

И.В. Лаврищев (Москва, Россия)

Поэтические открытия А.А. Фета на фоне художественных поисков европейского импрессионизма

«...для художника впечатление, вызвавшее произведение,
дороже самой вещи, вызвавшей это впечатление»¹
(Из письма А.А. Фета К.Р. от 12 июня 1890 г.).

Аннотация: В статье анализируются творческие принципы А.А. Фета в соотношении с эстетикой импрессионизма. В ходе сопоставительного анализа стихотворений Фета («Ива», «Весенний дождь», «Купальщица», «Вакханка») и произведений европейских художников-импрессионистов (пейзажи К. Моне, «Сидящая купальщица» О. Ренуара, «Вакханка» Х. Сорольи) выявлен ряд архетипических для исследуемого направления искусства образов и мотивов, единая манера их воссоздания. В результате исследования обнаружены присущие произведениям импрессионистического искусства сочетание и взаимопереходность статики и динамики. В работе поставлен вопрос о потенциальном влиянии античной скульптуры («Менада» Скопаса) на становление идей и формирование художественных принципов импрессионизма – как живописного, так и поэтического.

Ключевые слова: Афанасий Фет, импрессионизм, художники-импрессионисты, античная скульптура

I.V. Lavrishchev (Moscow, Russia)

A. Fet's Poetry Discoveries in the Context of Artistic Researches of the European Impressionism

«...the impression, which creates the creation, is more expensive for the artist than the thing, which creates this impression» (From Afanasy Fet's letter to K.R., June 12 1890)

Abstract: The article deals with A. Fet's creative principles, which are located in the plane of the principles of the art direction, which called "impressionism" in 1874. In the course of a comparative analysis of Fet's poetry ("Osier", "Spring rain", "Bather", "Bacchante") and European impressionist's paintings (K. Monet's landscapes, A. Renoir's "Baigneuse" ("Seated bather"), H. Sorolla's "Bacchante") elicited some archetypal shapes and motifs for this art direction, the manners of their reconstruction also. Had a

¹ А.А. Фет и его литературное окружение. Литературное наследство. Т. 103 Кн. 2. М., 2011. С. 839–840.

shot to catch out the approaches of the world's reproduction, which the artists felt subconsciously and readers and viewers catch further. The research discovered the paradoxes of a harmonious combination and mutual transitivity of statics and dynamics, which are inherent in the works of Impressionist art. The study raised the question of the antique sculptures ("Maenad" of Skopas) like the potential inspiration on the ideas formation and the formation of the impressionism artistic principles as a paintings as a poetry.

Key words: Afanasy Fet, impressionism, impressionist artists, antique sculpture

Позволим себе поставить под сомнение правильность утверждения, приводимого в качестве непреложной истины в искусствоведческой литературе и убеждающего читателя в том, что импрессионизм возник во Франции. Безусловно, Франции он обязан своим оформлением в отдельное направление искусства. Однако а priori принятая локализация его возникновения может стать серьезной помехой на пути научного поиска. Истинность данного суждения можно подтвердить обращением к творчеству Афанасия Фета, многими авторитетными исследователями отнесенного к импрессионистам¹ наряду с его современником – французским поэтом П. Верленом, поэтами-импрессионистами Серебряного века К.Н. Бальмонтом, И.Ф. Анненским и др., для которых Фет стал поэтическим предтечей. На эту особенность его лирики указывает Д.Д. Благой: «Уже почти с самого начала, с 40-х годов, романтизм Фета – его поэзия, способная улавливать “момент, самобытно играющий собственной жизнью”² (основная, по Фету, задача истинного искусства), неуловимо музыкальные впечатления, зыбкие душевные движения в их, как и в природе, окружающей человека, “трепете”, “дрожии”, живой динамике переливов красок и звуков, “волшебных изменений милого лица”, “непрестанных колебаниях”, “переходах, оттенках”, диалектическом сочетании противоположностей – был окрашен чертами, которые значительно позднее получили название “импрессионизм”³.

Творчество Фета по времени совпадает с эпохой импрессионистов-живописцев: выставка, открывшая импрессионизм широкой публике, состоялась в 1874 г., – в год 54-летия поэта, однако предворяли ее годы формирования новаторских взглядов будущих импрессионистов.

«Импрессионистические» воззрения Фета оформились еще раньше. Уже в стихотворении 1854 г. «Ива» видим схожую с принципами импрессионистической живописи манеру пейзажной передачи, фиксирующую тонкое впечатление художника, подмечающего мельчайшие нюансы и едва поддающиеся улавливанию моменты природного «дыхания» («Золотые переливы / Струй дрожащего стекла!»⁴, «Как живые, как иглою, / Будто споря меж собою, / Листья воду борздыт»⁵). Ранняя лирика Фета наполнена переливами «крылатых звуков» («Как мошки зарею...», 1844), едва уловимыми ночными колыханиями («Шепот, робкое дыханье...», 1850), трепетными дуновениями в природе («По ветви нижние леса...», 1859).

¹ Ранчин А.М. Путеводитель по поэзии А.А. Фета. М., 2010. С. 48, 56; Бухштаб Б.Я. А.А. Фет. Очерк жизни и творчества. Л., 1974. С. 99–100; Эштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990. С. 37, 224–225.

² Фет А.А. Письма из деревни // Русский вестник. 1863. Т. 43. С. 444.

³ Благой Д.Д. Афанасий Фет – поэт и человек // Фет А.А. Воспоминания. М., 1983. С. 24.

⁴ Фет А.А. Стихотворения и поэмы. Л., 1986. С. 250.

⁵ Там же.

Можно предположить, что преимущество новаторских возможностей Фета в области импрессионистического вчувствования обусловлено именно спецификой поэтического искусства. Помочь живописцу совершить «импрессионистический переворот» должна была наука. В 1839 г. в Лондоне широкой публике был представлен первый фотографический аппарат, изобретение которого помогло художнику избавиться от излишнего академизма, необходимого при выполнении портретных заказов и лишаящего искусство всякой доли условности – неперемного шага на пути становления «искусства впечатления». Изобретение же оловянного тюбика для скоропортящихся красок, вошедшего в употребление в 1841 г., позволило живописцу смешивать краски непосредственно на пленэре, что требовалось для передачи трудноуловимых мгновений природной жизни. Эти научные достижения предоставляли широкие возможности для формирования новой модели осмысления мира средствами живописи.

Поэтическое искусство более свободно, независимо от научной эволюции. Нельзя, однако же, категорически отрицать влияние научных открытий на поэзию, ведь неперемное и самое необходимое условие творчества – индивидуальный художественный опыт, формирующийся на основе опыта макрокосма.

Фотографический аппарат устранил личность художника из цепи «изображаемое (воссоздаваемое) – художник (впечатление) – изображение (воссозданное)». Рассматривая дагерротипическое изображение, человек чувствующий непременно станет искать отголоска впечатлений изображающего, необходимой доли субъективности в отображении, но найдет только объективно скопированную действительность. Позволим себе предположить, что изобретение фотографии подтолкнуло художника к воссозданию утерянного звена в живописи. Благодаря точности фотографической передачи точность отображения сделалась для создателя менее ценной – первоочередной стала проблема переживания изображаемого, результат прохождения его через призму сознания живописца.

Таким образом, во многом благодаря науке, расщепившей синкретическую цепь искусства, звенья которой ранее не ощущались отделимыми друг от друга, одними из первых эту проблему принялись решать импрессионисты.

Опыт каждого художника формируется на основе опыта макрокосмического; сделаем попытку обнаружить черты, которые с современной позиции можно было бы назвать импрессионистическими, в искусстве классической древности. Это и известная доля смелости в изображении, и предпочтение динамики – статике, а неповторимости – однообразию, обусловленному следованию образцам. Подразумевается здесь, конечно, не «заказное» искусство, не принимаем во внимание мы и культовые формы, такие как гимны и храмовая скульптура. Говоря «античное искусство», имеем в виду нечто более раскованное и свободное, что, возможно, как импрессионизм в свое время, выходило за рамки эпохи, «ощущалось» гораздо острее и четче, нежели академические образцы.

В качестве примера приведем «Менаду» Скопаса (IV в. до н. э.) – эмблему независимости, раскрепощения, динамики мгновения. Вся она – страстная, жаждущая эмоция, безумный, жадный вздох, предел изнеможения. Отсутствие рук словно самой историей созданный минус-прием.

К данному античному образу Фет обращается в стихотворении «Вакханка» (1843). Будто бы видя перед собой менаду, поэт переводит с языка тела – скульптуры – на язык поэзии: напрягая вслед за ней каждую мышцу, ловя изгибы ее одежды, в иные минуты творческого акта словно бы целиком в нее перевоплощается.

В такие мгновения он – сама вакханка, точнее, полученное впечатление от нее и от самого себя в этой роли. Сходный описанному процесс обнаруживаем в стихотворении Фета «Одним толчком согнать ладью живую...» (1887): «Чужое вмиг почувствовать своим» – так, вживаясь в природные объекты, мысля их собою, поэт получает впечатление полного слияния с каждым из них.

Рисуя вакханку, поэт дает лишь эскиз, дополненный собственным впечатлением: «улыбка опьянения», «одежда жаркая», «страстные глаза, слезой упоены»¹, – и в то же время «желания полны»², именно такой, удушающе-одурманенной в непрерывном своем движении предстает она сквозь призму поэтического видения Фета.

Образ спутницы Диониса обрел свое продолжение и в импрессионистической живописи. Картина испанского импрессиониста Х. Сорольи «Вакханка» (1886) – еще одна попытка погружения в античность, новая реконструкция античного мифа. Впечатления, передаваемые Фетом словесными средствами, а Сорольей – при помощи цвета и формы, вторят друг другу. Предельность эмоции, воссоздаваемая поэтом, подчеркивается художником при помощи насыщенных оттенков красного и белого и остроты формы, переходящей в подчеркнутую небрежность.

Художник будто преследует цель наименьшими средствами выразить максимум чувства, предельно наполнить содержанием фрагмент жизни – до такой степени, чтобы он не говорил, но кричал своей чувственностью. Совершая кистью движение за движением, Соролья словно бы рукой прикасается к телу опьяненной вакханки, свою руку делая средоточием полотна, центром мгновения, тогда как тело будто намеренно обездвижено, и лишь рука художника улавливает чувственность героини: томление, упоение чувством выражены художником буквально в одном ее движении.

Именно такая задача стояла перед импрессионистами – уловить неуловимое мгновение, познать его сущность, доведя ее до предела своим впечатлением, отпустить самое себя, без остатка перейдя в кисть и став субъективным изображаемым (закатным солнцем, дуновением ветра, морской волной). Говорит в художнике не академизм, не усвоенные навыки, но внутреннее «наполнение» – «положительно-прекрасное» чутье живописца. Насколько коротко мгновение, настолько малы возможности «фиксации» его на холсте. Исходя из этого задача художника – уловить мгновение, спрессовать его временную протяженность, показать максимальную степень его наполненности, находящуюся в прямой противоположности его длительности.

Такова открывшая миру импрессионизм картина Клода Моне «Впечатление. Восход солнца» (1872). Отсутствие четкости, расплывчатость изображения – вся она лишь намекает, а не говорит напрямую. Но неизмеримо много несет в себе одно мгновение – микромир в макром мире. Посредством импрессионистического отображения значимость мгновения, мимолетности и впечатления, им производимого, возводятся в ранг «контура жизни», одновременно являясь и центром ее. Художник запускает вселенское самопроизвольное движение изображаемого (а не останавливает его, как фотографический аппарат), будучи его центром, и в то же время обеспечивает ему «встречное течение» своим впечатлением, оказываясь его контуром – импрессионистической «огранкой». В подтверждение приведем слова Фета о шедевре античного искусства – «Венере Милосской»: «Что касается до мысли художника, – ее тут нет. Художник не существует, он весь перешел в богиню...

¹ Фет А.А. Стихотворения и поэмы. С. 209.

² Там же.

Ни на чем глаз не отыщет тени преднамеренности; все, что вам невольно поет мрамор, говорит богиня, а не художник»¹. Художник, таким образом, пересоздает мир, творя из него его собственную максиму, которая, не являясь уже максимальной исключительно художника, представляет синтез двух максимумов: как художник управляет волной на картине, так и волна «водит» кистью по холсту.

Для подкрепления данного тезиса обратимся к стихотворению Фета «Купальщица» (1865). Взгляду читателя одновременно представляются две «разнодвижимые» силы: то, что художник запечатлевает на поэтическом полотне, скульптурируя героиню, и то, что делает с ним купальщица, превращая в некое подобие статуи, исполненной «смущенья и тревоги»², но в то же время запуская в нем динамический мыслечувственный процесс. Две силы, объединяясь в гармоническом синтезе, вплетаются в одно поэтическое тело.

«Купальщица» – яркий пример импрессионистической лирики Фета: автором дается указание на то, что воспроизводится лишь мгновение («Она предстала мне на миг во всей красе...»³), используемые в стихотворении глаголы – одноmomentного свойства («признал», «взглянул», «превратился», «прорвав», «предстала»⁴ – на полотне, останавливающим мгновение, умещается тринадцать действий), максимально суживающие временную составляющую мгновения и одновременно до предела расширяющие его визуальный объем.

Позволим себе «срифмовать» стихотворение Фета с картиной О. Ренуара «Сидящая купальщица» (между 1903–1906 гг.). Запечатлено на ней одно из бесчисленных мгновений наблюдения художника за позирующей девушкой, неповторимых в своей подвижности и открытости: на полотне множество «разнодействующих» потоков, образованных непрерывным движением каждого из изображаемых объектов, – от самых очевидных (купальщица вытирает ногу, одновременно оправляя волосы) до едва заметных, но ощущаемых инстинктивно (одежда, которая вот-вот придет в движение). Даже фон непрестанно меняется: являясь свидетельством быстроты единого мига, потенциально вложенной в него жизненной силы, доведен до степени условности и как будто скрыт за завесой дождя.

Отметив, что размытость импрессионистического изображения схожа с искажающей пространство пеленой дождя, обнаруживаем еще одну особенность импрессионистического мировосприятия. Фет наблюдает подобное природное искажение в стихотворении «Весенний дождь» (1857):

А уж от неба до земли,
Качаясь, движется завеса,
И будто в золотой пыли
Стоит за ней опушка леса⁵.

Он переносит на поэтическое полотно содержание импрессионистического пейзажа: картина пишется словно во время дождя – изображение оказывается пропущенным через плотный дождевой поток.

Такая «движущаяся завеса» запечатлена Моне на полотне «Маннпорт, Этрета. Дождь» (1885–1886). Дождь выдвигается художником на передний план, стано-

¹ Фет А.А. Из-за границы. Путевые впечатления (отрывки) // А.А. Фет. Поэт и мыслитель. М., 1999. С. 249.

² Фет А.А. Стихотворения и поэмы. С. 276–277.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Фет А.А. Стихотворения и поэмы. С. 120–121.

ваясь в некоторой степени театральным занавесом, за которым – тайна: бурлящие волны и нетерпеливые скалы, жаждущие следующего мгновения как начала представления, во время которого совсем иное впечатление отдадут живописцу.

На картине же «Маннпорт, Этрета. Порт д'Аваль» (1885) Моне на первый план выводятся, словно играют главные роли в моментарной постановке, скалы и море. В скалах будто бы непрестанно происходит процесс взаимоперехода статики и динамики. Мгновение оказывается настолько скоротечным, что художник не успевает дать точных его очертаний – центральным для него остается впечатление.

Оно вдыхает жизнь во все окружающее, даже в самое неподвижное, от века неизменное, как скала д'Аваль в серии работ Моне или ветви ивы в стихотворении Фета, претворенные впечатлением автора в непрерывно движущийся водопад. Возможно, именно в этом причина обращения импрессионистов к статуарным образам. Предположим, идея одушевления камня, создания из него динамичной фигуры, воплощенная в культуре античности, вдохновила импрессионистов на максимальную «дестатизацию» – оживление запечатлеваемого на художественном полотне. Заставляя камень оживать, древние греки могли дать подспудный стимул для развития художественных идей импрессионизма.

Исходя из сказанного выше, можно утверждать, что пути, по которым шли поэтическое творчество Фета и импрессионистическое искусство, параллельны друг другу и нередко соприкасаются. Мгновение, как кажущийся недвижимым камень, оживает во впечатлении художника: под пером поэта становится звучащим словом, на кисти живописца – красноречивым мазком краски, в руках скульптора – дышащим куском глины или мрамора. Трансформации подвергается не только художник – архетипические для импрессионизма мотивы и образы дождя, скал, моря, купальщицы, вакханки, взаимодействуя с художником, подчиняясь его сознанию и подсознанию, сквозь призму его впечатления пытаются разгадать самое себя.

ЛИТЕРАТУРА

А.А. Фет и его литературное окружение: В 2 кн. / Отв. ред. Т.Г. Динесман. Кн. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2011. 1037, [1] с., ил. (Литературное наследие. Т. 103: В 2 кн.)

Благой Д.Д. Афанасий Фет – поэт и человек // Фет А.А. Воспоминания. М.: Правда, 1983. С. 3–26.

Бухштаб Б.Я. А.А. Фет. Очерк жизни и творчества. Л.: Наука, 1974. 136 с.

Ранчин А.М. Путеводитель по поэзии А.А. Фета. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2010. 103 с.

Фет А.А. Письма из деревни // Русский вестник. 1863. Т. 43. С. 438–470.

Фет А.А. Из-за границы. Путевые впечатления (отрывки) // А.А. Фет. Поэт и мыслитель. М.: Наследие, 1999. С. 235–270.

Фет А.А. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1986. 752 с.

Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высшая школа, 1990. 304 с.

REFERENCES

A. Fet and his literary environment: In 2 books. Moscow. A.M. Gorky Institute of World Literature, RAS Press. 2011. 1037, [1] p., ill. (Literary Heritage. Vol. 103: In 2 books).

Blagoj D.D. Afanasij Fet – the Poet and the Man. In: Fet A.A. The Memories. Moscow. Pravda Publ. 1983, pp. 3–26.

- Bukhshtab B.Y. (1974) A.A. Fet. Essay of Life and Creativity. Leningrad. Nauka Publ. 136 p.
- Ranchin A.M. (2010) Guide to the A.A. Fet's Poetry. Moscow. Moscow University Press. 103 p.
- Fet A.A. Letters from the Village. *Russkiy Vestnik*. Vol. 43. 1863, p. 438–470.
- Fet A.A. From Abroad. Travel Impressions (excerpts). In: A. Fet. Poet and Thinker. Moscow. Nasledie Publ. 1999, pp. 235–270.
- Fet A.A. (1986) Poems. Leningrad. Sovetsky Pisatel Publ. 1986. 752 p.
- Ehpshtejn M.N. (1990) “Nature, the World, Hiding the Universe...”: A System of Landscape Images in Russian Poetry. Moscow. Vysshaya Shkola Publ. 304 p.

Сведения об авторе:

Игорь Вадимович Лаврищев,
студент

филологический факультет

Московский педагогический государственный
университет

Igor V. Lavrishchev,
Student

Faculty of Philology

Moscow State Pedagogical University

gosha.lavrishev@yandex.ru