

DEBIUTY NAUKOWE

*Ирина Андропова**Белосток***Афанасий Фет в польской критике**

Особый интерес к литературному наследию Фета среди зарубежных исследователей наблюдается с середины XX века. В первую очередь следует вспомнить о немецкоязычных изданиях, в которых литературоведы активно развивают прежде всего мысль о духовной «немецкости» Фета как поэта-представителя западной творческой традиции (Silva Althaus-Schönbucher, 1975, Bern – Frankfurt; R. D. Keil, 1955, Bonn). Пристального внимания заслуживают исследования датского ученого Е. Эгеберга (1973, Copenhagen; 1976, Trömsø), чехословацкой исследовательницы Е. Германовой (1960, Praga) и целый ряд англоязычных публикаций (R. Gustafson, 1966, New Haven; T. Binyon, 1973, London; A. Briggs, 1969, 1974; R. Šilbajoris, 1967; S. H. Maurer, 1966, Michigan). Особый вклад в изучение и популяризацию фетовского поэтического творчества внес сербский ученый М. Бабович (1983, Београд).

В Польше поэзия Фета стала объектом серьезного исследования относительно недавно: еще в 60–70-е годы XX века польские литературоведы-русисты ограничивались лишь упоминаниями о поэте, умещавшимися в нескольких строках и отражавшими особенности поэтического языка гениального русского лирика лишь в общих чертах. Так, например, в обзорном издании, посвященном истории русской литературы, Антони Семчук упоминает Фета в числе русских поэтов-антологистов («antologików») и посвящает ему один абзац своего раздела, хотя там же Семчук называет Фета наиболее значимым поэтом как среди антологистов, так и (наравне с Тютчевым) вообще среди всех

русских поэтов того периода (1843–1855 годы)¹. В том же издании другой исследователь русской поэзии, Збигнев Бараньски посвящает Фету чуть больше внимания, отводя сведениям о его поэтическом творчестве три страницы. Отмечая принадлежность Фета к направлению «чистого искусства», Бараньски оговаривает общий пункт в эстетической программе всех поэтов, относимых к этому идеологическому лагерю, сводящийся к идее искусства, которое во имя красоты игнорирует низкую действительность, а проблемам актуальным предпочитает «вечные и абсолютные» общечеловеческие ценности. На фоне так понимаемого «чистого искусства» Бараньски помещает краткий экскурс в особенности поэзии Фета. Считая общим для всего лагеря противников «гражданской поэзии» понимание искусства, как своеобразного моста между реальностью и иррациональным бытом, а понимание поэта, как пророка, приоткрывающего частицы тайны как человеческого существования, так и вселенной, и тем самым указывающего доступ к вечному миру прекрасного, польский литературовед отмечает отличие фетовской эстетической программы от этих общих мест. Несмотря на представление, что проблематика стихотворений Фета (особенно в поздние годы творчества) ограничивается лишь темами природы и любви, Бараньски все же признает, что единственным оценочным критерием, применимым к предметам своего поэтического мира, поэт избрал критерий красоты, легший в основу его новаторского эстетического кодекса. Предлагая деление всех поэтических текстов Фета на стихотворения антологические (являющиеся, по мнению критика, второстепенным направлением его поэтического творчества) и на субъективные стихи – «мелодии» (составившие основной вклад лирика в развитие русской поэзии), Бараньски отмечал тенденцию поэта и в одном, и в другом случае опираться на интуитивные, неясные ощущения и подтекст, отказывая в локализации этих факторов рамками конкретной эпохи. При этом, по мнению критика, субъективно окрашенные эпитеты и определения переплетаются с объективными свойствами предметов, что приводит к обилию нетипичных, «странных» сочетаний типа «пахнущих слов», «звучащей тишины», «плачущей травы» и т.п. Вместе с тем Бараньски отдаст должное тесной связи между фетовской поэзией и музыкой, переполняющей всю лирику поэта. Не приемля языка логики в своих стихотворениях, поэт стремится заменить слова звуками, «навевающими» соответствующее

¹ A. Semczuk, *Literatura lat 1843–1855. Rozdział trzeci*, [w:] *Historia literatury rosyjskiej*. Red. M. Jakóbiec, Warszawa 1976, wydanie drugie, t. 1, s. 677–678.

настроение. Влияние музыки очевидно и в принципе композиции фетовских стихов, очень часто имеющих композицию музыкальных произведений, что находит свое выражение в переплетении постоянных мотивов его лирики (нередко звучащих своеобразными рефренами) с мастерски подобранными интонациями предложений, создающими соответствующий музыкальный «настрой»².

Тему «искусства», как отдельную единицу в кругу поэтических интересов Фета, выделил Габриел Карский, написавший десятилетием раньше вступление к поэтическому сборнику русского лирика в его польском переводе. Однако автор вступления, к сожалению, не счел нужным вдаваться в творческие подробности поэтического мира Фета, ограничиваясь общими фразами, определяющими нашего поэта, как эпигона романтизма, выдающегося представителя парнасизма и предтечу символизма, а также неоспоримого мастера поэтической экспрессии³.

Безусловным авторитетом в вопросах поэтического творчества Фета является современный польский литературовед Ян Чиквин. Он наиболее объективно освещает все мельчайшие аспекты фетовской эстетической программы, совмещая это с глубоким осмыслением всего лирического творчества поэта в целом.

Новаторским вкладом Чиквина в литературоведческое понимание творческого пути развития Фета является предложенная польским ученым собственная концепция периодизации фетовской литературной деятельности, основанная на статистическом анализе ежегодно менявшейся интенсивности творческой продуктивности поэта и сопряженная с этим краткая характеристика доминирующих душевных состояний автора «Лирического пантеона» в сопоставлении с колористикой художественного мира, царящей в лирических произведениях соответствующих им творческих этапов и пауз⁴.

В выделенных Чиквиным трех четко определяемых периодах интенсивной поэтической деятельности Фета и двух «нетворческих» перерывах легко прослеживается художественная эволюция поэта, детерминированная синхронно происходящими изменениями в личной судьбе Фета, а также *фазисами литературной и общественно-политической*

² Z. Barański, *Poezja rosyjska lat 1856–1881*, [w:] *Historia literatury rosyjskiej*, op. cit., s. 121–124.

³ G. Kariski, *Wstęp*, [do:] Afanasij Fet, *Liryki*. Opr. i wstęp G. Kariski, Warszawa 1964.

⁴ J. Czykwin, *Afanasij Fet. Studium historycznoliterackie*, Białystok 1984, s. 40–53.

жизни тогдашней России⁵. Исходя из данной периодизации, Я. Чиквин затрагивает весьма небезынтересную проблему выявления несомненной связи между тремя вышеупомянутыми этапами фетовской творческой эволюции и содержательным наполнением мироощущения лирического «я» его стихов, амбивалентного самоопределению поэта как в художественном акте, так и в жизни биографической. Чиквин сигнализирует возможность более детальной верификации выдвинутой им гипотезы о связи поэтического развития Фета с глубокими изменениями в его творческом стиле, признаки чего содержатся как в языковой ткани, так и в предметно-смысловом наполнении поэтического мира его стихотворений⁶. Таким образом, даже краткие характеристики, данные Чиквиным фетовской поэзии, относимые поочередно к каждому из трех периодов, не оставляют никакого сомнения в истинности открытия, сделанного польским литературоведом.

Первый период литературной биографии Фета (1842–1847), определенный исследователем как *время доминирующего душевного равновесия* (*pora dominującej równowagi duchowej*), полон жизнелюбия, что отражается и на поэтическом мире, творимом лириком. Его быт радостный, многоцветный, праздничный, а лирическое «я» стихов тех лет – полно спокойствия, блаженной созерцательности, счастливого осознания собственного существования поэта и эмоционального восприятия окружающей его действительности⁷. Стремление достигнуть новых рубежей в поисках позитивных эстетических впечатлений лишено, однако, напористости, а сочетается, скорее, с пассивной созерцательностью «я» поэта. Одухотворенный окружающей его красотой (красотой природы, женщины и искусства), поэт находит для себя истинные ценности во всем прекрасном в его понимании этого слова, и жаждет «петь» эту находимую им красоту в своих вдохновенных стихах. Фет воспевал нетленную красоту действительности, удивляясь жизни, как чуду, преклоняясь перед беспредельностью природы и веруя в возможность гармонического с нею слияния человека, – пишет Чиквин, – *Воспринимая мир реальный субъективно, в его центре поэт поставил самого себя*⁸. Антологическая ясность в соче-

⁵ Я. Чиквин, *О периодизации творчества Афанасия Фета*, [в:] „Zeszyty Naukowe filii Uniwersytetu Warszawskiego w Białymstoku”, pod red. J. Czykwina, dział FR, Białystok 1987, z. 56, t. XI, с. 37.

⁶ J. Czykwin, *Afanasij Fet*, s. 45.

⁷ Там же.

⁸ Я. Чиквин, *О периодизации...*, с. 38.

тании с душевным равновесием самовыражения придает поэзии Фета тех лет особую просветленность и позволяет говорить о *предельно высоком эстетическом и эмоциональном уровне* стихотворений поэта, установившемся еще в те ранние годы творчества⁹.

Для немногочисленных стихотворений, написанных Фетом в продолжение шести лет первой творческой паузы (1848–1853), характерно уже иное настроение – своеобразного пробуждения ото сна, отрезвления от сладкого полубытья, которым отмечены были стихотворения первого периода. Нотки горечи и сожаления, впервые появляющиеся в эти неплодотворные для лирика годы, как бы подготавливают эмоциональный колорит образцов его поэтического творчества последующего, второго периода (1854–1859)¹⁰. Назвав этот творческий отрезок времени периодом *немой борьбы поэта с самим собой* (*okres niemej walki poety ze soba*), Чиквин обращает внимание на становящуюся характерной для дальнейшего творчества поэта амбивалентность чувств лирического «я» фетовских стихов. Лирический герой, раздираемый внутренними противоречиями и испытывающий противоположные стремления, оказывается одиноким и отчаявшимся и в то же самое время остро переживает минуты счастья и влюбленности¹¹. Сочетание *эпикурейски артистического ощущения жизни* и горьких признаний в душевной неудовлетворенности (названных Аполлоном Григорьевым *болезненной стороной* фетовского творчества) не только способствовало расширению тематического диапазона стихотворений тех лет, но и усиливало своеобразное раздвоение личности поэта на «верховного жреца» искусства и психически надломленного, ожесточенного человека. *Как видим, – пишет Чиквин, – в идейно-тематическом плане во втором периоде поэт явственно отражал посредством столкновения двух противоборствующих лирических самовыражений внутренне расколотый духовный мир человека середины века*¹².

Поскольку практически весь второй период творчества Фета совпал с тесным сотрудничеством поэта с кругом литераторов журнала «Современник», закончившимся, однако, «отлучением» от редакции и крушением творческих надежд и амбиций лирика, последующие вслед за этим годы более длительного творческого застоя (по сравне-

⁹ Я. Чиквин, *О периодизации...*, с. 39.

¹⁰ J. Czykwin, *Afanasij Fet*, s. 47.

¹¹ Там же.

¹² Там же, с. 41.

нию с первым) были отмечены своеобразной «атрофией воли» лирического героя, его пассивностью и бессилием перед непозитической обыденностью¹³. Все оттенки творческой апатии поэта появляются в нечастых попытках лирического самовыражения тех лет (1860–1877). Ощущение все нарастающего экзистенциального пессимизма разрешается у Фета появлением проблематики смерти, которая, в свою очередь, уравновешивалась выявлением в стихах специфической концепции, названной Чиквиным *космическим панвитализмом* (*panwitalizm kosmiczny*) и сводящейся к утверждению вечной и неразрывной связи между душой поэта и космосом¹⁴.

Третий период фетовского творчества, период создания «Вечерних огней», приходящийся на 1878–1892 годы и названный польским литературоведом *процессом обособленности и неудачи* (*odosobnienia i klęski*), тем не менее начинался очередным приливом творческих сил поэта¹⁵. Возведенный молодым поколением продолжателей поэтического ремесла в ранг «патриарха» «чистого искусства», Фет с удвоенной энергией стремится доказать, что *красота* является единственным поэтическим объектом, достойным воплощения в творчестве. *В красоте претворить он теперь стремился даже свои физические страдания и душевные муки*, – пишет Чиквин, – *Но, чем дальше он углублялся в это самовыражение, тем все яснее поэт осознавал тщетные усилия искусства победить быстротечность времени, задержать в потоке жизни свою личную жизнь, противостоять равнодушию природы*¹⁶. Через поэтические тексты фетовского творчества периода «Вечерних огней» красной нитью проходит тема *трагического разобщения, безысходного обособления человека, который – жаждая быть вечным и прекрасным – обречен только на суетную борьбу и собственную смерть*. Эта тема, разрастаясь и усиливаясь, дополнялась не встречавшимися прежде мотивами («старости», «муки», «физического страдания», «бессилия» и «смерти»), сопровождалась выражением своеобразной *деградации роли и функции поэта*, жаждавшего не славы и признания среди людей, а одиночества и забвения, смерти для общества людей во имя «вечной жизненной силы», связующей истинного поэта с космосом¹⁷.

¹³ J. Czykwin, *Afanasij Fet*, s. 49.

¹⁴ Там же, с. 50.

¹⁵ Там же, с. 51.

¹⁶ Я. Чиквин, *О периодизации...*, с. 42.

¹⁷ Там же.

Фета вообще, как отмечает Чиквин, всегда занимали рассуждения о роли поэта в обществе и в искусстве, о его личности, судьбе и месте на земле и в иерархии ценностей непреходящих, вечных¹⁸. Являясь одним из ключевых проблемных узлов фетовской эстетики и поэтики, осмысление сущности поэта по отношению к людям, к человеку приобретает для Фета статус экзистенциального понимания сути своего собственного «я», личностного самосознания и самоопределения. Тематический круг фетовской поэзии, наряду с творческим осмыслением природы, любви и искусства, включает, по мнению Чиквина, также и еще одну проблемную единицу, требующую художественного решения и раскрывающуюся наиболее полно лишь во взаимодействии с каждой из трех ключевых фетовских тематик – *поэта* и его отношения к природе, к любви и к искусству¹⁹. Фет, различая себя-человека и себя-поэта, разрешение противоречия между этими двумя ни в чем не схожими личностями нашел в противопоставлении своему *личному отмиранию, безвозвратному исчезновению* концепции *космического панвитализма*, что особенно заметно в поэтическом мире его поздних стихотворений, времен «Вечерних огней». Однако, даже собственная концепция не удовлетворяла лирика в полной мере, чему подтверждением стало частое появление разрушающих идею панвитализма *экзистенциальных вопросов и эсхатологических восклицаний, которыми пестрят тексты фетовских стихотворений тех лет*²⁰.

Углубленное историко-литературное и теоретическое исследование Чиквина, приближающее проблему соотношения личной эстетики Фета и концепции «чистого искусства» в русской поэзии XIX века, посвящено прежде всего эстетической программе лирика, изложенной польским исследователем детально и исчерпывающе. Не ставя себе задачи проследить *на практике* все тонкости фетовской эстетической программы и ее теоретической аргументации, Чиквин, тем не менее, затрагивает два момента, связанные непосредственно с практической стороной фетовского поэтического мира: он вычленяет два немаловажных для понимания творчества лирика в целом и, в частности, для раскрытия тематики искусства, мотива – *греческий мотив* и *мотив сущности искусства и свойств художника*, обогащающие не только эстетику, но и поэтику фетовского лирического наследия²¹. Исключи-

¹⁸ J. Czykwin, *Afanasij Fet*, с. 52–53.

¹⁹ Там же.

²⁰ *О периодизации...*, с. 42–43.

²¹ J. Czykwin, *Afanasij Fet*, s. 331.

тельно близко было поэту искусство античной Греции, суть которого он сводил к эстетически-возвышенному переживанию *красоты*. Приняв за эталон истинного артистизма образцы античного искусства, созданные и существующие по законам красоты, на правах прекрасного, Фет соотносил с этим эталоном свое поэтическое творчество, в котором стремился достичь предельной гармоничности. Гармония, являясь как бы синонимом красоты, понималась древними греками как закон архитектоники вселенной, космическое равновесие, пифагорейская «музыка сфер», и это же видение унаследовал поэт от античности. В Древней Греции музыка понималась, как искусство, состоящее из триединства поэзии, музыки и танца, главенство в котором принадлежит поэзии, что мы и находим в фетовской поэтической концепции, в которой музыка была синонимична его лирике. Все это наводит на мысль о глубоком осмыслении Фетом всех тайных связей между поэзией, музыкальной системой, «числовой гармонией» Пифагора и космосом, составляющих извечный и нерушимый принцип упорядоченности вселенной, закон мироздания. Подобным мироощущением пронизаны фетовские антологические стихотворения, однако, наличие *греческого мотива*, выявленного Чиквиным, можно обнаружить не только в строках жанра антологии, но и в других лирических произведениях поэта. Польский литературовед обращает внимание на то, что даже понимание Фетом творческого акта как процесса интуитивного, таинственного, иррационального, сродни экстатическому трансу древних жрецов-провидцев, почитаемых в Греции, вело свое начало из античной средиземноморской (а точнее – «греческой») культуры. Неустанные поиски и нахождение красоты, стремление передать гармонию – это также, по мнению исследователя, проявление присутствия «греческого мотива» в поэтическом мире фетовских стихов²².

Рассмотрим теперь несколько поэтических текстов Фета, подтверждающих чиквиновские литературоведческие изыскания.

Младенческой ласки доступен мне лепет,
Душа откровенно так с жизнью мирится.
Безумного счастья томительный трепет
Горячим приливом по сердцу стремится.

Скажу той звезде, что так ярко сияет, –
Давно не видались мы в мире широком,
Но я понимаю, на что намекает
Мне с неба она многозначащим оком:

²² J. Czykwin, *Afanasij Fet*, s. 192, 194, 201.

– Ты смотришь мне в очи. Ты права: мой трепет
Понятен, как луч твой, что в воды глядится.
Младенческой ласки доступен мне лепет,
Душа откровенно так с жизнью мирится.²³
<1847>

Стихотворение это, написанное в первый период творчества поэта, названный Чиквиным «периодом доминирующего душевного равновесия», пронизано просветленным мироощущением лирического «я» поэта, испытывающего «горячий прилив» «безумного счастья». Юный поэт декларирует здесь свою неумудренность житейской философией с наивной легкостью, присущей только молодости: *младенческой ласки доступен мне лепет*. Здесь же присутствует и отмечаемая Чиквиным пассивность, созерцательность лирика по отношению к окружающей его действительности: *душа откровенно так с жизнью мирится*.

Такая же легкость и радостность мировосприятия ощущается и в строках еще одного стихотворения, написанного в том же году (как и в других лирических текстах того периода):

Свеж и душист твой роскошный венок,
Счастью сердце легко предается:
Мне близ тебя хорошо и поется.
Свеж и душист твой роскошный венок.(178)

Жизнелюбием и осознанием собственной счастливости «я» поэта переполнено большинство стихотворений молодого Фета.

Реализация Фетом в поэтической практике *греческого мотива*, выделенного польским литературоведом, прослеживается на всех этапах творческого пути поэта в текстах его антологических (и не только) стихотворений. Напомним, что, принеся известность Фету в кругах литераторов, знаменитая «Диана» была написана в первый период его творческого пути (1847). К числу стихотворений периода, отмеченных присутствием *греческого мотива*, можно отнести и такой образчик лирики поэта:

Кусок мрамора

Тщетно блуждает мой взор, измеряя твой мрамор начатый,
Тщетно пытливая мысль хочет загадку решить:
Что одевает кора грубо изрубленной массы?

²³ Афанасий Фет, *Полное собрание стихотворений*. Библиотека поэта. Большая серия. Второе издание, Ленинград 1959. Здесь и далее ссылка на данное издание. В скобках указывается страница.

Ясное ль Тита чело, Фавна ль изменчивый лик,
Змей примирителя – жезл, крылья и стан быстроногий,
Или стыдливости дев с тонким перстом на устах?(178)
<1847>

Греческий мотив здесь заложен уже в изначальном замысле поэта, стремящегося передать суть своего видения окружающей его действительности: живой, реальный объект поэт рассматривает как нечто прекрасное, сокрытое пока *корой грубо изрубленной массы*, но потенциально способное под умелой рукой истинного мастера воплотиться во все, что угодно, принять форму любого божества; задача же «ваятеля» сводится к тому, чтобы *загадку разрешить* – чья *суть* таинственно скрывается в толще куска мрамора. Роль поэта, таким образом, здесь сводится к уловлению необъяснимого вдохновения, которое одно может сверхъестественным образом, не понятным даже самому «скульптору слова», преобразить *мрамор начатый* в истинно-прекрасное произведение искусства.

Вообще наличие обнаруженной Чиквиным *греческости* в фетовской лирике отличается разнообразием оттенков и степени присутствия данного мотива в различных стихотворениях. Так, например, к одним из наиболее ярких поэтических фетовских текстов, обогащающих *греческую* тему, можно, несомненно, отнести все стихотворение «Золотой век», первое четверостишие которого, приводимое ниже, содержит в себе квинтэссенцию *греческой* тенденции фетовской лирики:

Я посещал тот край обетованный,
Где золотой блистал когда-то век,
Где розами и миртами венчанный,
Под сению дерев благоуханной
Блаженствовал незлобный человек.(234–235)

Уже самым эпиграфом из Шиллера, предваряющим стихотворение, поэт выражает всю идейную суть собственного мировосприятия и эстетическую принадлежность автора «Золотого века»: *И я был рожден в Аркадии*.

Поэтический мир Фета времен второго творческого периода, *немой борьбы поэта с самим собой*, отражен во многих лирических строках тех лет, как, например, в стихотворении «Грезы»:

Мне снился сон, что сплю я непробудно,
Что умер я и в грезы погружен;
И на меня ласкательно и чудно
Надежды тень наваял этот сон.

Я счастья жду, какого – сам не знаю.
Вдруг колокол – и всё уяснено;
И, просияв душой, я понимаю,
Что счастье в этих звуках. – Вот оно!

И звуки те прозрачнее и чище,
И радостней всех голосов земли;
И чувствую – на дальнее кладбище
Меня под них, качая, понесли.

В груди восторг и сдавленная мука,
Хочу привстать, хоть раз еще вздохнуть
И, на волне ликующего звука
Умчась вдаль, во мраке потонуть. (281)
<1859>

Мучительная внутренняя раздвоенность, ощущаемая поэтом в рассматриваемый период его художественной эволюции, присутствует и в образном мире приведенного стихотворения, отражая душевный мир «я» поэта, самоопределяющегося посредством двойственных ситуаций и таких же двойственных состояний, порожденных ими. Лирическому герою «снился сон», что он «спит беспробудно», что он «умер» и «в грезы погружен». Подобный ракурс – видения смерти (или, наоборот, истинной жизни поэта) сквозь призму сна, и видения сна сквозь призму яви, реальности, с позиций которой повествуется странный «сон» поэта, давал автору стихотворения уникальную возможность играть неясными состояниями и их амбивалентностью. «Счастье» и «сдавленная мука», «звуки», «прозрачнее и чище, И радостней всех голосов земли» и погребальная музыка, «надежды тень» и «мрак», «грезы» и «дальнее кладбище» каким-то таинственным образом оказываются равными друг другу, означают для лирического «я» одно и то же. Оставленность, осознание собственной смерти сочетаются здесь с «восторгом», ощущением чуда, переживанием полноты счастья и предчувствием чего-то, что заставляет поэта «просиять душой», что иллюстрирует своеобразную расколотость фетовского душевного мира, переносимую невольно лириком и в его мир поэтический. В специфическом стремлении к «ласкательному и чудному» «сну»-смерти, так радостно ожидаемому лирическим героем, можно усмотреть первые ростки мотива, ставшего характерным, по мнению Чиквина, для третьего периода фетовского поэтического творчества – мотива *своеобразной деградации роли и функции поэта*, рвущего связи с миром людей во имя осуществления такой связи с космосом, с вечностью.

Постепенный переход от *космического панвитализма* к теме *трагического разобщения и безысходного обособления человека*, отметивший колорит поэтического мира «Вечерних огней», со всей наглядностью выявляется при сопоставлении двух стихотворений, относимых к третьему периоду поэтического творчества Фета:

Есть ночи зимней блеск и сила,
Есть непорочная краса,
Когда под снегом опочила
Вся степь, и кровли, и леса.

Сбежали тени ночи летней,
Тревожный ропот их исчез,
Но тем всевластней, тем заметней
Огни безоблачных небес.

Как будто волею всезрящей
На этот миг ты посвящен
Глядеть в лицо природы спящей
И понимать всемирный сон. (313)
<1885>

От чувства «*посвященности*» «*волею всезрящей*» «*понимать всемирный сон*», внушаемого поэту его панвиталистической концепцией мира, он переходит к мрачному осознанию собственной смертности, старости, ненужности, к отчаянному нежеланию расставаться с жизнью, например в стихотворении «С солнцем склоняясь за темную землю».

Что же касается тематики «*красоты*», принявшей у Фета, как считает Чиквин, в период «Вечерних огней» очертания основной идейно-эстетической программы, внедряемой поэтом в творческую практику, то здесь можно найти подтверждение доминирующего значения данной тематической единицы в многочисленных поэтических высказываниях автора «Вечерних огней» на эту тему. Прежде всего, по-видимому, программными следует считать такие стихотворения, как «Целый мир от красоты» и «Алмаз».

Безусловно, раскрытие тематики *красоты* всегда было одним из самых значимых элементов, на которых зиждется весь поэтический мир фетовских стихов. Однако, как справедливо замечает польский исследователь фетовской лирики, именно в период написания «Вечерних огней» тема нахождения красоты приобретает для поэта некий культовый смысл, становясь ключом к пониманию всех нюансов его эстетики.

Среди польских публикаций последних лет, посвященных поэтическому творчеству Фета, нужно рассмотреть также работы, автором которых является Данута Пивоварска. Развивая идею взаимосвязи поэзии и живописи, оплодотворявшую художественное сознание многих поэтов «романтической эпохи», Пивоварска рассматривает воплощение данной творческой концепции Фетом в поэтическом материале его стихотворных текстов²⁴. *Зрительность изображения*, являющуюся спецификой фетовских лирических строк, исследовательница объясняет уже ставшим традиционным (однако, не единственным) в критической литературе предмета мнением о взаимосвязи фетовских художественных приемов и импрессионизма. Для импрессионистской манеры «живописи» словом, доведенной Фетом до совершенства, присущими чертами были субъективизм ощущений, *культ мимолетности*, стремление зафиксировать явления, преходящие а также усиление роли настроения, цвета и звука²⁵. Именно «цветовые» и «световые» элементы поэтического мира Фета создают, по мнению Пивоварской, особую эмоциональную насыщенность его стихов, являясь своеобразными живописными пространственными эффектами, обогащающими поэтическую палитру автора «Лирического пантеона». Изучая появление подобных цвето-световых структур в лирике Фета и их связь со словом, звуком и образом его поэтических строк, Пивоварска использует в своей работе термин «синестезии» применительно к творческой манере поэта, заключающейся во взаимном проникновении различных видов искусства, рассчитанных на восприятие различными органами чувств²⁶. Цвет, являясь универсальным выразительным средством в живописи, нашел у Фета, в силу своей эмоциональной экспрессивности, равноправное применение вместе с поэтическими и музыкальными приемами, что позволяет Пивоварской говорить о творческом «сенсуализме» русского лирика, роднящем его со школой французского импрессионизма в живописи. Рассматривая эволюцию колористики в европейской литературе, исследовательница пишет о двух направлениях ее развития, получивших самостоятельное значение в литературных традициях разных авторов, но успешно сочетаемых в поэтической практике Фета-импрессиониста: во-первых, колористика понималась как по-

²⁴ D. Piwowarska, *Malarskie widzenie świata w poezji Afanasyja Feta*, [w:] *Спримель чудотворный. Szkice o literaturze rosyjskiej*. Red. H. Waszkiewicz, J. Świeży, Kraków 2001.

²⁵ Там же, с. 133.

²⁶ Там же, с. 121.

степенная интенсификация цветов с усиливающейся дифференциацией тончайших оттенков цвета, во-вторых, цветовая палитра подлежала постепенной символизации и все большему сближению со звуком и запахом (то есть шла по пути синкретизма чувств, синэстетической полноты художественного восприятия). В фетовском поэтическом мире, как утверждает Пивоварска, цвета определяют не только предметы и явления природы, но также характеризуют чувства, впечатления и состояния. Специфический синкретизм мировосприятия поэта наделяет свето-цветовым ореолом звуки (*гаснущие звуки*), тишину (*серебряная тишь*), чувства (*светлая грусть*) и другие непривычные для нахождения в них подобных качеств объекты. Выделяя из цветов, наиболее употребляемых в фетовской художественной палитре, три излюбленные цвета, составляющие своеобразную колористическую доминанту лирика-импрессиониста, Пивоварска относит к ним сочетание из красного, голубого и золотого, их *хроматическую колористическую триаду* (*chromatyczna triada kolorystyczna*), являющуюся, по мнению польского литературоведа, основой семантической структуры поэтического мира фетовских стихов. Золото (а также частое у Фета серебро), связываясь Пивоварской с астральной, солярной символикой, несет на себе, по ее мнению, тепло и гармонию лета, солнца, роскошь зрелых хлебов. Голубой цвет, кроме своего непосредственного значения, имеет у лирика также «трансцендентальный» оттенок чего-то абсолютного, высшего, не поддающегося пониманию в земных категориях. И, наконец, красный, как свидетельствует Пивоварска, является для Фета эквивалентом любви, страсти, жизни, чувственности (что связано, например, с символикой розы). Цвет этот, неся в лирике автора «Соловья и розы» сложную семантическую нагрузку, может, в зависимости от художественного замысла поэта, иметь значение метафорическое, символическое или же нести на себе *миметическую функцию* (*funkcja mimetyczna*), сводящуюся к передаче натурального качества описываемого предмета или явления. Красный цвет, связываясь ассоциативно с огнем, пламенем, пожаром, а также с блеском молнии, светом, зарей, имеет наиболее широкий спектр применения в фетовской цветовой палитре, окрашивая поэтический мир его стихов красками от теплых розоватых тонов неба до зловещих кроваво-красных всполохов ночного пожара. Цвет этот привносит в фетовские строки собственную пульсацию²⁷.

²⁷ D. Piwowarska, *Malarskie widzenie świata w poezji Afanasija Feta*, s. 123, 131–133.

Живописное видение мира поэтом и его синэстетическая манера оперировать вербально-визуальными средствами художественного выражения находит свое отражение, например, в стихотворении «Воздушный город». Цветовую палитру данного поэтического произведения составляют розовые, золотые и белые краски, в своем просветленно-воздушном сочетании передающие ирреальность причудливой гряды облаков, напомнившей поэту своей конфигурацией прекрасный город. Характерно, что здесь отсутствует традиционный для неба цвет голубой, замененный «воздушным» «белым». Как отмечает Пивоварска, голубой, имея для Фета трансцендентальную семантику, видимо, исключен из колористической палитры данной поэтической картины умышленно – «белый» лишен таинственной возвышенности «голубого»; несмотря на всю свою чистоту, он, все-таки, не достаточно глубок по сравнению с небесной лазурью. Это явное отсутствие голубого в «колористической триаде» фетовского цветописания как бы призвано вторить заключительным словам стихотворения, разрушающим идиллию созерцания поэтом феерического явления – *Там кто-то манит за собою – Да крыльев лететь не дает!* Нет неба – нет и крыльев.

Одухотворяюще-возвышенное значение голубого цвета подтверждают следующие фетовские строки:

Она

Две незабудки, два сапфира –
Ее очей приветный взгляд,
И тайны горного эфира
В живой лазури их сквозят.

Ее кудрей руно златое
В таком свету, какой один,
Изображая неумное,
Сводил на землю Перуджин. (320–321)

Здесь присутствуют и «лазурь», передающая «тайны горного эфира», и «руно златое», излучающее яркий свет, но, как и в предыдущем стихотворении, бросается в глаза отсутствие третьего основного цвета фетовской излюбленной цветовой «триады» – красного. Зная семантическую нагрузку, которой Фет наделил этот цвет, объяснение опять напрашивается само собой: поэт хочет показать бесстрастность своего восхищения красотой женщины, которой посвящены его строки. Достаточно вспомнить историю создания данного стихотворения, чтобы убедиться в правильности подобной интерпретации: посвященное жене К. Р., великого князя, произведение это исключало малейшие

намек на любовь, страсть, чувственность или хотя бы сердечное влечение со стороны поэта, тогда уже – старца.

Упоминание поэтом имени Перуджино, итальянского живописца, учителя Рафаэля, которое подчеркивает бесстрастно-почтительное отношение автора строк к их адресату, сродни благоговейному прикосновению кисти Рафаэля, пишущего Мадонну.

Видимо, недостаток какой-либо из этих трех основных «красок» поэтом воспринимался как признак несовершенства, своего рода неполноценности, недостаточности, неизбежно находящей отражение и в поэтическом воплощении, равно как и в эстетическом восприятии этого воплощения:

Как трудно повторять живую красоту
Твоих воздушных очертаний;
Где силы у меня схватить их на лету
Средь непрестанных колебаний?

Когда из-под ресниц пушистых на меня
Блеснут глаза с просветом ласки,
Где кистью трепетной я наберу огня?
Где я возьму небесной краски?

В усердных поисках всё кажется: вот-вот
Приемлет тайна лик знакомый, –
Но сердца бедного кончается полет
Одной бессильною истомой. (319)

Чтобы передать «живую красоту», поэту не достаточно «огня» красного и «небесной краски» голубого, то есть он констатирует то, что его поэтическая палитра кажется ему значительно беднее «воздушных очертаний» и «непрестанных колебаний» «живой красоты».

Все три излюбленные цвета поэтической фетовской колористики находят свое соединение в лирической миниатюре «На лодке». Гармония внешнего мира, гармоничные отношения с любимой и внутренняя, душевная гармония лирического «я» стихотворения нашли свое выражение в полноцветном сочетании красок фетовской цветовой «триады», отмечаемой Пивоварской.

Небезынтересна и другая работа польской исследовательницы, в которой она поднимает проблему экфрасиса в фетовской лирике²⁸.

²⁸ D. Piwowarska, *Ekphrasis w poezji Afanasija Feta*, [w:] *Dialog sztuk w kulturze słowian wschodnich*. Red. J. Kapuścika, Kraków 2002.

Понятие это, используясь в узком и широком смыслах, означает, соответственно, описание произведения искусства, возведение в ранг особого литературного жанра или описание как таковое, содержащееся в тексте литературного произведения. В качестве литературоведческого термина экфрасис как жанр в литературе подразумевает подчиненность слова образу, а образа, в свою очередь, – описанию этого образа. Слова в такой зависимости приобретают медиальное значение (у Пивоварской – «medium») и принимают непосредственное участие в переложении объектов описания на *знаки* этих объектов, способные их отражать в новом, вербально-визуальном качестве²⁹.

Как сигнализирует Пивоварска в своей работе, экфрасис у Фета присутствует и поддается литературоведческому рассмотрению сразу на нескольких уровнях его поэтики: эстетическом, языковом (*językowo-poetycka płaszczyzna*), семиотическом и на уровне культурного контекста (*kontekstowo-kulturowa płaszczyzna*)³⁰. Стихи-экфрасисы, по мнению литературоведа, составляют отдельное поэтическое направление в рамках жанра антологической лирики Фета и являются специфическими словесными описаниями произведений античного искусства, чаще всего скульптур и картин. Явление экфрасиса в фетовских текстах, причисляемых к данной категории антологических стихотворений наблюдается как в подробном «миметическом» описании произведений искусства, так и абстрагировании от предметности, от видимой сути описываемого объекта и в проникновении «вглубь», в суть вещей, продиктованном потребностью поэта в поиске их *извечного смысла и красоты*³¹.

Осуществляется связь между поэзией и другими видами искусства: экфрасисы Фета – это всегда его авторское преломление античности, возведение древних шедевров искусства в своеобразные *знаки* античной культуры. В противопоставлении красоты языческой древнегреческой культуры уродливости современной поэту цивилизации Фет утверждал эстетический эталон, зиждущийся на непреходящих ценностях и воспринимал средиземноморскую античность как идеал, образец и норму истинного артистизма. Своеобразное пигмалионовское «оживление» прекрасных статуй, которое осуществлялось Фетом в его антологии (*мотив оживления скульптуры*) имело, по мнению Пивоварской, для автора «Дианы» своего рода символическое, культовое

²⁹ D. Piwowska, *Ekphrasis w poezji Afanasisa Feta*, s. 73, 74.

³⁰ Там же.

³¹ Там же, с. 84.

значение – поэт воскрешал идиллический край неотразимой в своей простоте эллинской культуры. Все фетовские стихотворения-экфрасисы, являясь поэтическими описаниями скульптур или полотен с мифологическим сюжетом, содержат в себе особые метаязыковые знаки (*znaki metajęzykowe*), служащие своеобразными показателями наличия экфрасиса в них. К таким знакам Пивоварска причисляет, во-первых, заглавия, тождественные со знаменитыми произведениями искусства Древней Греции, во-вторых, упоминание авторов описываемых шедевров в подзаголовках стихотворений данной категории, и, в-третьих, содержание в поэтических текстах элементов описания. Развитие сюжетной линии фетовских экфрасисов происходит по своего рода шаблону наложения нескольких планов: от общего плана, через описание деталей к заключительной констатации бессмертия шедевра. При этом, как считает Пивоварска, поэт создавал пространственно-временную перспективу от настоящего, «застывшего» на миг в момент его созерцания (мотив этот Пивоварска определила как *motyw trwania*), по направлению к прошлому (экскурс в мифологию) и к будущему (сопоставление времени – и вечности). Описания скульптурной композиции при этом были для Фета особо характерны в силу универсальности их тематического материала: скульптура, являясь своего рода *фиксацией момента*, позволяет сохранить тот же принцип и при ее словесном описании, осуществляя моментальное закрепление в вечности прекрасной стороны объекта. Такие стихотворения, отражающие красоту произведений искусства в духе платоновского понимания ее как гармонии, меры и пропорции, имеют, по мнению Пивоварской, двойную семантику: первое значение – сама скульптура, и другое – мифологический персонаж, представляемый ею. И, если скульптура рисуется поэтом в ее статике, ее красота передается автором стихотворений в динамике, описание действия божества, представленного изваянием создает иллюзию его движения, «оживляет» неподвижность камня. Отклонением от устоявшейся поэтической манеры Фета представлять именно так объекты экфрасиса Пивоварска считает знаменитую антологическую миниатюру «Диана», в которой художественный мир выходит за рамки античности за счет самообнаружения в тексте «я» поэта, смещающего мифологический хронотоп в сторону субъективной лирики. Балансируя между иллюзорным миром богов и реалистичностью настоящего времени, привнесенного лирическим «я», образ богини перестает восприниматься и как скульптура, и как мифический персонаж, все более приближаясь к реальности живого существа. Демонстративное появление мифического героя в стихах-экфрасисах способствовало,

как замечает исследовательница, усилению лирической стихии в антологической сдержанности фетовских стихотворений этого жанра, что обогащало их субъективными, эмоционально насыщенными впечатлениями от «живой» красоты неживых объектов. Подобное типично-фетовское решение антологического жанра Пивоварска определяет как его несомненную романтическую «психологизацию», осуществляемую поэтом-импрессионистом³².

Сравним теперь два фетовских стихотворения-экфрасиса («Диана, Эндимион и Сатир (картина Брюллова)», «Аполлон Бельведерский»), являющихся классическими образцами этого жанра.

Антологическое описание картины Брюллова, одноименной с фетовским стихотворением, имеет все черты экфрасиса, указанные Пивоварской. Текст данной поэтической миниатюры представляет собой подробное описание полотна, иллюстрирующего мифологический сюжет. Мотив «оживления» изображения богини Дианы представлен здесь одной поэтической строкой-восклицанием, как бы разрушающей добросовестную описательность всего текста в целом: *О, как вздрогнула ты, как обернулась вдруг!* Лирическое «я» в данном произведении практически ничем не проявляет себя, кроме одной скупой реплики: *Я слышу стук копыт*.

Типично-экфрасисное описание античной статуи Аполлона, поражавшее обилием деталей еще современников, воспринимается несколько тяжеловесно, громоздко, напоминая, скорее, не описание мраморной скульптуры, а описание насыщенной подробностями картины³³. Впечатление монотонной описательности усиливается заключительным сравнением, далеким от античной легкости, а также полным отсутствием «я» поэта. Мотив «оживления» (*motyw ożywienia rzeźby*) здесь обнаруживается с большой натяжкой в строке *Победою усилено дыхание*, приписывающей неживому объекту описания (статуя Аполлона) свойство живого существа (Аполлон учащенно дышит, разгоряченный стрельбой из лука). Шедевром, сочетающим в себе черты экфрасиса и поэтичнейшую лиричность, присущую всем лучшим фетовским стихотворениям, является также, несомненно, ставшая хрестоматийным эталоном антологического жанра, прославившая поэта, его «Диана».

³² D. Piwowarska, *Ekphrasis w poezji Afanasijsa Feta*, s. 75–77, 79, 80, 83.

³³ В бухштабовских комментариях к стихотворению содержится информация о том, что еще Тургенев отзывался о нем не лестно: «Стихотворение Ваше «Аполлон» – мне не очень нравится. «Слишком старательно, мелко-подробно и общего впечатления не передает», [в:] А. А. Фет, *Полное собрание стихотворений*, с. 802.

Подытоживая осуществленный нами краткий обзор научных материалов, касающихся Фета и представленных в вышеизложенной работе, мы не можем не заметить, однако, что на сегодняшний день в польском литературоведении не все аспекты фетовской поэзии освещаются равномерно: существуют такие ее стороны, которые или вовсе не затрагиваются современными исследователями, или же появляются вскользь, в общих чертах. Такими сторонами лирического наследия Фета являются тематические блоки, посвященные любви к природе, остающиеся до сегодняшнего момента той областью, в которой со времен советских критиков (Борис Бухштаб, Дмитрий Благой) польскими литературоведами проводится, к сожалению, непропорционально мало исследований по отношению к проблемам, решаемым в работах Я. Чиквина и Д. Пивоварской.

STRESZCZENIE

W artykule ukazane są podstawowe kierunki badań tekstów poetyckich Afanasija Feta w skali megatekstu poety, które uwidoczniły się w najnowszych pracach polskich literaturoznawców. Jan Czykwin, zajmujący się przede wszystkim teoretycznymi aspektami interpretacji liryki Feta, wpisuje tę lirykę w ogólny kontekst historycznoliteracki popuszkiniowskiej epoki. Zaś Danuta Piwowska koncentruje swoją uwagę na problemach synestezji poetyckiej, a także na występowaniu w niej ekfrazy jako jednej z najbardziej charakterystycznych, według niej, cech stylu rosyjskiego poety.