

УДК 1(091)

**А. А. ФЕТ
КАК ТЕОРЕТИК
И ПРАКТИК
ЧИСТОГО ИСКУССТВА
И ПРОБЛЕМА
ПРИРОДЫ ПОЭЗИИ**

Л. А. Калинин*

Рассматривается философия искусства А. А. Фета. Он один из представителей «чистого искусства» в русской поэзии, творчество которого противопоставлялось искусству тенденциозному, связанному с решением социально-политических задач времени. Однако объективная логика природы искусства делала поэзию А. А. Фета дополнительной по отношению к революционно-демократической поэзии.

А. Фет руководствовался принципами эстетики Канта, согласно которой функция искусства – конституирование мира ценностей. Оно не заменяет и не может заменить ни науки с ее назначением познавать мир, ни нравственности с ее назначением организации мира общественного.

Принцип чистоты, или принцип обособления, присущий философии Канта, применялся А. Фетом к искусству. Это означает, что искусство для искусства вовсе не ограничивается эстетическими ценностями, а несет всё их многообразие. Особую роль конечной цели и предельной ценности А. Фет предназначает поэзии, а в ней – философской лирике. Поэт-мыслитель – вот его идеал поэта.

Ключевые слова: философия искусства, чистое искусство, искусство для искусства, принцип обособления, конечная цель и предельная ценность, конституирование ценностей как функция искусства.

Ты спрашивал, какая цель у «Цыганов»?

Вот на! Цель поэзии – поэзия,
как говорит Дельвиг (если не украл этого).

«Думы» Рыльева целят, а все невпопад.

А. С. Пушкин В. А. Жуковскому

Прошел век с четвертью, как нет с нами гениального поэта и замечательного русского человека Афанасия Афанасьевича Фета (или Шеншина-Фета); полтора столетия живет в народном сознании его великая поэзия. С первого же школьного года мы начинаем твердить: «Мама! глянь-ка из окошка...», «Чудная картина, как ты мне родна...», «Ласточки пропали, а вчера зарей...». Но взрослеем мы, и зву-

*Балтийский федеральный университет им. И. Канта.

Россия, Калининград, ул. А. Невского, 14.

Поступила в редакцию 04.02.2014 г.

doi: 10.5922/0207-6918-2014-1-3

© Калининников Л. А., 2014

чат уже иные фетовские строки. За истекшее время резко менялась судьба народа, но Фет не перестает быть нужным — лишь бы состоялась встреча с ним. Сейчас мы нуждаемся в нем даже более, чем когда-либо. Таково уж существо его творчества, такова суть чистого искусства, искусства, устремленного в века.

1. А. А. Фет в идейной борьбе в России середины XIX века

Нет, ты не Пушкин. Но покуда
Не видно солнца ниоткуда,
С твоим талантом стыдно спать;
Еще стыдней в годину горя
Красу долин, небес и моря
И ласку милой воспевать...

Н. А. Некрасов. Поэт и гражданин

Вторая треть XIX в. — 40–60-е гг., — когда вызрела поэзия А. Фета, для чистого искусства была крайне неблагоприятна повсеместно в мире, а в России — особенно. В Европе шла острая политическая борьба за облагораживание капитализма; в России же все интересы сфокусировались на безотлагательности крестьянской реформы, на совершенно конкретной программе действий, необходимой здесь и сейчас. А. А. Фет не был ни противником реформы, ни борцом за нее, но стал вполне сознательным участником ее проведения. Он был поглощен личной целью вернуть себе утраченное дворянское звание вместе с родовой фамилией, вновь стать представителем сословия, которое имеет привилегии, но которое, считал он, и ответственно за положение народа и состояние дел в государстве. Надо было вслед за освобождением крестьян искать возможность переустройства всей системы местного управления, пробуждать энергию граждан к участию в государственном управлении. Фет эту необходимость осознал, включившись активно в земскую деятельность и около десяти лет выступая в роли земского судьи.

Как трезвый и практичный хозяин он усматривал несовершенство реформы в сохранении *общинного* крестьянского землепользования. В своих статьях относительно послереформенной сельской экономики, доказывая вред общины, он прямо подготавливал идеологию аграрной реформы П. А. Столыпина, запоздавшей, по крайней мере, на тридцать лет. А. А. Фет и в самом деле был убежденным противником революционно-демократических идей, не видя в крестьянской общине никаких задатков социализма. Революционному бунту он предпочитал умные и основанные на анализе хозяйственной практики реформы, которые ни в коем случае нельзя пускать на самотек и проводить которые следует твердой государственной рукой. В работах о Фете его часто представляли как реакционера и консерватора. Первая характеристика просто неверна, поскольку она давалась А. А. Фету как стороннику династической власти Романовых; но он не отстаивал необходимости самодержавия — конституционная монархия с представительной царской властью на манер государственного устройства Великобритании его вполне устраивала. С точки зрения марксистской идеологии он, конечно, должен за это быть отнесен к махровым реакционерам. Являлся ли А. А. Фет консерватором? Это опять-таки с какой стороны взглянуть. Он вполне мог занять достойное место среди либералов-*постепеновцев*. Однако в оценке марксистов эти господа были злейшими их врагами.

Оперируя огромными массами исторического времени, Фет, рассматривая скептически прямолинейную теорию прогресса, всегда ставил вопрос конкретно: если прогресс, то в чем? Его прежде всего интересовало искусство. По отношению к античной скульптуре о прогрессе смешно говорить: выше Фидия или Лисиппа тут идти некуда, нет никакого прогресса и по отношению к ренессансной архитектуре. Шекспир, Гёте или Пушкин останутся вечно недосыгаемыми образцами, как Рафаэль или Микеланджело Буонарроти. Несомненный прогресс свершен в областях философии и науки, но сказать на обществе это может только в том случае, если и то и другое станет достоянием не отдельных счастливицев, а народа, но этого даже и в отдаленном времени не предвидится. Главное, не наблюдается прогресса в общественной нравственности, а это единственно важное, что могло бы свидетельствовать о прогрессе человечества.

Поэт полагал, что сиюминутные интересы как индивида, так и общества можно принимать в расчет, только исходя из целей надвременных. Только они достойны человека, но кто и часто ли к ним обращается? А ведь только конечные цели делают достойной любую деятельность. Они-то и есть общекультурные исторические скрепы. Фет был глашатаем начал всечеловеческих, был ориентирован сам и призывал других к целям общемирским. Средством их осуществления рисовался сознанию Фета идеальный гражданский мир, способный не разрушать, а украшать природу. Он и на практике руководствовался этими идеями и как мировой судья и как хозяин, владелец усадьбы. А. А. Фет хотел видеть, говоря словами Канта, «человечество (мир разумных существ вообще) *в его полном моральном совершении*» (Кант, 1980, с. 128) в гармонии с прекрасной природой, способной служить всем подлинно человеческим целям, то есть целям разумным, целям добра и красоты. Природа в его поэзии такова *всегда*, в любой уловляемый *hic et nunc* момент: она готова откликаться на малейшие добрые людские чувства и желания и сама их пробуждает. И человек в особые счастливые мгновения своего существования, порождаемые всемогущей природой, обнаруживает в себе наличие вечного добра, нравственной могущественной любви ко всему миру, начинает прозревать самого себя будущего:

Вечно, вечно,
Как бы ни мчался ты, брат мой,
Крылья мои зашумят, и орлиный
Голос к тебе зазвучит по эфиру:
«Здравствуй, Нептун»!

Нептуну Леверрье, 1847

Если время требовало от искусства сузить себя до текущих политических задач и целей, начать служить демократическим преобразованиям, поднимать народ на борьбу за «землю и волю», то Фет ратовал за *чистое искусство* и его надвременные цели. Иначе искусство становится политической публицистической программой и теряет свою природу, изменяя своим идеалам. Современники понимали эту апологитичность А. А. Фета как осознанное противостояние его Н. А. Некрасову. Яростная политическая злободневность поэтической музыки Некрасова, находящая поддержку в широких демократических слоях общества, резко контрастировала с как будто совершенно неуместной в тех условиях, кажущейся апологитической и прекраснодушной музыкой Фета. Однако в ситуации острейшего идеологического конфликта революционной демократии во главе с Н. Г. Чернышевским, с одной стороны, и официозным охранительным триединством «са-

модержавия, православия и народности» — с другой, фетовскую музу воспринимали с непониманием и отчуждением оба борющихся лагеря. Фет как бы парил над бранным миром. Его перестали публиковать журналы обеих противостоящих сторон, но и он прекратил попытки к тому, чтобы быть напечатанным, осознав сложившуюся крайне неблагоприятную ситуацию для себя и, как он считал, для *подлинной* поэзии.

В пылу борьбы чрезвычайно редкие из тогдашних деятелей культуры (примером их мог быть В. П. Боткин) понимали, что одно вовсе не должно восприниматься как противоборствующее другому, что они обязаны дополнять друг друга, что сиюминутные задачи и цели, не будучи вдохновенными долговременными, даже *вечными*, стремлениями человечества, утрачивают позитивный смысл, что звать к вечным идеалам актуально всегда, что постоянно нужен этот абсолютный ориентир. И очень важно видеть, что философский мир Фета — а это фетовский синтез от Платона и Лукреция до Канта с Шопенгауэром — строился на основе этой позиции дополнять и просветлять высшими и конечными ценностями значимость текущих задач и действий, что в творчестве он осознанно руководствовался этой идеей. Вот как выражена она поэтом в одном из поздних стихотворений, относящихся к 1887 г.:

Всё, всё мое, что есть и прежде было,
В мечтах и снах нет времени оков;
Блаженных грез душа не поделила:
Нет старческих и юношеских снов.

За рубежом вседневного удела
Хотя на миг отрадно и светло;
Пока душа кипит в горниле тела,
Она летит, куда несет крыло.

Не говори о счастье, о свободе
Там, где царит железная судьба.
Сюда! сюда! не рабство здесь природе —
Она сама здесь верная раба (Фет, 1959, с. 115).

Ценность мечты, грез, сна — всего того, что формирует идеалы, — кажется, на первый взгляд, эфемерной, бесплодно и бесследно исчезающей. Поразит «хотя на миг» и гинет, как призрачный мираж. Что значит она для мира с его «железной судьбою»? Однако все же

Сюда! сюда! не рабство здесь природе —
Она сама здесь *верная* раба.

А. А. Фет явно рассчитывает, что читатель соотнесет его творение и с некрасовским «Поэт и гражданин», и со стихотворением А. С. Пушкина «Герой», в котором поэт заключает свой разговор с другом известными строками:

Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман...

Не предполагает ли последняя строфа авторско-читательских экспериментов? Один из этих экспериментов требует знака вопроса после второго стиха:

Не говори о счастье, о свободе
Там, где царит железная судьба?

Поскольку в стихотворении дается ответ утвердительный, то второй эксперимент заключается в подстановке усилительной частицы *так* (это местоименное наречие выступает в данном случае в такой роли) вместо отрицательной частицы *не* в начале строфы:

Так говори о счастье, о свободе
Там, где царит железная судьба.
Сюда! Сюда! не рабство здесь природе —
Она сама здесь верная раба.

В грезах, видениях, идеалах обязан тонуть время от времени человек с головою, чтобы, вынырнув, выплыв, суметь найти средство стать хоть чуточку свободнее, почувствовать себя хоть немного счастливее.

Волей судьбы Фет с ранней юности оказался над схваткой, утратив принадлежность к дворянскому сословию. Это вынудило его выстроить свою судьбу собственными руками и, возможно, смотреть на мир в более далекой временной перспективе, даже *sub specie aeterni*. Он прекрасно видел полную историческую бесперспективность крепостного права, превращающего массу крестьянства в людей долготерпеливых, пассивных, с рабской психологией. Но не менее роковую роль порождения обломовщины, считал Фет, сыграло оно и в судьбах дворянства, класса господ. По последнему поводу он писал: «Если вспомним, что раз сложившиеся, хотя бы и совершенно неосновательные убеждения преимущественно руководят всеми действиями человека, даже вопреки нагляднейшей очевидности, то не станем удивляться развращающему действию, которое крепостное право систематически производило *на всю массу народа* (курсив мой. — Л. К.), выставя пред ним идеалом не знание, не обогащающий труд, а, напротив, блаженное ничегонеделание и процветание на счет государства, то есть той же трудящейся массы» (Фет, 1999, с. 173).

Многие современники, да и представители последующих поколений, дивились феномену Фета, состоящему в разительном несоответствии абсолютно далекого от всякого утилитаризма творчества и рачительного и умелого, по-купчески расчетливого и хваткого хозяйствования на купленной им на свои скромные сбережения и соразмерное им столь же скромное жено приданное земле. Поэт умел упорно и настойчиво богатеть в российских экономических условиях 2-й половины XIX в., вызывая восхищения одних и зависть других. Однако, со здоровой точки зрения, феномен Фета как раз в гармоническом единстве мировоззрения, основанного на надежде только на самого себя и направляемого конечным торжеством добра и красоты, и соответствующего ему жизненного поведения, которое можно назвать мудрым, построенным на реалиях жизни.

Представлявший собой удивительно цельную натуру, он не сворачивал с избранного пути и, как ни покажется это странным, не менял своего мировоззрения, а лишь углублял и совершенствовал его с помощью серьезной философии, что оказывалась созвучной его умонастроениям. По сути дела, подводя жизненный итог и учительски оценивая роль философского мирозерцания в лирической поэзии, А. А. Фет в письме к К. К. Романову от 4 ноября 1891 г. писал: «...я с первых лет ясного самосознания нисколько не менялся, и позднейшие размышления и чтения только укрепили меня в первоначальных чувствах, перешедших из бессознательности к сознанию» (Фет, 2011, с. 922). Поэт здесь имеет в виду, что новейшие философские увлечения и моды необходимо воспринимать *cum grano salis*, опираясь на кан-

товский девиз «*Sapere aude!*» — имей мужество пользоваться собственным умом! По сути, об этом же писал Фет и в своих автобиографических заметках, демонстрируя знакомство с Кантовым различием характера эмпирического и характера умопостигаемого: «Известно, до какой степени умственное развитие и в особенности знакомство с философским мышлением влияют на нравственный характер человека. Положим, что этот опытный характер в сущности остается верен прирожденному умопостигаемому. Смотря по этому коренному характеру, человек делает и употребление из накапливаемых умственных богатств... Другие же, под влиянием основного характера, подобно графу Толстому, накапливают приобретаемые богатства тут же под руками, для того чтобы во всякую минуту находить в них новое оправдание прирожденному чувству самоотрицания в пользу другого, причем неудержимый порыв самоотрицания не затруднится обработать новый материал так, чтобы он именно служил любимому делу» (Фет, 1992, с. 204). Толстовские идеологические метания, переходы от восхищения тем же Шопенгауэром к полному разочарованию в нем Фет явно не одобрял и не скрывал этого от Льва Николаевича. Тем более не приветствовал Фет толстовского самоотрицания, его отказа от собственного творчества, от приобретенной собственности и прочих толстовских «сумасбродств».

2. Философская эстетика А. А. Фета

Истинный ум желает сущее зреть совершенным,
Ложный же сущим узреть все совершенное мнит.

Ф. Шиллер. Политическое учение

С первых поэтических сборников и до «Вечерних огней» понимание Фетом природы и назначения искусства осталось одним и тем же. Поэзия А. Фета как будто сразу приобретает зрелую силу. Так встает и выходит из пены морской Афродита на полотне Сандро Боттичелли. Они явно близки друг другу — великий флорентийский живописец XV в. и великий орловский поэт XIX в. одинаковым служением *эстетической чистоте искусства*, равным нежеланием жертвовать этой святой чистотой ради пусть благородных, но временных и ограниченных целей. Кажется даже, что попытка описать искусствоведческим языком творчество того и другого привела бы, если отвлечься от предмета описания — картин и стихов, к парадоксальному результату: описание могло бы быть приложимо к обоим, экфрастическая изощренность лексики была бы одной и той же. Можно было бы прочесть, что происходит и на деле, о возвышенной одухотворенности, утонченности, хрупкой красоте зримого мира и мира чистой пронзительности чувств, с нюансами впечатлений, оптимистической грустью или грустным оптимизмом, проникающими в нашу душу произвольно — под влиянием музыки слов или красок.

Надо полагать, что такое подобие двух художников, отстоящих друг от друга столь далеко по времени и по духовному строю, вряд ли случайно. Все же они принадлежат одному культурному миру и оказались под влиянием единого и фундаментально глубокого пласта европейской духовной культуры, каким является платонизм, решительно разделяющий искусство и жизнь, заставляя жизнь подражать искусству. Сандро Боттичелли, сформировавшийся в атмосфере флорентийского платонизма, был платоником по сути своего мировоззрения. Видение мира Фетом было, разумеется, много сложнее, но, что касается философии искусства, и русский поэт не избе-

жал прямого влияния платонизма, однако он встретился с ним как одним из важнейших элементов кантианско-шопенгауэровской художественной философии.

Непосредственное воздействие философа мировой скорби проявилось в фетовской любовной элегической лирике, поскольку Артур Шопенгауэр «бесцельную целесообразность» искусства, его полную отрешенность от мира — и брэнного (мира представлений), и скрытого (мира воли) — выносит за рамки мира вообще. Искусство рассматривается им как эффективный способ ухода от бытия, освобождения от его нудящей скуки. Пусть временно, но искусство переносит нас в нирвану, в совершенно особое состояние полной свободы от мира. Это уже не просто платонизм, а платонизм, возведенный в степень, поскольку даже из мира идей, не говоря уже о пространственно-временном мире, мы выпадаем с помощью Шопенгауэра полностью. Для Фета это было желанной находкой, позволяющей ему через открытую шопенгауэровским буддизмом трещину в бытии оказываться хотя бы на время вне его.

Особая признательность А. А. Фета Шопенгауэру, «любезность его сердцу» Фета, как выразился поэт в одном из своих писем, может объясняться психоаналитическим эффектом, оказанным на него шопенгауэрианством. Состояние вне-находимости было Фету хорошо знакомо: он часто переживал его, когда уносился мыслями в трагический опыт любви к Марии Лазич, погружался в странную мистику этой любви. Фет находил, или, лучше сказать, организовывал, сублимативное состояние, ныряя в прозрачную воду прекрасных стихов. Шопенгауэр описал и объяснил ему это его состояние, и он был ему за это бесконечно благодарен.

Интересен в этом отношении редкий для А. А. Фета случай, когда он переработал стихотворение, написанное до знакомства с Шопенгауэром, готовя его к изданию в первом выпуске «Вечерних огней». Стихотворение получило структуру диалогии, напоминающую стандартную логическую процедуру *объяснения*, где факт жизни, представленный во второй части, находит соответствие в общем законе, которому посвящена первая часть. Стихотворению Фет предпослал эпиграф из сочинения Шопенгауэра «Парерга и паралипомена»¹ (Шопенгауэр, 2011, с. 34); смысл эпиграфа в том, что наличествующее бытие — это то, что нам лишь грезится, тогда как подлинное бытие — в вечности, а не во времени, так как вечность «является

¹ Шопенгауэровский текст эпиграфа таков: «Die Gleichmasigkeit des Laufes der Zeit in allen Kopfen beweist mehr, als irgend etwas, das wir Alle in denselben Traum versenkt sind, ja das es Ein Wesen ist, welches ihn traumbt». Перевод этого текста, данный Ю. А. Айхенвальдом для «Полного собрания сочинений» А. Шопенгауэра (М., 1900—1910), перепечатан и в новом издании без требуемых исправлений: «Равномерность течения времени во всех головах доказывает более, чем что-либо другое, что все мы погружены в один и тот же сон и что все видящие этот сон — единое существо» (курсив мой. — Л. К.). На мой взгляд, такой перевод не только противоречит смыслу §29 сочинения «Парерга и паралипомена», но и интенциям философии А. Шопенгауэра вообще, во взглядах которого люди не образуют и не могут образовывать никакого *единого* соборного (?) *существа*. Согласованно действовать во времени они могут, но каждый выступает в своей собственной ипостаси. Протестантская закуска сказывается, как бы ни относился он лично к религии и церкви. Смысл шопенгауэровского высказывания, взятого А. Фетом в качестве эпиграфа, может быть передан следующим образом: «Равномерность течения времени во всех головах доказывает больше чем что-либо, что мы все погружены в одну и ту же грезю; более того: есть сущность, которая ее грезит». Сущность эта, конечно же, — мировая воля.

по существу своему противоположностью времени... Лишь недомыслие совершенно неспособных умов не умело истолковывать понятие вечности иначе, чем в виде бесконечности времени» (Шопенгауэр, 2011, с. 33). Нирванический мир существует в качестве вечности: «Мир, покой и блаженство обитают только там, где нет никаких “где” и “когда”» (Шопенгауэр, 2011, с. 36).

Стихотворение, о котором идет речь, — одно из самых шопенгауэровских. Творческие грезы уносят поэта сквозь звездное небо к «солнцу мира», где он уже однажды был благодаря любви наяву и оказывается благодаря гениальному поэтическому воображению снова и снова, а если отступит жизнь с ее *коварством надежды*, то и навсегда.

I

Измучен жизнью, коварством надежды,
Когда им в битве душой уступаю,
И днем и ночью смежаю я вежды
И как-то странно порой прозреваю.

Еще темнее мрак жизни вседневной,
Как после яркой осенней зарницы,
И только в небе, как зов задушевной,
Сверкают звезд золотые ресницы.

И так прозрачна огней бесконечность,
И так доступна вся бездна эфира,
Что прямо смотрю я из времени в вечность
И пламя твое узнаю, солнце мира.

И неподвижно на огненных розах
Живой алтарь мироздания курится,
В его дыму, как в творческих грезах,
Вся сила дрожит и вся вечность снится.

И всё, что мчится по безднам эфира,
И каждый луч, плотской и бесплотный,
Твой только отблеск, о солнце мира!
И только сон, только сон мимолетный.

И этих грез в мировом дуновенье
Как дым несусь я и таю неволью;
И в этом прозреньи, и в этом забвеньи
Легко мне жить и дышать мне не больно (Фет, 1959, с. 98).

А. А. Фет соотносит себя с шопенгауэровским *гением*, и можно сравнить сказанное поэтом с тем, как гениальность трактуется Шопенгауэром: «...существо *гения*, — пишет он, — состоит именно в преобладающей способности к такому (полностью растворяющемуся в объекте чистому) созерцанию; и так как это созерцание требует полного забвения собственной личности и всех своих отношений, то *гениальность* не что иное, как самая полная *объективность*, то есть объективная направленность духа, противоположная субъективной, обращенной к себе, то есть к воле. Тем самым гениальность — это способность пребывать в чистом созерцании, теряться в нем и высвободить познание, которое изначально существует только для служения воле, от этого служения, то есть совершенно не принимать во внимание свой интерес, свое волнение, свои цели, другими словами, временно полностью отказаться от своей личности и остаться только *чистым познающим субъектом*, ясным оком мира <...> Если для обыкновенного

человека его познавательная способность — фонарь, освещающий его путь, то для гения она — солнце, открывающее ему мир» (Шопенгауэр, 1993, с. 301—302; 304).

Глубоко личное переживание, отправляясь от шопенгауэровской критики мира, получает универсально-обобщенную опору и превращается в обобщенно-личное, что доступно лирике лишь в самой обнаженной ее сути. И возврат к собственнo-личному, интимному только усиливает достигнутый эффект:

II

В тиши и мраке таинственной ночи
Я вижу блеск приветный и милый,
И в звездном хоре знакомые очи
Горят в степи над забытой могилой.

Трава поблекла, пустыня угрюма,
И сон сиротлив одинокой гробницы,
И только в небе, как вечная дума,
Сверкают звезд золотые ресницы.

И снится мне, что ты встала из гроба
Такой же, какой ты с земли отлетела,
И снится, снится: мы молоды оба,
И ты взглянула, как прежде глядела (Фет, 1959, с. 100).

Шаг в шаг за Шопенгауэром А. А. Фет не следует, а вносит нечто свое, метафизику его натурализируя, приближая к реальности. Если философ пребывание в посюстороннем мире рассматривает как мимолетный сон, то страдающий поэт готов с этим согласиться лишь на время. Согласно Шопенгауэрову буддизму, мир нирваны — это то же, что *ничто*, здесь не может быть уже никаких снов, ничего, кроме полнейшей атараксии. Фет же имеет дело со сном-явью, грезой-реальностью, которая дает возможность побывать в той вечности, где сердца и души сливаются в гармоническом единстве, но в то же время в вечности *очевидной*, вечности-тверди, заключенной в *солнце мира*, куда можно шагнуть из времени и вернуться вспять.

Шопенгауэровское понимание назначения искусства не могло не привлекать А. А. Фета, поскольку живило его душевную рану, приносило свои терапевтические плоды. Но вместе с этим задачи искусства резко ограничивались, разрыв с реальностью Фета не устраивал. А это приводило к тому, что и во взглядах на природу и назначение искусства А. А. Фет шопенгауэрцем не был. Здесь прямое влияние эстетики Иммануила Канта играло решающую роль. Даже образ звездного неба и бездн космоса в рассмотренном стихотворении все же в конечном итоге отсылает к Канту, лишь опосредованный Шопенгауэром.²

² Создание неопределенного (что, согласно Канту, свойственно искусству) образа *солнца мира*, видимо, подсказано Фету §27 «Мира как воли и представления», где, обращаясь к гипотезе Канта-Лапласа, А. Шопенгауэр писал об идее, восходящей к «Всеобщей естественной истории и теории неба» относительно «невидимого центрального тела» (главного предмета рассмотрения гл. 7 «О вселенной во всей ее бесконечности в пространстве и времени» этого Кантова труда), вокруг которого вращаются галактики: «Это воззрение полностью согласуется с предположением астрономов о существовании *центрального солнца* (курсив мой. — Л.К.), а также с обнаруженным перемещением всей нашей Солнечной системы...» (Шопенгауэр, 1993, с. 272).

Философия искусства Канта, разработанная им в «Критике способности суждения», находится в определенном соответствии с платонизмом. Как и Платон, Кант отвергает теорию мимесиса. Это искусство научает нас усматривать, находить красоту в природе, а не природа обучает нас прекрасному. (Не случайно в истории живописи пейзаж — один из самых поздних жанров.) Однако Кант, а с ним и А. Фет, отвергает эту теорию мимесиса отлично от Платона и Шопенгауэра в двух отношениях. Во-первых, согласно Канту, искусство с необходимым для него чувством прекрасного не уводит нас из мира явлений, а требует связи с ним, побуждает к включению в игру познавательных сил живое созерцание, реальное восприятие реального мира. Всякое конкретное представление совмещает две различных способности души: рефлексивную способность суждения как *чувство удовольствия и неудовольствия* и определяющую способность суждения как *способность познания*. Первая играет определяющую роль, поскольку она направляется целью субъекта, заставляющей пристальнее вглядываться в возможности предмета восприятия (за которым стоит объект). Кант специально рассматривает этот вопрос в §9 «Критики способности суждения», называя его «Исследование вопроса: предшествует ли в суждении вкуса чувство удовольствия оценке предмета, или же наоборот», и предупреждает читателя: «Решение этой задачи — ключ к критике вкуса и поэтому заслуживает всяческого внимания» (Кант, 1965, с. 218).

Нет необходимости разъяснять, что от интенции субъекта зависит, на какой из способностей сосредоточить свое внимание при восприятии предмета, отвлекаясь от второй, отчего целостное восприятие в одном случае становится эстетическим, а в другом — гносеологическим.

Кантианец Фридрих Шиллер в вышеприведенном эпиграфе выразил афористически кратко это отличие кантовского *истинного ума*, желающего «сущее зреть *совершенным*», от платоновского *ложного* (а вместе с ним и шопенгауэровского), мнящего совершенное видеть *сущим*.

Принципу *истинного ума* следует вся пейзажная лирика А. Фета. Какое стихотворение ни возьмешь, картина сущего прорастает абсолютным, чреватым жаждою быть вечным. Явление высвечивает свою сущность. Вот одно из таких явлений:

Весенний дождь

Еще светло перед окном,
В разрывы облак солнце блещет,
И воробей своим крылом,
В песке купаясь, трепещет.

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

Две капли брызнули в стекло,
От лип душистым медом тянет,
И что-то к саду подошло,
По свежим листьям барабанит (Фет, 1959, с. 139–140).

Дождь есть и его нет. Миг приближающегося разрешения, жуткий и радостный одновременно... Но за образом готового вот-вот обрушиться дождевого потопа витает в сознании универсальная граница *нет-есть, есть-нет*. Это ли не из вечных проявлений бытия?

Однако сама ли собою высвечивается эта сущность всеми порами тела воспринимаемого явления? И тем более облекается в слова? Или для этого есть особый *орган* — душа поэта?

Весна и ночь покрыли дол,
 Душа бежит во мрак бессонный,
 И внятно слышен ей глагол
 Стихийной жизни, отрешенной.

И неземное бытие
 Свой разговор ведет с душою
 И веет прямо на нее
 Своею вечною струею.

Но вот заря! Бледнеет тень,
 Туман волнуется и тает, —
 И встретить очевидный день
 Душа с восторгом вылетает (Фет, 1959, с. 472).

Да, это так и есть: стихотворение «Как беден наш язык...» Фет заканчивает строками:

Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук
 Хватает на лету и закрепляет вдруг
 И темный бред души, и трав неясный запах... (Фет, 1959, с. 308).

«Сноп молнии мгновенный» вспыхивает в душе поэта и высвечивает таинственную глубину явлений, не доступную взору ни при ярком дневном свете, ни в призрачном свете ночи.

Всю ночь гремел овраг соседний,
 Ручей, бурля, бежал к ручью,
 Воскресших вод напор последний
 Победу разглашал свою.

Ты спал. Окно я растворила,
 В степи кричали журавли,
 И сила думы уносила
 За рубежи родной земли,

Лететь к безбрежью, бездорожью,
 Через леса, через поля, -
 А подо мной весенней дрожью,
 Ходила гулкая земля.

Как верить перелетной тени?
 К чему мгновенный сей недуг,
 Когда ты здесь, мой добрый гений,
 Бедами искушенный друг? (Фет, 1959, с. 141).

Картина словесная здесь необыкновенна, она сделана только слухом и осязанием, без участия зрения, что обычно доступно одной только музыке. Тональность пейзажа — в тревожно-нетерпеливом ожидании, что вот-вот вырвется на свободу и зацветет яркой жизнью, брызнет творческой мощью, чудом сдерживаемая, уже раскисшая, набухшая земля с еще сиротливо торчащими перелесками среди стремительно отступающих разлившихся вод. Стихотворение это уникально для Фета игрою дейксисом: и автор, и адресат дwoятся и меняются ролями. По грамматическому строю лирической героиней является *она*, кем может быть Мария Петровна Фет-Шеншина (в девичестве Боткина), супруга Фета; однако ни малейшей индивидуальной черты в речи лирической героини нет — поэт как выражался всегда, так он и выражается, хотя передал свою речь другому лицу. В итоге достигается эффект как бы взаимного обращения поэта и его героини друг в друга.

В полном соответствии с Шиллеровым принципом истинного ума оценивал поэзию А. А. Фета Вл. С. Соловьев, заметив, что у него «... в росинке чуть заметной / весь солнца лик ты узнаешь <...> А для того чтобы таким образом уловить и навеки идеально закрепить единичное явление, необходимо сосредоточить на нем все силы души и тем самым почувствовать сосредоточенные в нем силы бытия; нужно признать его безусловную ценность, увидеть в нем не что-нибудь, а фокус всего, единственный образчик абсолютного. В этом собственно и состоит созвучие поэтической души с истиной предметною, ибо поистине не только каждое нераздельно пребывает во всем, но и все нераздельно присутствует в каждом» (Соловьев, 1990, с. 215–216). Вл. Соловьев не отказал себе в удовольствии выписать все стихотворение А. А. Фета «Не тем, Господь, могуч, непостижим...», где Фет утверждает, что огонь, горящий в душе поэта, *сильней и ярче всей вселенной*. «При свете этого “вездесущего огня”, — замечает критик, — поэзия поднимается до “высей творения” и этим же истинным светом освещает все предметы, уловляет вековечную красоту всех явлений. Ее дело не в том, чтобы предаваться произвольным фантазиям, а в том, чтобы провидеть абсолютную правду всего существующего» (Соловьев, 1990, с. 213–214).

Итак, Платон и Шопенгауэр отвергают теорию подражания природе вследствие ее несовершенства: искусство призвано интуитивно улавливать чистым разумом абсолютное, поднимаясь в его разреженную высоту, а не брать пример с несовершенного, никогда не удовлетворяющего нас уродливого мира. Бесконечное и абсолютное таится только в конечном и относительном — это слишком прозаическая ситуация для возвышенных натур.

Во-вторых, как для Платона, так вслед за ним и Шопенгауэра (разумеется, в истории философской эстетики не только для них двоих) искусство есть высшее выражение *гносеологической способности*, есть способ познавательного проникновения в самую суть мира, его интимную сердцевину. Платон по-сократовски отождествляет истину, добро и красоту, сводя все это к истине; то же делает и Шопенгауэр, для которого красота — это способ познания, которым обладает гений, искусство — результат познавательного процесса, нейтрализующего волю. Это же подчинение искусства задачам познания мира характерно для эстетики и Шеллинга, и Ге-

геля. Поэтому неудивительно, что В. Г. Белинский в своих привлекших широкое общественное внимание *взглядах на русскую литературу* рассуждал в том духе, что задачи науки и искусства — одни и те же: задачи познания окружающего нас природного и социального мира с тем единственным отличием, что наука постигает мир в понятиях, а искусство — в художественных образах. Лекции по эстетике обоих немецких идеалистов (Шеллинга и Гегеля) изучались А. А. Фетом еще в студенческом кружке Аполлона Григорьева; взгляды их на искусство не удовлетворяли Фета уже тогда. Его внимание было привлечено к кантовской «Критике способности суждения» профессорами И. И. Давыдовым и, особенно, С. П. Шевыревым, когда и родилось желание основательно заняться изучением Канта. Однако приступить к осуществлению этого А. А. Фету довелось только во второй половине 60-х гг. Желание это было, без сомнения, подстегнуто знакомством с трудами Шопенгауэра, произошедшим примерно в это же время; а Шопенгауэр прямо требует от приступающего к чтению его «Мира как воли и представления» обязательного предварительного знакомства с «самым важным явлением в философии за два тысячелетия и столь близким нам; я имею в виду, — продолжает он, — главные произведения Канта. Воздействие, которое они оказывают на дух того, кто их действительно воспринимает, я считаю вполне возможным сравнить ... со снятием катаракты у слепого...» (Шопенгауэр, 1993, с. 128).

Сравнение, видимо, запечатлелось в сознании Фета. Так, 30 октября 1878 г. он сообщал Л. Н. Толстому, что критически разбирает «самый источник коммунизма, то есть Сен-Симона, Фурье и Прудона... Затем по гомеопатической дозе принимаю Канта, которого еще не кончил, но который у меня *снял бельмы с обеих глаз* (курсив мой. — Л.К.)» (Толстой, 1962, с. 374). По всей вероятности, речь все еще идет о чтении «Критики чистого разума», о котором примерно за восемь месяцев до этого, а именно 20 марта того же года, Фет информировал своего главного адресата: «Кант подвигается микроскопически, прочел одну треть книги и многого не разжевал, как бы хотел, хотя общий очерк его системы мне понятен. Но есть выводы демонстративные, до того тонкие, что надо особенное внимание при чтении. Недаром Шопенгауэр понял его только при 8 чтении. Но мое первое стоит пятого» (Толстой, 1962, с. 358). И когда А. А. Фет утверждает, что общий очерк системы Канта ему понятен, он несколько не преувеличивает. Его тексты, особенно письма, свидетельствуют о хорошем знакомстве не только с «Критикой чистого разума», но и двумя другими «Критиками», да и с некоторыми докритическими работами. А. А. Фет предельно добросовестен вообще во всем, что он делает. Взявшись за перевод А. Шопенгауэра, он изучил все его творчество, и система переведенного им философа в общем его не удовлетворила. Как я уже писал, если Шопенгауэр намеривался исправить Канта, то А. А. Фет исправлял самого Шопенгауэра посредством Канта. Идеи «Критики практического разума» одушевляют многие Фетовы стихотворения, а «Критика способности суждения» определяет общий подход к искусству в целом и к поэзии в частности. Трактовка искусства как средства познания, соперничающего в этом с наукой, отвергалась поэтом; искусство в таком случае *интуитивным постижением* достигало бы больших результатов, чем наука со всеми своими дискурсивными методами. Однако двухтысячелетняя история развития искусства не оправдывает подобных оптимистических выводов, что во 2-й половине XIX в. стало совершенно

очевидно. Если искусство — более эффективное средство познания, нежели наука, то еще действеннее должна была оказаться религия, а этот вывод рассматривался Фетом совершенным абсурдом.

3. Принцип чистоты и чистота искусства

К чему пытать судьбу? Быть может, коротка
В руках у парки нитка наша!
Еще разымчива, душиста и сладка
Нам Гебы пеннистая чаша.

Зажжет, как прежде нам во глубине сердец
Ее огонь благие чувства, —
Так пей же из нее, любимый наш певец;
В ней есть искусство для искусства.

А. А. Фет. Ты прав: мы старимся... И. С. Тургеневу

А. А. Фет, как доказывают его многочисленные высказывания на этот счет, высоко оценил фундаментальный принцип методологии Канта — *принцип чистоты*. Понятие *чистый*, *чистота* — одно из самых важных и значимых в его системе: *чистые* формы созерцания, *чистый* рассудок, *чистый* разум, *чистый* практический разум, *чистая* рефлексивная способность суждения, *чистая*, или свободная, красота... Методология чистоты теснейшим образом связана у Канта с методом системности. Все, что представляет собою в каком-то отношении систему, оказывается чистым в своей сущности по отношению к иным системам, играет роль специфического качества, отличающегося по своей природе от всех других качеств. Принцип этот пронизывает все творчество Канта, но рассмотрен он как метод именно в «Критике чистого разума». «Предисловие ко второму изданию» предупреждает читателя: «Смещение границ различных наук ведет не к расширению этих наук, а к искажению их» (Кант, 1964, с. 84; В VIII). И в заключительном разделе «Критики...» «Трансцендентальное учение о методе» Кант обращается к методу чистоты и пишет: «Чрезвычайно важно *обособлять* друг от друга знания, различающиеся между собой по роду и происхождению, и тщательно следить за тем, чтобы они не смешивались со знаниями, которые обычно связаны с ними в применении. То, что делает химик, разлагая вещества, то, что делает математик в своем чистом учении о величинах, в еще большей мере должен делать философ...» (Кант, 1964, с. 686; В 870). Поэтому *принцип очищения*, названный мною *принципом обособления* (Калининков, 2010, с. 219–224), включен великим кёнигсбергским философом в «Канон чистого разума»: «Итак, величайшая и, быть может, единственная польза всякой философии чистого разума только негативна: эта философия служит не органом для расширения, а дисциплиной для определения границ, и, вместо того чтобы открывать истину, у нее скромная заслуга: она предохраняет от заблуждений» (Кант, 1964, с. 655; В 823; А 795).

Надо видеть прежде всего границы всех способностей сознания и возможности всех познавательных средств. Это и есть условие для определения границ постижимости беспредельного природного мира. Система способностей сознания (*души*, говорит Кант) состоит из 1) способности познания, 2) чувства удовольствия и неудовольствия и 3) способности жела-

ния, или практической способности. Сознание целостно, и способности души участвуют в его деятельности совместно, можно сказать, что они действуют, как ипостаси Святой Троицы, как нечто *единое, но неслиянное*. Любую из способностей нельзя заменить другими, они качественно специфичны и выделяются только силой абстракции. «Продукты» этих способностей — это знания, ценности и нормы, обладающие собственной природой. Могут, конечно, возникнуть вопросы: а разве знание не есть ценность? Разве нормы морали и права или технологические нормы не обладают ценностью? И разве ценности или нормы не надо знать? Ответы, разумеется, можно давать утвердительные. Но в этом случае знание уже не выступает в своей собственной функции, уже не есть знание как таковое, мыслимое в его *чистоте*, или *в себе*, — оба терминологические выражения для Канта синонимичны. Так же и норма уже не есть норма. Любой предмет нашей мысли является собою, когда мы мыслим его безотносительно к чему-либо иному, кроме как к самому себе, а следовательно, *в самом себе*. Только в этом случае он есть *качественно специфическая* вещь, не обращающаяся во что-то другое.

Этот принцип чистоты критической философии привел мысль Канта к непреходящим результатам. Удалось, например, выделить *мораль* в ее собственной природе из *нравов* как комплексного нормативного явления, а следовательно, понять, что такое нравы и как функционирует нравственность. Однако относительно предмета нашей статьи важно то, что Кант на этой основе показал принципиальное различие *науки* как познавательной деятельности души от *искусства* как ценностно-оценочной ее деятельности, а той и другого от *нравственности* как нормативно-практической формы.

А. А. Фет хорошо усвоил эти Кантовы уроки. Чувство удовольствия и неудовольствия оперирует априорным принципом целесообразности, результатом чего и оказывается искусство. Целесообразность устанавливается рефлексивной способностью суждения и проявляется в художественном вкусе. Кант разъясняет, что «суждение вкуса есть чисто созерцательное (*contemplativ*) суждение, то есть такое, которое, будучи безразличным к существованию предмета, лишь связывает его свойства с чувством удовольствия и неудовольствия». Но «само это созерцание не направлено на понятие, ведь суждение вкуса не познавательное суждение (ни теоретическое, ни практическое), и потому оно не основывается на понятиях и не имеет их своей целью» (Кант, 1965, с. 210). Всякие утверждения такого рода, что искусство есть способ познания мира, глубоко ошибочны. И Фет совершенно согласен с Кантом, когда тот утверждает: «Изящные... искусства — это способ представления, который сам по себе целесообразен и хотя и без цели, но все же содействует культуре способностей души для общения между людьми» (Кант, 1965, с. 321). Пользуясь принципом чистоты как принципом рассмотрения предмета в его собственной сущности, то есть *в себе*, А. А. Фет писал Л. Н. Толстому о своей высокой оценке романа «Анна Каренина»: «Дерево — не на дрова или поделку, а дерево само для себя, — искусство для искусства. Вот почему наслаждение “Карениной”, потому что оно нужно не мне, а там, куда я ухожу от своего беспокойного я. Как скоро нельзя уходить, например, нигилистический или женский или иной хвостатый роман или стихи — признак ни на что негодности. Картина, задевающая не своей правдой безотносительной, а относительной ложью, —

никуда не годится. Поэтому жизнь только та гармонична и достойна, где человек чего-нибудь любит для самой вещи, а не для себя» (Толстой, 1962, с. 415). Фету импонирует отсутствие в романе «Анна Каренина» политической тенденции, которая является определяющей, например, в произведении Н.Г. Чернышевского «Что делать?». Поэт отказывает роману Чернышевского в том, что это произведение искусства, и рассматривает его в качестве политического памфлета, содержащего прямые технологические инструкции по созданию мастерских как ячеек социализма, в которых Фету виделись те же общины, сходные с крестьянскими. Разработка норм действия — это задача практического разума, а вовсе не рефлексивной способности суждения. Политико-экономические инструкции не имеют отношения к искусству.

Совсем другое дело — повесть «Казачи», роман «Анна Каренина»... Конфликт высших человеческих ценностей, получивших эстетическую оценку, Лев Толстой поднимает в своем лучшем романе до предельных философских высот, что достойно поэта. К этому достигающему поэтических высот творчеству А. А. Фет и побуждал Толстого, но встречал все более решительный отпор. Великий писатель все определеннее шел в понимании природы искусства навстречу представлениям, родственным как платонизму, так и шопенгаурианству, разумеется, не обращенностью его к демократическим массам, а функциональным схватыванием сущности бытия, что и нашло отражение в итоге в его трактате «Что такое искусство», созданном в основном и опубликованном уже после смерти А. А. Фета.

Искусство является таковым, когда оно конституирует мир ценностей и с высот этого идеального мира оценивает действительность. Именно в этом его прямое назначение, оно не может играть роль ни политического трактата, ни научного исследования. Только в этом случае можно говорить о чистом искусстве, искусстве для искусства. В крайнем случае функции теоретической и практической форм сознания допустимы лишь в качестве второстепенных, привходящих, не оттесняющих с авансцены, не затмевающих в произведении искусства главного — взаимодействия ценностей, борения человеческих ценностей, аксиологических проблем, в разрешении которых происходит настройка как личных целей, так и социальных.

4. Красота и искусство, искусство и поэзия

Нельзя заботы мелочной
Хотя на миг не устыдиться,
Нельзя пред вечной красотой
Не петь, не славить, не молиться.

А. А. Фет. Пришла, и тает все вокруг...

Видимо, и применительно к философии искусства справедлив тезис Вл. С. Соловьева, что явление Канта есть поворотная точка во всем развитии философии; он разделяет ее историю на «до-критический (или до-кантовский) и после-критический (или после-кантовский)» период (Соловьев, 1988, с. 441). И понятия чистое искусство, искусство для искусства имеют два принципиально различных смысла в зависимости от того, принимается или нет во внимание эстетика и философия искусства Канта, а если принимается, то понимается ли теоретиком искусства «Критика способности

суждения» или нет. С начала XIX в. получает широкое распространение некритическое понятие чистого искусства, особого искусства для искусства, все назначение которого ограничивается красотой, единственной из бесконечного мира ценностей — эстетической. Эстетизм воодушевляет такое искусство, эстетство — установка такого художника. Появление этого понятия — следствие импульса, исходящего от процесса все более определенного обособления искусства в его собственной функции из синкретически работающего сознания, формирования его в самом себе. Лев Толстой связывал этот процесс с секуляризацией общества. «С тех пор как люди высших классов потеряли веру в церковное христианство, мерилom хорошего и дурного искусства стала красота, то есть получаемое от искусства наслаждение, и соответственно этому взгляду на искусство составила сама собою среди высших классов и эстетическая теория, оправдывающая такое понимание, — теория, по которой цель искусства состоит в проявлении красоты, — писал он. — Последователи эстетической теории в подтверждение истинности ее утверждают то, что теория эта изобретена не ими, что теория эта лежит в сущности вещей и признавалась еще древними греками» (Толстой, 1928—1958, с. 74). Поэзия А. А. Фета понималась именно так. О нем как поэте эстетствующем, замкнувшем себя в мире красоты и ограничившем ею свою поэзию, писали с середины XIX в. и пишут в начале XXI: «Здесь (то есть в творчестве А. А. Фета. — Л.К.) торжествовал единственный эстетический принцип — *служение Красоте*» (Розенблюм, 2008, с. 21).

Второй смысл понятий чистое искусство и искусство для искусства является вместе с разработкой проблем эстетики в системе Канта. В ней чистота искусства понимается как обособление этой формы сознания, ставшей особым общественным институтом, призванным конституировать мир ценностей во всем их многообразии и богатстве, от функций теоретико-познавательных и нормативно-практических. Именно так, по-кантовски, понимает природу искусства А. А. Фет. Обычно же не только сужается сложный мир ценностей поэзии Фета до эстетической ценности, но еще и Кантова дефиниция прекрасного понимается ошибочно. В кантовской «Аналитике прекрасного» эта дефиниция дается так: «Красота — это форма целесообразности предмета, поскольку она воспринимается в нем без представления о цели» (Кант, 1965, с. 240). Кант имеет в виду, что она воспринимается без представления о цели по отношению к чему-то внешнему, какой-то иной цели, но сама эта форма целесообразности имеет свою цель в самой себе. *Форма целесообразности сама целесообразна, если мы научаемся абстрагировать форму от предметов.*

В этом отношении чрезвычайно важно положение Канта, что «есть два вида красоты: свободная красота (*pulchritudo vaga*) или чисто³ привходящая красота (*pulchritudo adhaerens*). Первая не предполагает никакого понятия о том, чем должен быть предмет; вторая предполагает такое понятие, и совершенство предмета свойственно этому понятию. Первая означает (самостоятельно существующую) красоту той или этой вещи; вторая как привходящая к понятию (обусловленная красота) приписывается объектам, подводимым под понятие особой цели» (Кант, 1965, с. 232). Положение это

³ Тут переводчика надо поправить: «...или только (вместо чисто — Л.К.) привходящая красота» («...*order die bloß anhängende Schönheit...*»), так как это свободная красота чисто свободна.

имеет прямое отношение к творчеству знаменитого поэта. Вот широко известное стихотворение, в котором речь идет о свободной, или чистой красоте:

Целый мир от красоты,
От велика и до мала,
И напрасно ищешь ты
Отыскать ее начало.

Что такое день иль век
Перед тем, что бесконечно?
Хоть не вечен человек,
То, что вечно, — человечно⁴ (Фет, 1959, с. 497).

Стихотворение это принадлежит «поэту-мыслителю», ибо свидетельствует об универсальной философской идее, согласно которой мир — это бесконечная иерархия форм, каждая из которых *в себе и для себя* целесообразна, а их целесообразность есть *потенциальная красота*, так как формотворящая способность человека в качестве абсолютной способности опирается на уверенность полнейшей возможности трансформации целесообразности *в себе* как чистой, *свободной* красоты в красоту привходящую. Уверенность, о которой идет речь и которая дается только философской мысли, — это уверенность в потенциальной человечности Вселенной: все в ней, что хоть на миг может быть устойчивым, отлитым в форму, будь то даже устойчивость изменения, будет служить рано или поздно человеку. Человечность делает мир прекрасным. Невольно финальный стих в сознании читателя обращается:

Все, что человечно, — вечно.

Вообще, становится ясно, что А. А. Фет играет понятиями *чело* (то есть разум с его идеалами) и *век* (в слове *вечность* и неразрывно связанном с ним слове *бесконечность*, то есть мир). Явно он этой игрой подтолкнул А. Белого к его разложению слова *человек* и представлению его в качестве формулы «Человек = Чело Века» (Белый, 1999, с. 302).

Как правило, речь в искусстве идет не о чистой, а о *привходящей* красоте природы ли, мира ли человеческих отношений. Даже в поэзии большинство ее произведений посвящено красоте привходящей, относительной. Поэтизируется в искусстве не предмет как таковой, не реальность, пусть в максимально точном и совершенном ее изображении, а «идеал предмета». Фет по этому поводу писал в программной своей статье «О стихотворениях Ф. Тютчева»: «Поэзия, или вообще искусство, есть чистое воспроизведение не предмета, а только одностороннего его идеала; воспроизведение предмета было бы не только ненужным, но и невозможным его повторением» (Фет, 1982, с. 146). Но *идеал предмета* всегда относителен и представляет собою только часть *идеала как такового*, который есть плод уже философского мышления, немедленно вступающего в действие своею *обобщающей* силой: «...всякое искусство — антропоморфизм, и тут, быть может, кроется причина того, что во всяком монотеизме, от магометанского востока до строгого протестантизма, звучала заповедь: “Не сотвори себе куми-

⁴ Между 1874 и 1886 гг.: годы работы над стихотворением совпадают с усиленным изучением Шопенгауэра и Канта.

ра". Воплощая идеал, человек неминуемо воплощает человека» (Фет, 1982, с. 149). Эти мысли об антропоморфизме идеала восходят как к «Критике чистого разума» (См. гл. «Идеал чистого разума»), так и непосредственно к «Критике способности суждения» (§17. Об идеале красоты), где Иммануил Кант писал: «Только то, что имеет цель своего существования в себе самом, человек, который разумом может сам определять себе свои цели или, где он должен заимствовать их из внешнего восприятия, все же в состоянии соединять их с существенными и всеобщими целями и затем также и эстетически судить о согласии с ними, — только человек, следовательно, может быть идеалом красоты, так же как среди всех предметов в мире человечество в его лице как мыслящее существо (Intelligenz) может быть идеалом совершенства» (Кант, 1965, с. 237).

Эта мысль Канта вызревала в Фете с первых шагов его на поэтическом поприще и чем далее, тем все более определенно. «Существенные и всеобщие цели», дающие начало абсолютным, общечеловеческим ценностям как атрибутам, даже ипостасям, идеала совершенства, в этом идеале предстают как конечные цели. Именно конечные цели как предельно постижимый идеал должны просвечивать в любых относительных ценностях, как свободная, или чистая, красота — в любых предметах, характеризующихся красотой приводящей. Художник, и прежде всего — поэт, с необходимостью занятый относительными ценностями, приводящей красотой, не должен забывать ни на мгновение об абсолютном, конечном идеале, о конечной человеческой цели.

Однако сам этот идеал, сама в себе конечная цель редко становятся предметом искусства. По сути, дано это только поэту, в таком случае становящемуся не просто поэтом, а мыслителем-поэтом. Такой поэт достигает высот философской лирики. Он устремлен туда, что бесконечно выше «Горной выси».

Превыше туч, покинув горы
И наступи на темный лес.
Ты за собою смертных взоры
Зовешь на синеву небес.

Снегов серебряных порфира
Не хочет праха прикрывать;
Твоя судьба на гранях мира
Не снисходить, а возвышать.

Не тронет вздох тебя бессильный,
Не омрачит земли тоска:
У ног твоих, как дым кадилыйный,
Вияся, тают облака (Фет, 1959, с. 311).

Однако именно поэтому поэзия занимает совершенно исключительное место во всем искусстве, во всех его видах и жанрах. Ведь только философская лирика может любого человека, в том числе и художника, поднять в неуследимые, не данные непосредственному чувству небеса и звать «туда, не знаю куда».

А. А. Фет в семью «...таких поэтов-мыслителей, каковы: Шиллер, Гете и Пушкин» (Фет, 1982, с. 146) включил и Ф. И. Тютчева, но и сам Фет всем им, без сомнения, — родня.

Список литературы

1. Белый А. История становления самосознающей души // Белый А. Душа самосознающая. М., 1999.
2. Калинин Л. А. Принцип обособления как принцип познания и риторики // Модели рассуждений – 3. Когнитивный подход : сб. ст. / под ред. В. Н. Брюшинкина. Калининград, 2010. С. 219–224.
3. Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Соч. : в 6 т. М., 1965. Т. 5.
4. Кант И. Критика чистого разума // Там же. 1964. Т. 3.
5. Кант И. Религия в пределах только разума // Кант И. Трактаты и письма. М., 1980.
6. Розенблюм Л. Н. А. Фет и эстетика «чистого искусства» // Фет А. А. и его литературное окружение. М., 2008. Кн. 1.
7. Соловьев Вл. С. О лирической поэзии. По поводу последних стихотворений Фета и Полонского // Соловьев Вл. С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М., 1990.
8. Соловьев Вл. С. Кант // Соловьев В. С. Соч. : в 2 т. М., 1988. Т. 2.
9. Толстой Л. Н. Переписка с русскими писателями. М., 1962.
10. Толстой Л. Н. Что такое искусство? // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. : в 90 т. М., 1928–1958. Т. 30.
11. Фет А. А. и его литературное окружение. М., 2011. Кн. 2.
12. Фет А. А. Мои воспоминания. М., 1992. Т. 2.
13. Фет А. А. Наши корни // Фет А. А. Поэт и мыслитель. М., 1999.
14. Фет А. А. О стихотворениях Ф. Тютчева // Фет А. А. Соч. : в 2 т. М., 1982. Т. 2.
15. Фет А. А. Полное собрание стихотворений. Л., 1959.
16. Шопенгауэр А. Parerga und Paralipomena // Шопенгауэр А. Собр. соч. : в 6 т. М., 2011. Т. 5.
17. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. О четверовероятном корне... Мир как воля и представление. Критика Кантовской философии. М., 1993. Т. 1.

Об авторе

Леонард Александрович **Калининков** – д-р филос. наук, проф. кафедры философии Института гуманитарных наук Балтийского федерального университета имени И. Канта, kant@kantiana.ru

References

1. Belyj, A. 1999, Istorija stanovlenija samosoznajushhej dushi [History of the formation of self-conscious soul]. In: Belyj A. *Dusha samosoznajushhaja* [Self-conscious soul], Moscow.
2. Kalinnikov, L. A. 2010, Princip obosoblenija kak princip poznaniya i ritoriki [The principle of separation as the principle of knowledge and rhetoric]. In: Bryushinkin, V.N. (ed.), *Modeli rassuzhdenij – 3. Kognitivnyj podhod* [Models of reasoning – 3. The cognitive approach], Kaliningrad.
3. Kant, I. 1965, Kritika sposobnosti suzhdenija [Critique of Judgment]. In: I. Kant. *Sobranie Sochineniy v 6 t.* [Works in 6 volumes]. Mysl' [Thought], Moscow. Т. 3.
4. Kant, I. 1964. Kritika chistogo razuma [Critique of Pure Reason]. In: I. Kant. *Sobranie Sochineniy v 6-ti tomah* [Works in 6 volumes]. Т.3. Mysl' [Thought], Moscow.
5. Kant, I. 1980. Religija v predelah tol'ko razuma [Religion within the Limits of Reason Alone]. In: Kant I. *Traktaty i pis'ma* [Трактаты и письма], Moscow.
6. Rozenbljum, L.N. 2008. A. Fet i jestetika «chistogo iskusstva» [Fet and aesthetics "pure art"]. In: *Fet A. A. i ego literaturnoe okruzenie* [Fet and his literary environment], Moscow. Кн. 1.
7. Solovyov, V.S. 1990, O liricheskoy poezii. Po povodu poslednih stihotvorenij Feta I Polonskogo [About lyrical poetry. On the last poems of feta and Polonsky]. In: Solovyov,

V. S. Stihotvorenija. *Jestetika. Literaturnaja kritika* [Poems. Aesthetics. Literary criticism], Moscow.

8. Solovyev, V.S. 1988, Kant. In: V. S. Solovyev. *Sobranie Sochineniy v 2 t.* [Works in 2 volumes]. T.2. «Mysl'» [Thought], Moscow.

9. Tolstoj, A.N. 1962, *Perepiska s russkimi pisateljami* [Correspondence with the Russian writers], Moscow.

10. Tolstoy, L. N. 1928–1958, Chto takoe iskusstvo? [What is art?]. In: *Polnoe sobranie sochinenij v 90 t.* [Complete Works in 90 T.], Moscow. T. 30.

11. *Fet i ego literaturnoe okruzenie* [Fet and his literary environment]. 2011, Moscow: IMLIRAN. T. 2.

12. Fet, A.A. 1992, *Moi vospominaniya* [My memories], Moscow. T. 2.

13. Fet, A.A. 1999, *Nashi korni* [Our roots]. In: Fet A.A. *Pojet i myslitel'* [Poet and thinker], Moscow.

14. Fet, A.A. 1982, *O stihotvorenijah F. Tjutcheva* [About the poems Tyutchev]. In: *Sochinenija [Oeuvre]*, T. 2, *Rasskazy. O poezii i iskusstve. Pis'ma* [Stories. About the poetry and art. Letters].

15. Fet A. A. 1959. *Poln. sobranie stihotvorenij* [Full. Poems]. Leningrad.

16. Schopenhauer, A. 2011, *Parerga und Paralipomena*. In: *Sobranie sochinenij v 6 t.* [Works in 6 volumes], Moscow. T. 5.

17. Shopengaujer, A. 1993, *Mir kak volja i predstavlenie* [The World as Will and Representation]. In: A. Shopengaujer. *Mir kak volja i predstavlenie*. «Nauka», Moscow. T 1.

A. A. FET AS A THEORETICAL AND PRACTICAL ADHERENT OF PURE ART AND THE PROBLEM OF THE NATURE OF POETRY

Kalinnikov L. A.

This article is devoted to A.A. Fet's philosophy of art. He is a representative of 'pure art' in Russian poetry, whose works were opposed to tendentious art serving the socio-political agenda of the time. However, the objective logic of nature of art made A.A. Fet's poetry complimentary to revolutionary-democratic poetry.

A. Fet was guided by Kant's principle of aesthetics stating that the function of art is constituting the world of values. It does not and cannot replace either science, which is meant to cognise the world, or morality, which is meant to organise the world of the social.

The principle of purity characteristic of Kant's philosophy was applied by A. Fet to art. It means that art for art's sake is not limited to aesthetic values but includes their whole range. A. Fet gives the role of the ultimate end and value to poetry and thus philosophical poetry. The poet-thinker is his ideal of a poet.

Key words: *philosophy of art, pure art, art for art's sake, principle of purity, ultimate end and value, value constitution as a function of art.*

About the author

Prof. Leonard A. Kalinnikov, Department of Philosophy, Faculty of History, Immanuel Kant Baltic Federal University, kant@kantiana.ru