

*Татьяна Александровна Гавриленко*  
доктор филологических наук, профессор,  
Уссурийский филиал Дальневосточного федерального университета  
(Уссурийск, Россия), e-mail: gta1027@mail.ru

**Натурфилософские контексты творческого феномена  
в сознании сторонников «чистого искусства»**

На материале творчества русских поэтов-романтиков второй трети XIX в. рассматриваются особенности образного отображения ведущей для направления «чистое искусство» аналогии между природой и творчеством, которая рассматривается в качестве ведущей тенденции. Она понимается как одна из основных причин активного обращения поэтов к теме природы и квалифицируется в качестве образующего типологию эстетического принципа. Учитываются предшествовавшие «чистому искусству» проявления идеи в литературной критике и романтической поэзии первых десятилетий. Прослеживаются философские истоки данного влияния, которые восходят к философии Шеллинга. Понимание творческого процесса, близкого к законам природной жизни, повлияло на традиции русского романтизма, определило его неповторимый облик. Оно стало важным культурным фактором и источником для становления направления «чистое искусство».

*Ключевые слова:* природа, творчество, «чистое искусство», эстетизм, творческая свобода, красота, метафорика «огня» и «звезды».

*Tatiana Aleksandrovna Gavrilenko*  
Doctor of Philology, professor,  
Ussuriisk Branch of the Far Eastern Federal University  
(Ussuriisk, Russia), e-mail: gta1027@mail.ru

**Natural and Philosophical Contexts of the Creative Phenomenon  
in “Pure Art” Supporters’ Consciousness**

On the material of the works of Russian romantic poets of the 2nd third of the 19th century, the paper considers the imagery mapping of the “pure art” analogy between nature and creativity which is regarded as the leading trend. It is understood as one of the main reasons for active poets’ appeal to the topic of nature and is recognized as the aesthetic principle that forms typology. Taking into account the manifestations of the idea that preceded “pure art” in literary criticism and the first decades romantic poetry, the author traces the philosophical origins of this phenomenon, which dates back to the philosophy of Schelling. The understanding of the creative process close to the laws of natural life influenced the tradition of Russian Romanticism, defined its unique manifestation. It became an important cultural factor and a source for the development of “pure art”.

*Keywords:* nature, creativity, “pure art”, aestheticism, creative freedom, beauty, “fire” and “star” metaphors.

Объяснение искусства с помощью законов, по которым живёт природа, – одна из традиций, сформированных немецкими философами-идеалистами, в частности Ф. В. Й. Шеллингом, к идеям которого проявили большой интерес русские литераторы XIX в. [16; 20; 25]. И. О. Шайтанов, кроме того, не без оснований считает, что, к примеру, шелленгианскую концепцию природы в сознании Ф. И. Тютчева корректирует Гёте [33, с. 207].

Первые романтики В. А. Жуковский и К. Н. Батюшков программно выделяли значение природы для творящего лица. Жуковский обозначил сходство между природными и творческими процессами, подчеркнув: «Подражать природе есть делать то же, что она делает, только другими средствами, употребляя другие знаки» [14, с. 51]. В специальной статье о Жуковском И. Е. Мерегин рассматривает воззрения поэта как приверженца концепции «панму-

зыкальности», считавшего, что музыка заключается в самой природе [19, с. 75]. Незадолго до своего непреднамеренного ухода из литературы Батюшков исключительно в обращении к природе стал осознавать своё человеческое и поэтическое предназначение, оставив по этому поводу выразительное свидетельство – стихотворение «Есть наслаждение в дикости лесов...» (1819) с весьма примечательной антитезой: «Я ближнего люблю, но ты, природа-мать, / Для сердца ты всего дороже...» [4, с. 167]. Е. А. Баратынский также счёл необходимым заострить внимание на основном источнике, формирующем личность художника, о чём напомнил поэтам-современникам: «Образовала вас природа – не искусство...» [3, с. 61]. Наконец, особенно важны в качестве предшествовавших «чистому искусству» «проявителей» проблемы пушкинские «Пророк» и «Эхо». И «угль, пылающий огнем», и «жалю мудрыя змеи», преобразившие поэта-человека в поэта-пророка; высшая воля перенесла в наделённое творческим даром человеческое естество из того же мира природных явлений, заметим, более соответствующих исполнению художнической миссии, чем «сердце трепетное» и «грешный ... язык, и празднословный, и лукавый». Во втором случае, уподобляя человеческую способность откликаться на многообразие жизненных голосов звучащему эху и видя в этом естественную аналогию, Пушкин одновременно подчеркнул сходство человеческой ситуации с природной, что называется, и «в конечном результате»: как эхо, так и превратившийся в эхо голос поэта обречены на безответную тишину. Следовательно, ожидание созидательного, просветляющего, вдохновляющего, эстетически развивающего (и любого другого) итога или, как в пушкинском тексте, «отзыва» художником, казалось бы столь понятное, представлялось в свете выстроенной параллели лишённым смысла.

Во второй трети XIX в. проблема сделалась весьма привлекательной, помогая развивать и аргументировать основную задачу поэзии на новом этапе романтизма – воплощение духовно-нравственного идеала, представляющего собой недогматически проецируемые в эстетическую область нормы православно-христианской этики (Красота – есть Добро и Любовь). При этом свобода – как главное условие полноценного творческого труда – понималась образцово запечатлённая именно природой. Здесь находилась область ценностных совпадений с типологией

«чистого искусства» даже у того, кто избрал для себя тернистый путь «бунтаря-одиночки» (выражение Б. Ф. Егорова) [12, с. 5]: последовательно придерживался натурфилософской версии в понимании творчества решительно отделившийся от «эстетов» защитник «органической теории» Ап. А. Григорьев. Вовсе не являясь её автором, Григорьев в одной из своих программных работ приводит обширный список сторонников «органического взгляда», считая своими предшественниками Бокля, Льюиса, Э. Ренана, С. Шевырева, Белинского до 2-й половины 40-х гг., Венелина, Надеждина, Хомякова, И. Киреевского и К. Аксакова. Шеллинг выделен особо, но не один, а вместе с Томасом Карлейлем [11, с. 163]. При этом у Григорьева понятие «органического» включает не только природу, но и (опять же по аналогии с ней) всю жизнь «в её естественных проявлениях», чему, согласно критику, должны учиться «мы, мыслители», а не «учить жизнь по нашему» [11, с. 151]. Вполне оправданными выглядят «естественноприродные» сближения во взглядах на искусство у Григорьева и А. А. Фета, обнаруженные Л. И. Черемисиновой [32].

В критике и поэзии «эстетического» лагеря проводимые между природой и искусством аналогии оставили заметный след, служа убедительным подтверждением существования типологической общности. В. П. Боткин, всегда с восторгом отзывавшийся о немецкой идеалистической философии и часто цитировавший Шеллинга, пишет о вдохновении: «Это та же творческая сила природы, только перенесённая в душу человеческую, где творческим началом является поэтическое чувство» [6, т. 1, с. 362]. Постигая сложности творческого процесса с помощью обращения к природе, критик не упускал из вида разницу между естественноприродной и человечески-цивилизованной сферой бытия, замечая, что человек, в отличие от всех других существ, наделён сознанием: «Мы живём тем же духом, которым живёт природа, – мы та же самая природа, но одухотворённая и осознающая себя» [6, т. 2, с. 357]. То, что в природе осуществляется бессознательно, становится мощным импульсом для пробуждения творческой энергии, вовлекая человека в более тесную связь с естественной средой, чем простое её созерцание: «Немая поэзия природы есть наша сознательная поэзия: нам дано высказать эту немую поэзию природы», – подчёркивает критик [6, т. 2, с. 358].

Природа особенно важна в качестве мастера, творящего красоту. Поэтому когда Боткин пишет о «немой поэзии природы» как о «нашей сознательной поэзии», – он прежде всего обращает внимание на гармонический строй природного мира, благодаря которому людям обеспечивалось полноценное эстетическое развитие уже в древности: «Отсюда наше чувство природы и красота её. Древние греки впервые почувствовали это, назвав мир красотой» [6, т. 2, с. 358]. Примечательно и то, что жившим в античную эпоху постигать и понимать природу с её естественной красотой было легче, нежели представителям современных цивилизаций, как считали в «эстетическом» лагере. К примеру, Тютчев заметил по поводу «древних народов»: «Вы книгу Матери-природы / Читали ясно, без очков...» [29, с. 42].

Понимание творческого процесса близким к законам природной жизни вызывает характерные формы словоупотребления. П. В. Анненков и А. А. Фет, оба противники откровенной тенденциозности в искусстве, считали основным критерием истинности созданного им «живорождённость». К данному выражению прибегает также Л. Н. Толстой в период творческой близости с «эстетиками» [27, с. 27]. Слово-антоним использует Анненков, когда пишет об «уродливых мертворождённых произведениях», написанных на тему, ещё не вполне ясную самому автору [2, с. 12].

Тютчев, полемизируя с «утилитаристами», наделил живую природу всеми признаками высшей духовной организации, соответственно расставив акценты-доказательства заявленной идеи («Не то, что мните вы, природа...»). Стихотворение стало на многие годы важнейшей эстетической заповедью для русских поэтов-романтиков и программой для самого автора, неоднократно созвучного с ней множеством созданных им впоследствии образных разрешений. Одна из реалий внешнего мира, будучи не только образцовой по внешним проявлениям красоты, но и эталоном духовности, воспринималась как школа, в пределах которой формируется поэтическое мастерство. Вероятно, поэтому И. С. Аксаков считал строфу гётевского «Певца», переведённого Тютчевым, исчерпывающе объясняющей искусство, утверждая, что этот же взгляд на сущность искусства исповедовал переводчик [1, с. 57].

Полемически остроумно «обыгрывает» идею, соединённую с программным термином,

А. К. Толстой: «...Нет, полн иного чувства, / Я верю реалистам: / Искусство для искусства / Равняю с птичьим свистом» [26, с. 312]. Лежашее на поверхности у тонкого полемиста Толстого – всего лишь образная зашифровка. Внешнее согласие с «реалистами» может держаться на существовании того, что они критикуют. Прямолинейно понимаемые слова «искусство для искусства» – не более чем «птичий свист» – нечто несерьёзное. С другой стороны, «птичий свист» символизирует не только по ассоциации с соловьиной песней красоту как важнейшую цель искусства в вековых о нём представлениях, но и абсолютную творческую свободу. Поющая птица – символ свободы, соловьиная песня – символ изысканной красоты. Взаимопроникая, эти сущностные «сигналы» создают исполненный внутренней гармонии и цельности художественный образ. Если его оболочка – из иронических формулировок противников, над которыми в свою очередь иронизирует поэт, надевающий комичную маску важного согласия, – то глубинный смысл – из убежденности в торжестве осмеянных ценностей. Если к тому же учесть, что для Толстого строка стихотворения Гёте «Певец» (“Der Sanger”) «Я пою, как поёт птица» (“Ich singe, wie der Vogel singt”), неоднократно цитируемая, также как и для Тютчева, абсолютно выражала характер творческого труда, – налицо функционирование идейного истока-основы, близкого не одному А. Толстому. У поэта множество «сюжетов», уподобляющих творческий процесс природным явлениям. Момент вдохновения – «горней бури приближенье» («Иоанн Дамаскин»), извергающийся вулкан («Мой строгий друг, имей терпенье...»). В поэме «Слепой» А. Толстой приводит серию сравнений, с помощью которых иллюстрируются присущие песне особенности. Каждая из них подобна какому-либо из характерных природных проявлений:

Она, как река в половодье, сильна,  
Как росная ночь, благотворна,  
Тепла, как душистая в мае весна,  
Как солнце приветна, как буря грозна,  
Как люта смерть, необорна! [26, с. 353].

Здесь же соответственно разрешается проблема востребованности художнического труда путём сравнения с горным источником, не ведающим, «придут ли к нему пастухи и стада / Струями его освежиться!»

Тесно слиты с темой природы стихи о творчестве, принадлежащие А. Н. Майкову. Главный учитель в деле поэзии, природа даёт уроки мастерства, гармонии, вдохновляет и направляет художника. Не «по книгам мудрецов» советует Майков овладевать поэтическим искусством, а идя по пути чуткого восприятия и понимания природы («Октава»). Воспевая «вольную мысль» поэта, автор сравнивает её с яркими явлениями из мира природы, символизирующими свободу, молнией и горным орлом, которым неведомы никакие запреты [18, т. 1, с. 53]. Именно природа – источник романтической мечты – первоосновы поэтического чувства. Природа очаровывает своей таинственной жизнью, гармонией звуков и безграничной любовью, окутавшей всё мирозданье («Сомнение»). У бога лесов – Пана – просит майковский поэт уроков мастерства («Свирель»).

Вдохновляясь, Майков видит природу живой, тем самым как бы доверчиво и самозабвенно перенимая принцип античного мироощущения. Основатель «Общества любомудрия» и воспитатель Тютчева шеллингианец С. Раич писал в своей магистерской диссертации, наблюдая над эстетическим восприятием природной адресации: «Древние не любили природы бездушной, и воображение их населяло её живыми существами. В ручье видели они Наяд; под корою дерева билось для них сердце Дриады; в долинах сплетались в хоровод Нимфы...» [10, с. 251]. Стихотворение Майкова «Все думу тайную в душе моей питает...» поэтически иллюстрирует эти рассуждения: «Я вижу, кажется, в чаше, поросшей мхом, / Дриад, увенчанных дубовыми листьями, / Над урной – старика с осоковым венком...» [18, т. 1, с. 49]. Майковская природа невольно учит мастерству словесной живописи («Горы»). Когда, наслаждаясь творческим процессом, поэт удивляется той свободе, с которой ему даются стихи, – он сравнивает свои «рифмы лёгкие, все в звуках и цветах» с перепелками, бегущими на звук дудочки и попадающими в сети («Для прозы правильной годов я зрелых жду...») [18, т. 2, с. 290]. Появление «венца творческой силы» – стихотворения – описано Майковым как результат сильного душевного потрясения, сложного внутреннего катаклизма, но такого же драгоценного и естественного, как редкостный дар природы: «Как жемчуг, выброшенный морем / Под грохот бури, – этот стих!» («Вчера – и в самый миг разлуки...») [18, т. 1, с. 256].

В стихотворении Фета «Учись у них, у дуба у березы...» поэтически интерпретирован не столько творческий, сколько общемировоззренческий аспект, но в общем звучании проблем, волновавших «эстетов», среди которых имели значение терпение и вера в лучшее, он проецируется и на тему творчества, поскольку гармонию в мир может привнести лишь гармоничное сознание творца, преодолевшее отчаяние и безысходность. В свою очередь и Тютчев, наблюдая осеннюю природу в одном из своих проникновенных этюдов, видит в описанном процессе ту трогательную покорность, которая не без восторга и преклонения – в противовес навязчивой откровенности – представлена как высший род глубочайшей духовности: «Везде изнеможенье, и на всём / Та кроткая улыбка увяданья, / Что в существе разумном мы зовём / Божественной стыдливостью страданья» [29, с. 67].

Одна из продуктивных идей, привлекавшая «эстетов», – восходящая к Шеллингу мысль о том, что творение художника является живым организмом и проходит при своем появлении на свет тот же цикл, что и любое живое существо. Для сравнения приведем сходное по смыслу высказывание соотечественника «эстетов» И. С. Тургенева, заметившего в статье 1854 г. «Несколько слов о стихотворениях Тютчева»: «Давно уже и прекрасно сказано, что писатель должен выносить произведение у своего сердца, как мать ребёнка во чреве» [28, с. 24]. Отсюда и характерные выражения: у Фета – «песня зреет» [30, с. 236], у Майкова – «мысль твоя пусть зреет и растёт» [18, т. 1, с. 251]. Вышедшее из-под пера художника, покидая его, сливается с миром и природой. Но прежде, чем это произойдет, должен зародиться и развиваться замысел, как в естественной среде – любая живая жизнь. Ещё Жуковский понимал это следующим образом: «Энтузиазм и восторг есть больше страдательное души состояние, в котором всё наружное на неё сильно действует, наполняет её какими-то особенными чувствами и возбуждает в ней желание облегчить себя от бремени сего восторга его изображением» [14, с. 51]. Именно так описан творческий процесс Майковым в 13-строчном стихотворении «Для чего, природа...», где переполненный природными откровениями поэт («... Им в душе так тесно, / И душе неловко, / Тяжело ей с ними...») наконец воспроизводит желаемое. Художник заботится лишь о том, чтобы выстраданный итог творческого труда сохранил «чуждую силу» и «чуждый блеск» первоначальных впечатлений [18, т. 2, с. 297–298].

Вдохновляющая на творческий труд природа представлялась «эстетам» областью тематически неисчерпаемой. Об этом со всей определённой выказывался и В. Г. Белинский в 1840 г., тогда ещё приверженец идеалистической концепции искусства. Защищая Гёте от нападок политизированного Менцеля, критик утверждал значение природы в её «многосторонности», открывающей художнику широчайшие горизонты [7, с. 177]. Отсюда берёт начало тот интерес, который в иронической интерпретации Н. А. Добролюбова преподносился как «образцовое описание листочков и ручейков». Поддерживая этот интерес, Боткин считал его увлекательной и достойной творческой задачей: «Поэзия, как и природа, ... любит подробность, частность не из мелочности, а потому что для неё, как для природы, частность суть живая организация целого» [6, т. 2, с. 362]. Фет даёт различные поэтические отклики на эту мысль, заявляя о широте горизонтов в пределах одной темы: «Не я, мой друг, а Божий мир богат, / В пылинке он лелеет жизнь и множит...» Или: «... Все алмазы мои в небесах, / Все росинки под ними жемчужин» [30, с. 114, 293]. То, что для поэтов «гражданской» ориентации было признаком «мелкотемья», недостойным внимания, для «эстетов» составляло неисчислимо богатство окружающего мира.

Боткин особо выделял в поэзии одну её сторону, в которой сходство с природой проявляется наиболее последовательно: «это невольность поэтического творчества», когда сочинительство – только обработка создавшегося «в душевном созерцании» [6, т. 2, с. 366]. Майков замечает по поводу свободного прихода вдохновения: «И ты невольно сим явленьям / Даруешь жизни красоты...» [18, т. I, с. 55]. Непреднамеренность творческого процесса, его полная независимость от любой воли, диктуемой извне, подчеркивается Фетом в одном из высказываний, которое аргументирует идею непреложным законом природы: «Разве можно рожать на заказ брюнетов с греческим профилем?» [27, с. 56].

Образным совмещением исповедуемых лагерем «чистого искусства» натурфилософских представлений является рассказ Фета «Кактус». Здесь особенно тесно переплетены преломлённые в естественно-природных началах мысли о проявлениях красоты в её апогее. При этом характерен и способ этих проявлений. Цветение – как безмолвное пение – у как-

туса, звучащее – песня влюблённой цыганки. Два любовных призыва осуществляются под знаком торжествующей красоты: неслышной, но зримой и в итоге с помощью слова описанной, и поющей сердцем, излившейся в песне душой героини. Явлённая таким образом красота в высочайшем своём торжестве не может остаться незамеченной, безраздельно властвуя над человеческим сердцем, ввергая его в благоговейный восторг и в свою очередь заставляя звучать, подобно музыке. Это та единственная «польза», которую могут принести и «напрасно» цветущий кактус, и редкое по силе воздействия пение, никакая имитация которого невозможна. Героиня рассказа – отнюдь не рядовая певица, она – примадонна цыганского хора, обладающая талантом и редким голосом. Но только под воздействием глубокого и сильного чувства её пение достигает истинного совершенства. Безмолвная музыка любовного призыва у цветущего кактуса и излившаяся в пении душа девушки выступают как родственные явления. Прежде всего это происходит благодаря непосредственности, свободе, естественности, искренности – всей совокупности живых начал, столь высоко ценимых поэтом в качестве признаков духовного свойства.

В «Кактусе» Фет предлагает новый вариант реанимированного им же шаблона «розы и соловья». Заменив действующих лиц по принципу тяготения к экзотическому, природно-дикому, поэт вывел их в образах неприметного растения, потаённо и недолго цветущего всего раз в год и не терпящего обычного культурного ухода, и страстно влюблённой певицы-цыганки. У них была когда-то общая родина (кактус назван «индийцем»), но судьба уже давно забросила их на русскую почву, в условиях которой уникальные особенности их природных свойств столь сходно, хотя и по-разному, себя проявляют.

За всем описанным ещё раз выстраивается Фетом во всей своей полноте содержание слова «поэт»: человек с гармонизированным естественной, природной красотой внутренним миром и творец, способный запечатлеть её в наивысшие моменты душевного подъёма. Природная красота – это гармония, покоряющая сердце. Музыкальный настрой на красоту – поистине великое мгновение, которое нельзя упустить, ибо в нём – и полнота жизни, и её оправдание, и высший долг каждого, кто рождён, чтобы воспеть «живую красоту», выпол-

нять труднейшую из миссий – уподоблённому эху «ответа на звук», своим сердечным трепетом отражая и сохраняя проявления подлинно духовного в мире.

Богатую гамму натурфилософских обертонов программного свойства приобретают в поэзии «чистого искусства» многочисленные образы, основанные на метафорике «огня», связанные с проблемой творческого труда и его загадочной природой. Субстанционально-синкретичное в архетипе огня, воспринятое к примеру Н. Гумилевым [21, с. 100], здесь гораздо менее ощутимо. Актуализируются лишь те константы, которые наиболее совоплотимы с установкой на «живое пламя» творящей души. Среди мифологических трактовок таковой может считаться наиболее ранним представлением об огне как первопричине творческого акта [15, с. 274]. Благодаря пушкинскому «Пророку» повсеместно подразумевалось присутствие в акте творения божественной воли, характерно заменившей сердце поэта на «угль, пылающий огнём».

Образные решения, встречающиеся у других предшественников «чистого искусства» (Батюшков, у которого поэт обладает «огненным сердцем» [5, с. 130], Лермонтов с его сотворенным «из пламя и света» поэтическим словом [17, с. 296]), романтиками-«эстетиками» учтены, но при этом искрятся новыми смыслами родственной направленности, обозначенными содружеством. Так, у Тютчева «сердце пламенеет» только при виде красоты одухотворённой [29, с. 99], «пламенная лира» – не сотворившая себе кумира свободная поэзия [29, с. 50], ставший стихами сердечный огонь неукротимо-опасен: «... Невольно кудри молодые / Он обожжёт своим венцом» [29, с. 97]. Характерным для лагеря акцентом «вечного» отмечены образы А. Толстого: «В его груди пылает жар, / Которым зиждётся создание»; «чтоб огонь вместить неугасимый, / Бессмертны сделаться должны мы» [26, с. 485, 508]. Неповиновение диктату оформило метафору «живым палимое огнём, / Мятется сердце непокорно» [26, с. 494]. Но всё это, хотя и по-своему существенно, выглядит менее важным по сравнению с теми естественно-природными свойствами, которые вбирает в это время метафорика «огня».

«Магистраль» прочерчивается Тютчевым. От его стихотворения «Как над горячею золой...» (1830) берёт начало основной образный ряд. Тютчевская жажда кратковременно «просиять» – состояние, о котором он мечтает,

прося об этом небо, – демонстрируется на фоне медленного тления – «однообразья нестерпимого», «сгоранья» «сокрытого и глухого», сопровождаемого дымом. В стихотворении «Памяти Е. П. Ковалевского» (1868) оставлено любознательное пояснение, характеризующее творческую душу адресата: «Живое пламя, часто без дыма / Горевшее в удушливой среде» [29, с. 196]. «Дым» – реакция живой души на всё, что ей мешает, пытаясь «погасить». «Духа не угашайте!», – позже провозгласит А. М. Жемчужников, сделав призыв заголовком стихотворения [13, с. 153]. Тютчевский поэт мечтает о свободно «горящей», пусть даже быстротечной и внезапно обрывающейся судьбе.

Во многом с опорой на это решение представляется Фету бытие поэта. Весь превратившийся в горящий костер вдохновения, причудливо выхватывающего из темноты преображённые фантазией предметы, творец вырывается из мрака и холода, оживает, согревается, веря в свои силы. При этом природа творящего начала проявляется во всей своей безудержной полноте и могуществе:

Я и думать забыл про холодную ночь –  
До костей и до сердца прогрело;  
Что смущало, колеблясь, умчалось прочь,  
Будто искры в дыму улетело [30, с. 163].

*(«Ярким солнцем в лесу  
пламенеет костёр...», 1859).*

Но создаваемый образ одновременно и ошеломляюще трагичен («А. Л. Бржеской», 1879). Вопреки равнодушию и непониманию, «ещё душа пылает», в ней «горит добро и нежность», что по-прежнему – всего лишь «напрасный жар». Фет запечатлевает неразрешимое сожаление о жестоко прерываемом временем пламенном духовном стремлении – оттого, что вынужден уходить, вопреки далеко не исчерпавшим себя возможностям, когда ещё столько сил и любви к миру. И это – при полном равнодушии к физическому самоосуществлению:

Не жизни жаль с томительным дыханьем,  
Что – жизнь и смерть? А жаль того огня,  
Что просиял над целым мирозданьем,  
И в ночь идёт, и плачет, уходя [30, с. 322].

Фетовский акцент необыкновенно «очеловечивает» проблему. Над «ночью жизни» поэт имеет власть, озаряя горящим костром вдохновения. «Ночь смерти» непреодолима и жестока. Последнее, что останется поэту – «со вздохом в высоте / Рассыпать огненные слёзы»

[30, с. 300]. Образ этот также имеет дублёра-предшественника, рождённого в общем лагере – у А. Толстого: «Горними тихо летела душа небесами, / Грустные долу она опускала ресницы; / Слёзы, в пространство от них упавая звездами, / Светлой и длинной вилися за ней вереницей» [26, с. 166].

О своей поэзии последних лет Фет скажет: «Зажёг вечерние огни» [30, с. 329], – и станет называть «Вечерними огнями» выпуски своих поэтических сборников. В этом замысле отчасти преломились опять же тютчевские «прощальные лучи» из стихотворения «Памяти В. А. Жуковского» (1852). О начале общего с Фетом творческого пути Я. П. Полонский напишет: «Нет, не забуду я тот ранний огонёк, / Который мы зажгли на первом перевале...» («А. А. Фет», 1888) [22, с. 239]. А в стихотворении «Ф. И. Тютчеву» (1865) ещё раз повторит идею творчества-костра, «горящей» души поэта: «Где б ни горел огонь, иду к нему, и рад – / Рад верить, что моя пустыня не безлюдна, / Когда по ней кой-где огни ещё горят...» [22, с. 165]. Примечательно и то, что в стихотворении «Другу моему Я. П. Полонскому» (1865) Тютчев весьма драматично истолковывает один из эпизодов своей судьбы, но при этом изъясняется абсолютно в духе ведущегося диалога:

Нет боле искр живых на голос твой приветный –  
Во мне глухая ночь, и нет для ней утра...  
И скоро улетит – во мраке незаметный –  
Последний, скудный дым с потухшего костра  
[29, с. 175].

Подобными же категориями, встречающимися повсеместно, мыслит и А. Майков, неоднократно подчёркивая животворящую силу творческого огня, подобную природной («В. и А.», «К статуе Ниобеи», «Воплощенная, святая...» и др.). «Его душа испепелилась, / Вся в бурях творчества сгоря...», – майковский образ также выстроен в традициях, сформированных школой [18, т. 1, с. 257]. Сравним у Фета: «Ужель ничто тебе в то время не шепнуло: “Там человек сгорел?”» [30, с. 96].

Чутко откликнулся на образную специфику своих предшественников И. А. Бунин. Сердце поэта, «полное огня и аромата», должно «сгореть до черноты» («Кадильница»), а замеченная красота «горит» независимо от того, в каком предмете воплощена – в неброском скромном доннике, который, как и фетовский «иссохший листок», «золотой», «горящий», или в розах: «Две розы под окном раскрылись –

/ Две чаши, полные огня» [9, с. 176]. Сравним – ещё более явно – у К. К. Случевского: «Ярко вспыхивают розы, / Раскрываясь по кустам, / И горят в лучах полудня, / Пламенея тут и там» [24, с. 233]. Этот «костёр красоты» – явная аналогия, восходящая к «натурфилософскому» принципу, где отправной точкой служат поэтические наработки Фета.

Не менее значимой в плане объясняющих творчество натурфилософских теорий выглядит группа образов, где сияющая, мерцающая или горящая звезда также символизирует небывалый размах художнической воли. Внятно и продуктивно для русской традиции заявил об этом А. С. Хомяков («Желание», 1827), героем которого мечтает «... звездою в сумрачном эфире / Ночной светильник свой зажечь...» [31, с. 72]. Вторым стремлением тютчевского поэта, о котором он поведал в том же 1830-м году, после того, как создал «Как над горячею золой...», стало желание перевоплотиться в звезду: «Душа хотела б быть звездой...» [29, с. 65]. Правда, поэт предпочитает ночному, явному, свету невидимое горение звезды «в эфире чистом и незримом», – дневное. Искусная импровизация основана на тютчевской потребности в потаённом присутствии-самоосуществлении, которое, благодаря непреложным природным законам, продолжается, даже не будучи заметным.

Фет, напротив, последовательно увлечён ночными звёздами. Удел, подобный звезде, уготован только душе живой и страдающей: «О Боже, перед кем везде страданья наши / Как звёзды по небу полнощному горят...» [30, с. 71]. В стихотворении «Среди звёзд» (1876) поэт утверждает, аллегорически перевоплощая звёздный свет в совокупное духовное благодеяние, творимое искусством: «Мы здесь горим, чтоб в сумрак непроглядный / К тебе просился беззакатный день» [30, с. 81]. Горение звёзд предстает как могучее напоминание о возможности счастья – «беззакатного дня». Эту же нагрузку выполняет образ, введённый в стихотворение «Измучен жизнью, коварством надежды...» (1864): «... И только в небе, как зов задушевный, / Сверкают звезд золотые ресницы» [30, с. 82]. У Фета постепенно всё более явно «горение» поэтической души ассоциируется со звездой, интерпретируемое космогонически: «... Ношу в груди, как оный серафим, / Огонь сильней и ярче всей вселенной» [30, с. 86]; «душа дрожит, готова вспыхнуть чище» [30, с. 91]; «горя над суетной землёю» [30, с. 301].

Бунин отвечает именно на этот «звёздный» призыв. В «Огнях небес» миссия поэта по продолжительности тысячекратно превосходит уготованный человеку отрезок земной жизни. Но если эта жизнь осуществилась в своём высшем предназначении – подлинном «горении» духа – она будет продолжать светить, подобно звезде: «... Сгорим и мы, свершая свой черёд, / Обычный путь, но долго не умрёт / Жизнь, что горела в нас когда-то» [8, с. 222]. Бунин следует фетовской «звёздно-горящей» метафорике и в стихотворении «Мудрым», где герой «сгорел в неравной схватке, / Как искромётный метеор» [8, с. 319]. Вероятно, на данном поэтическом опыте основан вывод, сделанный В. В. Розановым, считавшим «момент горения» главным отличием «культурного человека или образованного» от интеллигента: первый «сохраняется», последний – «сгорает» [23, с. 113].

Наследуя традицию метафорического мышления в знакообразях творческого труда и аллегорически представляя его в виде огня и пламени, поэты «чистого искусства» «опредмечивали» созданное на основе близости природным проявлениям. Это позволило найти многочисленные подтверждения программным идеям и значительно обогатило возмож-

ности образных решений. Ведущие символы – костра и звезды – воздействуют своими пространственно-временными координатами, по-своему выразительно акцентируя мысль о долге поэта прежде всего как долге общественном. Творя не иначе, как «светя», «сияя», «сгорая», «сжигая себя», каждый из поэтов предьявлял себя своему времени и так же выражал единственный способ вневременного бытия.

В целом же область живой природы именно в период декларирования концепции «чистого искусства», интенсивно и плодотворно отражённой в поэтической практике Тютчева, Фета, Ап. Майкова, А. Толстого, Полонского, предстаёт в подлинном размахе общеэстетической значимости. Познать, изучить, разгадать загадку природы, проникнуться ею настолько, чтобы сквозь призму этого незаменимого опыта наиболее верно освоить, понять и распознать всю человеческую жизнь, включая и сферу искусства, – эта увлечённость, объединившая сторонников «эстетизма», продиктовала им, вопреки требованиям, предьявляемым к литературе революционно-демократическим лагерем, тот обширный идейный диапазон, в русле которого, но уже с учётом сделанного, будет осуществляться дальнейшее развитие русская поэзия всех последующих десятилетий.

#### Список литературы

1. Аксаков И. С. Биография Фёдора Ивановича Тютчева. М., 1886. 327 с.
2. Анненков П. В. Воспоминания и критические очерки. Отд. 2. СПб., 1879. 404 с.
3. Баратынский Е. А. Полное собрание стихотворений. Л., 1989. 464 с.
4. Батюшков К. Н. Стихотворения. М., 1977. 208 с.
5. Батюшков К. Н. Нечто о поэте и поэзии. М., 1985. 408 с.
6. Боткин В. П. Сочинения. СПб. Т. 1, 1890. 338 с.; т. 2, 1891. 398 с.
7. Белинский В. Г. Собрание сочинений в 9 т. М., 1977. Т. 2. 632 с.
8. Бунин И. А. Стихотворения. Л., 1961. 511 с.
9. Бунин И. А. Стихотворения и переводы. М., 1986. 527 с.
10. Вестник Европы. 1822. № 8.
11. Григорьев А. Собрание сочинений. М., 1915. Вып. 2. 164 с.
12. Егоров Б. Ф. Поэзия Аполлона Григорьева // Григорьев А. Стихотворения и поэмы. М., 1978. С. 5–30.
13. Жемчужников А. М. Стихотворения. М., 1988. 336 с.
14. Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985. 431 с.
15. Жюльен Н. Словарь символов. Челябинск, 1999. 497 с.
16. Козмин Н. К. Очерки из истории русского романтизма. Н. А. Полевой как выразитель настроений современной ему эпохи. СПб., 1903.
17. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений в 4 т. М., 1979. Т. 1. 415 с.
18. Майков А. Н. Сочинения в 2 т. М., 1984. Т. 1. 576 с.; т. 2. 574 с.
19. Мерегин И. Е. Музыкальность в лирике В. А. Жуковского // Вопросы романтизма. Вып. 5. Учёные записки Казанского университета. Т. 29. Кн. 7. Казань, 1985.
20. Милюков П. Главные течения русской исторической мысли. М., 1898. Т. 1.
21. Паздников П. В. Мифопоэтическая концепция слова и творчества в поэзии Н. Гумилева: дис. ... канд. филол. наук. Нерюнгри, 2003. 177 с.



22. Полонский Я. П. Сочинения в 2 т. М., 1986. Т. 1. 493 с.
23. Розанов В. В. О писательстве и писателях. М., 1995. 733 с.
24. Сахаров В. И. О бытовании шелленгианской идеи в России // Контекст. 1977. Л., 1978.
25. Случевский К. К. Стихотворения. М., 1984. 256 с.
26. Толстой А. К. Собрание сочинений в 4 т. М., 1969. Т. 1. 670 с.
27. Толстой Л. Н. Переписка с русскими писателями: в 2 т. М., 1978. Т. 2. 478 с.
28. Тургенев И. С. Несколько слов о стихотворениях Тютчева // Современник. 1854. № 4. С. 21–30.
29. Тютчев Ф. И. Сочинения в 2 т. М., 1980. Т. 1. 384 с.
30. Фет А. А. Стихотворения и поэмы. Л., 1986. 753 с.
31. Хомяков А. С. Стихотворения и драмы. Л., 1969. 595 с.
32. Черемисинова Л. И. Афанасий Фет и «органическая» теория искусства // Проблемы изучения жизни и творчества Фета. Курск, 1990. С. 32–40.
33. Шайтанов И. О. Забытый спор // Вопросы литературы. 1980. № 2. С. 195–232.

*Статья поступила в редакцию 16.02.2012 г.*