогию с органическим миром («*Только пчела узнает в цветке затаенную сладость, только художник на всем чует прекрасного след*», 186). Не случаен здесь, в мире орга-

⁵ См.: Бройтман С. Н. Указ. соч.

ники, глагол «чують», принадлежащий к невербализированному миру, миру бессловесных существ.

И в другом стихотворении 1847 года, где аналогия взрослеющей девушки с созревающим виноградом удерживается «*сладким ароматом*» (69). В вегетативной символике в контексте поэзии Фета замещается имя: она – «*цветок – дитя дубравной сени*» (260), так реализуется фетовская концепция природного человека, согласно которой ценностны именно «простота» и «естественность». Именно «простота» и «естественность» наделены «благоуханием» - синонимом «чистоты» и «целомудрия». Конкретная ситуация любовного свидания, оформленная как сценка во сне, обрастает метафорическими смыслами: «*И, сонных лип тревожа лист, порхают гаснущие звуки*» (260). Неназванная пчела - ипостась души - присутствует в «порхающих звуках» - метафоре души, выведенной в пластику природы и восстанавливающей аналогию поэт-пчела. В то же время «порхающие звуки» - метафора немоты, нереализованной песни, звука, не вылившегося еще из глубины души.

Отказ от аналогии как излишне прямолинейного способа выражения поэтических идей ведет к тому, что функции аналогии принимает на себя метафорический эпитет. «Красота», зашифрованная в эпитете, обретает в нем свою органику. Эпитет вбирает в себя семантику вегетативности («...целую волоса душистые и плечи», 66; где «вегетативное» - форма проявления Вечно Женственного) и опьянения: «...и я стою уже безумный и больной...» (66). А в «*Фантазии*» (1847) тот же эпитет («*твой душистый, твой послушный локон*», 154) развертывает параллелизм человека и природы, где «природное» восходит к культурной мифологеме «соловей и роза»: «...иль поет и ярко так и страстно соловей, над розой изнывая» (154). «Душистый» - эпитет, которым Фет наделяет в своих письмах людей, к которым испытывает особые чувства: и графиню С.А. Толстую, и И.С. Тургенева, и Н.Н. Страхова. «*Душистый лесной муравей*» - метафора души поэта из письма к Я. Полонскому от 26 октября 1888 г. При этом Фет дал резкую оценку роману И.С. Тургенева «Дым», словно отрицая самого себя и не заметив «фетовского» в этом романе⁶.

Запахом отмечена граница между мертвым и живым, он обладает целительной силой, сходной с той, которой наделена живая вода в сказках. Так, «сумрак ночи» ведет к отчуждению между влюбленными, тогда как «прозрачность» воздуха ночи, в котором «*клубится аромат*» (247), наоборот, «обнажает» чувство, становящееся продолжением природы. Аналогия пока еще выполняет роль логической скрепы («...весной гремела песнь лесная и кликал соловей серебряные сны», 251), проецируя «природное» в «человеческое», где «соловей» - знак любовной темы. Но «запах» в этом параллелизме сохраняет и свою первичную и основную функцию – он отмечает «оживление», «расцвет» души усилением интенсивности восприятия жизни («*теперь душистей лес...*», 252). Ср. с другим: «...и трав

⁶ См. об этом: Козубовская Г.П. Фет и Тургенев: поэзия и мифология литературного быта// Вестник БГПУ. Барнаул, 2004. Вып. 4. Серия гуманитарных наук (в печати).

слышной благоуханье» (263), где готовность излиться в слове вновь закрепляется параллелью с соловьем. Эпитет «робкий», которым наделен двойник героя, выполняет функцию приглушения страсти, раскаленной до предела (в интенсивном запахе обозначен предел ее), ее одухотворения. Обращает внимание возможность двойного прочтения лирической ситуации: готовность излиться душой обостряет восприятие мира либо природа располагает к другому переживанию.

Эпитет «душистый», которым наделены в поэзии Фета и природа, и женщина, в образе *«разымчивой, душистой и сладкой чаши Гебы»* (449), традиционно символизирующей пир юности, опрокидывает органический мир в культуру, ставит под знак культуры, при этом не лишая его «живой жизни». И важнейшая роль в этом отводится запаху. Обращает на себя внимание тот факт, что в письмах юность определяется Фетом сходным образом: *«...я люблю окунуться душой в ароматный воздух первой юности»* (2, 198)⁷.

Отказ от слова в контексте поэзии Фета означает высшую степень обретенного влюбленными понимания, близкого к органическому, где «запах» - посредник в общении душ, заместитель слова: *«Говорила за нас и дышала нам в лицо благовонная ночь»* (255).

Запахи для Фета - знак не только золотого века, но и земного рая. Так, в стихотворении *«На Днепре в половодье»* (1853), где *«...над разыгравшимся, казалось, бы Днепром струилися от волн и трав благоуханья»* (240), именно запахи и вода порождают желание остаться *«здесь дышать, смотреть и слушать век»* (240). Вода – заместительница женщины: *«лобзание немолкнущей струи»* (240). «Райское» пока еще подкреплено логической аналогией соловей-певец и эпитетом «золотой» – символическим знаком рая (*«...вот желтые пески горят в сиянье золотистом»*, 240). В другом стихотворении (*«В саду»*, 1854) синонимом «райского» становится роза (*«в последний час разлуки венком из молодых и благовонных роз тебя здесь нежные благословляли руки»*, 243). В ситуации блудного сына, вернувшегося на родину, прошлое как потерянный рай обретает семантику питья (*«С улыбкой горькою я пью твой аромат, которым некогда мое дышало детство»*, 242).

Обретение утраченного рая в памяти реализуют запахи, дифференцирующиеся в оппозиции мертвого/живого. Омертвление души, проявляющееся в равнодушии к запахам реального мира, в отсутствии отклика на них (*«Запах роз под балконом и сена вокруг... благодарности нет в истомленной груди»*, 315), сменяется обостренным ощущением их при воспоминании о прошлом, погружении в него. «Запахи» как психические импульсы памяти о прошлом, «вытягивают» это прошлое из души, материализуя его. Скрепляя отдельные миги прошлого и настоящего, они способствуют прорастанию и расцвету его в душе, обозначая в то же время сакральное пространство, «швы» мироздания, где прошлое и настоящее

⁷ См. письмо к И.П. Борисову от октября 1851 г., где воспоминание разворачивается в пластических картинах *«овраги с заросшим кустарником и ухающие земляничкой и клубничкой»* (2, 198).

встречаются. «Там» (далекий, давнишний сад), воскресая в душе до физически ощущаемого, сводит с ума силой ароматов, уподобленных живой воде («...там и звезды крупней, и сильней аромат, и ночных благовоний живая волна там доходит до сердца, истома полна», 315). «Запахи», ощущаемые сердцем, - вестники иного мира и проводники в иной мир: «Точно в нежном дыханье травы и цветов с ароматом знакомым доносится зов...» (315). Ср. в более раннем, где то же выражено прямолинейнее: «И звуки те ж, и те ж благоуханья, и чувствую – пылает голова, и я шепчу безумные желанья и лепечу безумные слова» (161).

Обретение запахом акватической субстанциональности отсылает к мифам и волшебным сказкам об исцеляющих свойствах живой воды. Так, струящийся сладкий аромат цветущих яблонь погружает душу в состояние грез; а пробуждающаяся в душе песня - продолжение красоты, разлитой в мире. Аналогия все еще сохраняется (сотворение песни - природный или земледельческий акт: «роняя с пылью благовонной плодов румяных семена» - «...и в сердце песню зарони», 160). Переходное время, располагающее душу к обостренному ощущению запахов в грандиозной вечерней мистери летней природы («Какая тень и аромат плывут над меркнувшею степью!»), 129) обнажает в Вечно Женственном материнское, в равной степени дарующие сны и убаюкивающее: «В душе смиренной уясни дыханье ночи непорочной и до огней зари восточной под звездным пологом усни!» (129). Погружение в сон в удвоенном сюжете - человеческом и природном - обыграно в семантике колыбели и в другом стихотворении «Как здесь свежо под липою густою...» (1854): «...и тысячи висящих надо мною качаются душистых опахал» (127).

Рай в поздней лирике Фета ассоциируется с роскошным югом – вариантом земной вечности: «За горами, песками, морями – вечный край благовонных цветов, где, овеяны яркими снами, дремлют розы, не зная снегов» (126).

Запахами отмечено оживление мира, его частичная персонификация, как, например, в стихотворении «Знакомке с юга» (1854). Так, «спящая Украина» - антропоморфный образ красоты, разлитой в мире, где часть и целое тождественны, где все «женское» обаятельно и пленительно, а природа воспринимается как заместительница женщины: «...и грудь дрожит от страсти неминучей, и веткою все просится пахучей акация в раскрытое окно» (254). Ср. в аналогичном: «... и манит куст душистой веткой» (263), где подобная оптика принадлежит мотыльку («Мотылек мальчику», 1860), бессловесному существу органического мира. Фет реализует здесь свое представление о «языке природы», которое сам и пояснил в письме к графине С.А. Толстой: «Чтобы понимать язык галок, нужно, во-первых, быть галкой, а во-вторых, иметь способность понимания» (2, 307). Наконец, песня соловья приобретает значение творчества самой природы: «К себе зазывала любовь и блеском, и страстью пахучей, не только весельем дубов, но счастьем и ивы плакучей» (291). «Страсть па-

хучая» вбирает в себя предыдущие образы как логические звенья, уже опущенные в позднем стихотворении.

«Запах» амбивалентен, он объединяет полярности: с одной стороны, - ангельское, и в этом смысле он – знак чистоты, природности в ее лучшем проявлении, с другой – вакхическое, в этом смысле он - знак страсти, избыточности, чрезмерности, что тоже входит в понятие естественной природы. Актуализируется числовой код: в «первом», трижды повторенном, эти смыслы существуют в нераздельной цельности. Так, аналогия ландыша – одного из первых весенних цветов («...какая девственная нега в душистой чистоте твоей», 119) – с юной девой содержит «растекающееся дионисийство» в его неосознанности: «Так дева в первый раз вздыхает – о чем – неясно ей самой, - и робкий вздох благоухает избытком жизни молодой» (119). Кроме того, «первым» обозначен некий порог, преодоление границы, т.е. взросление юной девы. Указание на «избыточность» как следствие «воспламеняющей весны» в ретроспективе придает неоднозначность эпитету «душистый», расширяя его семантику. Ср. с другим: «Солнце теплое ходит высоко и душистого ландыша ждет» (118), где смена времен года предстает как космическая мистерия и одомашненный космос.

И, наоборот, ночной мир, освещаемый полночным светом, - зеркало дневного, но зеркало, в котором все чище и резче. «Запах», входящий в картину ночного мира, - одно из составляющих полноты бытия, состояния умиротворенности, присущего человеку, пребывающему в гармонии с природой: «...лишь тоньше запах сочных трав, лишь ум светлей, мирнее нрав, да вместо страсти хочет грудь вот этим воздухом вздохнуть» (443).

Фет переосмысляет само понятие «благоухание», которое для него не обязательно включает цветочный запах. Все, что связано с естественной почвой, органикой, укорененностью в почве, - наделено благоуханностью: «Ветерок благоухает сочной почвы глубиной, – и Юпитера встречает лono Геи молодой» (245)⁸. Кроме того, «благоухание» – еще и знак любовной темы: «эмпирическое», перекодированное в «мифологическое», таким образом опозитизировано.

Весна у Фета – почти единственное время года, отмеченное запахом. «Легкость» весны, ассоциирующейся с птицами или пчелами, репрезентируется в мотиве полета: «...и над душою каждую проносится весна» (115). Частичная персонификация весны («...опять весна душистая повеяла крылом», 115) в метафоре, где эпитет «душистый» - знак расцвета и в то же время неразличимости объекта с субъектом (мифологический код): весна, ассоциируясь с пчелой, сама оказывается носителем цветочного запаха. Семантика «крылатости» отсылает к мифологическому смыслу, согласно которому, птицы, пчелы и т.д. – вестники иного мира. Кроме того, «кры-

⁸ См. подробнее о споре «женского» с «мужским»: Козубовская Г.П. Мифология усадьбы и «усадебный текст» в эпистолярной прозе А. Фета // Вестник БГПУ. Барнаул, 2003. Вып. 3. Серия гуманитарных наук.

латость» - актуализирует скрытую аналогию душа-пчела, отсылая к мифологическому подтексту. «...И снова в душу просятся пленительные сны» (115) – интерпретируется двояко: весеннее пробуждение содержит в подтексте миф об умирающем/воскресающем божестве и в то же время «сны» - пробуждающаяся духовность, приобщение к тайному знанию, обретенному в снах. См. развитие последнего мотива в стихотворении «*Еще весна, - как будто неземной какой-то дух ночным владеет садом*» (1847), где путь в пространстве сада приближает к трагической истине. И знаком этого приближения становится запах: «...А я иду – душистый холод веет в лицо – иду – и соловьи поют» (116). Вновь соловей сосуществует с запахами. Вариации мотива, где «пахучесть» - знак выздоровления (так, больной из одноименного стихотворения полон ожидания: «Я знаю небеса весны меня излечат...» и ждал он: скоро ли весна пахнет в окно...», 218) и появления любимой женщины («Ах, как пахнуло весной!.. Это наверно ты!», 242).

Замещения женщины весной и, наоборот, получают объяснение через живописный код: очевидна отсылка к картине С. Боттичелли «*Весна*». Венок на голове антропоморфной весны – атрибут, достаточно часто повторяющийся у Фета: «Свеж и душист твой роскошный веночек, всех в нем цветов благовония слиты» (158), «...на тебя возложу я душистый венец» (285). Мотив пробуждения души варьируется в мотиве весеннего творчества поэта: «...Мне близ тебя хорошо и поется» (158); так, любимая женщина и Муза тоже оказываются замещаемыми, т.к. обладают сходным обликом: «...отягощала прядь душистая волос головку дивную узлом тяжелых кос» (248).

Эпитет «душистый», содержащий в подтексте указание на вполне определенный цветок – розу, развертывает семантические цепочки, связанные с запахом. «Ароматные цветы» (232), принесенные в подарок, становятся двойниками влюбленных и медиаторами, реализуя общение душ вне слова. Метафорические слезы росы приобретают здесь значение плача души, томящейся по счастью и испытывающей боль от красоты, и в то же время это символ красоты, разлитой в мире. Выведение существующего в мифологическом подтексте в текст («*Роза*», 1864) поясняет статус розы как царицы цветов: она носительница «*благовонного, благодатного*» мира любви, обладающая языком любви. Более того, этот статус получает еще одно объяснение, где красота объявляется самодостаточной: «...только песне нужна красота, красоте же и песен не надо» (279). Но песня – продолжение красоты мира, воспринятой и отраженной душой. Наконец, именно роза становится символом искусства, но роза, сохраняющая свойства органического мира. Для Фета истинно то искусство, которое способно воссоздать мир в его органике, знаком чего становится запах: «...но в стихе умиленном найдешь эту вечно душистую розу» (292). Роза стала цитатой в эпистолярном диалоге Фета с Полонским: Фет благодарит Полонского за присланную «*благоуханную и пышную розу Пестума*» (2, 345).

Мир, находящийся под властью Эроса, у Фета всегда сопровождают запахи. Песня соловья, плач старого камня, склоненная голова женщины

(подобие цветка) сопряжены в едином ощущении боли от красоты. Функцией сопряжения наделены запахи сада, концентрируя в себе «эротическое влечение», они на семантическом уровне репрезентируют неразличение субъекта и объекта: *«Цвет садовый дышит яблонью, черешней. Так и льнет, целуя тайно и нескромно...»* (167). Очевидно, что «дыхание» и «обоняние» здесь синонимичны и тождественны. Обращенные к участнику диалога варьирующиеся вопросы (*«И тебе не грустно? И тебе не томно?»* - *«И тебе не томно? И тебе не больно?»*, 167), в музыкальном ритме «нащупывают» настроение; этими вопросами оказывается втянутым в диалог весь мир: они обращены к любому, созерцающему красоту и способному отозваться на нее душой. Спрятанная аналогия исподволь готовит мотив растворения в мире как вершины счастья, понимаемого в органике, присущей «живой жизни».

Тот же принцип - в стихотворении *«В вечер такой золотистый и ясный»* (1886). «Вздохи земли» как знаки любовного томления (частичная антропоморфизация) «окружены» аурой ароматов. Миф о браке Земли с Небом, существующий во многих мифологиях, прозреваем в мистериальной картине мира. Удвоение красоты и есть слияние субъекта с объектом – закон мифологического мышления: *«Дышит земля всем своим ароматом, небу разверстая, только вздыхает; самое небо с нетленным закатом в тихом заливе себя повторяет»* (297). Удвоение сюжета (человеческий и природный планы) – знак переключения на природную точку зрения, реализация принципа «стать природой»: *«...нужно безумствовать – или смириться»* (297).

Неразличимость на семантическом уровне «дыхания» и «обоняния» - знак двойничества лирического субъекта с миром: *«...вот здесь со мной, цветы задышат прежним летом и резедой»* (324). Не случайно, образ красоты, разлитой в мире, Фет выразил как состояние органического мира: *«...сплошной душистый цвет садовый, весенний вздох и счастье пчел»* (306), как миг ожидания и томления, остановленный и растянутый надолго: *«...жуужжанье пчел над яблонью душистой отрадней мне замолкнувших в цветке»* (313).

Свидетельства важности для Фета «вздоха» содержатся в двух его письмах. «Вздох природы» - «онтологическая метафора», понятие, вбирающее в себя представления Фета о природе, в ее «вершинном» проявлении, в состоянии «асте»: *«Для этого надо много жить, чтобы действительно понять весь этот великий вздох природы»* (письмо к Л.Н. Толстому от 20 марта 1878 г.; 2, 249). То же и по отношению к человеку: *«Но я полагаю, что если в человеке нет подъема, того, что Панаев называл: вздохом, то ничто не может дать его, а если он есть - отнять»* (2, 254). «Вздох» и есть одно из составляющих органического мира, языка природы и языка человека, которые постигает Фет⁹.

⁹ См. подробнее: Козубовская Г.П. О чахоточной деве в русской поэзии//Studia Literaria Polono-Slavica, № 6; Morbus, medicamentum et sanus – Choroba, lek i zdrowie. Warszawa, 2001.

Запахом отмечено движение времени в круговороте природы: *«Сильней и слаще с каждым днем несется запах медовой вдоль нив, лоснящихся кругом темно-зеленою волной»* (447). Фет улавливает закономерность существующего органического мира: усиливающийся запах, интенсивная предельность которого отмечает вершину цветения гасит звук (*«...и негой истомленных птиц смолкают песни по кустам»*, 447). Семантика меда и молчания отсылает к мифам, связанным с потусторонним миром; так, эмпирический органический мир обретает онтологическую глубину.

«Стих благовонный из уст разомкнутых польется...» (157), увенчивающий сновидный поиск звука в душе, развернут впоследствии в сюжеты, которые держатся аналогией душа-цветок и душа-пчела. Так, в одном случае поэт сам носитель запаха (*«... и повсюду ношу я цветка аромат»*, 182), означающего расцвет души; в другом – пчела, устремленная на запах (*«...в час, когда уводят ласки в этот круг благоуханный»*, 309; *«...мне сдается, что круг благовонный все к тебе приближает меня»*, 312).

Аналогия душа-пчела, реализованная в сюжетах о поэтическом творчестве, заявленная в тексте, постепенно уходит в подтекст. Так, в одном из ранних стихотворений *«Пчелы»* (1854) аналогия выражена в параллелизме планов: *«...в каждый гвоздик душистой сирени, распевая, вползает пчела»* (117) – *«...сердце пышит все боле и боле, точно уголь в груди я несущ»* (118). В поздних она утончается, реализуя принцип «стать природой» в ассоциативной связи с мифами о Персефоне – царице подземного царства и теней-пчел: *«...а душа моя так же пред самым закатом прилетела б со стоном сюда, как пчела, охмелеть, упиваясь таким ароматом»* (178). *«Мед благовонный»* символизирует не память, а стихийную силу бытия: *«...стану буйства я жизни живым отголоском»* (178).

«Крылатый слова звук», которым обладает поэт (где «крылатость» - атрибут ипостаси души), способен охватить и вместить в себя мир с его алогичностью и невыразимостью (*«...и темный бред души, и трав неясный запах»*, 542?), то, *«пред чем язык немеет»* (97). «Венец», отсылающий к цветочному коду, реализованному в метафорике расцвета, - знак особой отметины и избранничества, означающего приобщение к органическому бытию: *«...одной волной подняться в жизнь иную, учуять ветр с цветущих берегов...дать жизни вздох, дать сладость тайным мукам, чужое вмиг почувствовать своим»* (97). Сам творческий акт в таком контексте приобретает характер нашептывания Музы, являющейся двойником природы, говорящей ее языком, языком души. Ср. с подобным в поэзии А. Ахматовой: *«...подслушать у музыки что-то и выдать шутя за свое»* (1, 191)¹⁰. Отношения поэта с Музой таковы, что она продолжает ненаписанное им, выражает невыраженное им, договаривает за него невысказанное:

¹⁰ Стихотворения А. Ахматовой цитируются по: Ахматова А.А. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1986. Страницы указываются в круглых скобках после цитаты. Первая цифра означает номер тома, вторая – страницы.

*«Я назову лишь цветок, что срывает рука, - Муза раскроет и сердце и запаха цветка» (326). Ср. у Ахматовой: «...а недописанную мной страницу, божественна, спокойна и легка, допишет Музы смуглая рука» (1, 78). Завершает этот ассоциативный ряд стихотворение «**Роями поднялись крылатые мечты...**» (1889)¹¹.*

Опубликовано: Афанасий Фет и русская литература. Курск: Курск. гос. ун-т, 2005, 2005: XIX Фетовские чтения (Курск, 7-9 октября 2004 г.) /Под. Ред. Н.З. Коковиной, М.В.Строганова. С. 26-37.

¹¹ См. подробнее: Козубовская Г.П. Поэзия А. Фета и мифология. М.; Барнаул, 1991.