

Элегии в лирике А. Фета

Русская элегия, пережившая расцвет в эпоху романтизма, продолжала существовать в русской литературе в качестве периферийного жанра¹.

Для А. Фета элегия достаточно популярный жанр. Его сборники «Вечерних огней» имеют раздел «Элегии», который включает как ранние, так и более поздние элегии. Но жанр значительным образом трансформировался у Фета.

Одна из самых ранних элегий «*О, долго буду я, в молчаньи ночи тайной...*» [1844] напоминает по мотивам батюшковскую, а по гармоничности - пушкинскую. Сюжет элегии-воспоминание о дневных событиях, о встрече с возлюбленной и переживание этих событий заново. Композиционно переживание оформлено как погружение в собственную память, причем этапы сюжета как ступени спуска. «*Из мыслей изгонять и снова призывать*»² - таковы два встречных движения в элегии: волевой акт и бессознательное растворение в переживаемом. Так определяется лирический конфликт в элегии. Но в элегии не остается без изменения и образ возлюбленной. Всплывающая в памяти как живое существо, она существует сначала в пластике деталей портрета (улыбка, взор, локоны - лейтмотивы женского образа в поэзии Фета)³, затем в звучании слов, музыке речи. Погружение в память в элегии Фета превращается в «переигрывание» ситуации свидания заново, точнее, в ее переписывание по сценарию героя. Вслушивание, вглядывание в самого себя ведет к тому, что желаемое выдается за действительное, чем и мотивируется окликание по имени в финале элегии. Окликание по имени - вершина лиризма⁴, предел напряжения лирического переживания и одновременно разрешение этого напряжения. Ситуация «у черты» - жанрообразующий признак элегии - преобразована в финале элегии: готовность героя переступить черту связана с состоянием «утраты разума», растворением в своем чувстве. Окликание по имени воспроизводит мистический акт вызова тени из небытия.

Любовная элегия начала XIX века содержала в себе древний архетип, который в элегии нового времени становится жанрообразующим признаком элегии, основой ее структуры. Окликание тени по имени, как и спуск за тенью возлюбленной в Аид, - известные мотивы античных мифов (в частности, мифа об Орфее); именно эти мотивы, как показал С. Сендерович в исследовании о пушкинской элегии «Воспоминание», оформляют структурно воспоминание - основу элегического мира⁵.

Неожиданно для Фета «лирическое я» обретает пластику: физиологические изменения внешности - прием, не характерный для Фета - намекают на стихийный характер воспоминания, его всепоглощающее воздействие.

Одновременно это знак природности героя, его чистоты и искренности. Мотив стыда человека перед природой и природы перед человеком за то, что стали невольными свидетелями чужой тайны проходит через всю лирику Фета⁶.

Последовательное развоплощение образа реальной возлюбленной и превращение ее в тень (пластика облика сменилась эхом ее речей, затем облик был замещен Именем или тенью) сопровождает обращение реальной ситуации в ирреальную, т.е. в ее развоплощение. «Досада» и «стыд», владеющие героем, отделяющие его от переживаемой ситуации, бывшей в реальности, сменяются состоянием «опьянения», снимающим границы между героем и миром. «В опьянении, наперекор уму» - начальная формула, из которой в дальнейшем вырастает собственное фетовское - «стать природой». В этом смысл трансформации фетовской элегии.

Если пушкинская элегия, как показал Л. Флейшман, подчиняется тенденции к изображению конкретного переживания, отчего ее «стиховая материя», определяемая еще со времен Н. Остолопова в его словаре как «меланхолия», т.е. смешанное чувство радости и печали, утрачивает свою природу, то у Фета «конкретизация» идет в другом направлении. Фетовская элегия воспроизводит логику влюбленного, который, проигрывая в своем воображении ситуацию свидания, тонет в своем переживании; отбрасывая логику реальности, создает свой мир, в котором действуют иные законы.

Элегия Фета, ориентируясь на знакомое, цитируя известное, т.е. элегии предшественников, дает свой, оригинальный вариант художественного решения. Диалог культур у Фета тщательно спрятан, отчего ощущение безыскусственности формы усиливается.

Далее в поэзии Фета складывается целая система слов-сигналов, которые являются своеобразными знаками элегической темы, элегической формы. Номинативный принцип обозначения элегического переживания (назовем его так) заключается в следующем: слово, в котором содержится элегическая тема, обладает суггестивным значением, благодаря контексту, осуществляющему динамическое единство поэзии начала XIX века и далее. Как показал В. Э. Вацуро, исследовавший русскую элегию пушкинского времени, слово «мечта» замещало собой описание переживания, создавая лирический подтекст⁷. Так, в тексте начинают взаимодействовать подтекст и контекст, создавая ассоциативное поле элегии. Элегия как жанр существует в контексте культуры и, следовательно, не может не нести в себе «память культуры». Интересно то, что у Фета сначала «мечта» лишена оценочных эпитетов, а в поздней лирике как бы «обрастает» разнообразными эпитетами: *«Когда мои мечты за гранью прошлых дней Найдут тебя опять за дымкою туманной...»* [1844: 65], *«Когда мечтательно я предан тишине...»* [1847: 66], *«Но все мечты, все буйство первых дней С их радостью - все тише, все ясней К последнему подходят новоселью...»* [1864: 81], *«Не допустить до нас мой ищет глаз ревнивый Безумную мечту...»* [1884: 88], *«И, заглянув в глаза мечте моей послушной О беззаветности надежды говоришь...»* [1891: 103].

Заметно, что меняется семантика «мечты»: в ранних элегиях она более связана с традицией, поэтому не нуждается в дополнительных оценках, это именно символическое обозначение темы; в зрелых стихотворениях «мечта» более индивидуализированный образ, освобожденный от обобщения, он несет в себе больше субъективности, т.е. характеристики субъекта.

«Мечта» окружается словами-сигналами, символически ведущими тему покаяния: воспоминание сопровождается «стыдом» и «плачем». Например, «...Дыша порывисто, один, никем не зримый, Досады и стыда румянами палимый...» [1844: 65], «...Я плачу сладостно, как первый иудей На рубеже земли обетованной» [1844: 65], «...Горя огнем стыда, опять встречают взоры Одну доверчивость, надежду и любовь...» [1859: 77], «...Но так нескромно все в уединенье скромном, Что стыдно мне и жаль...» [1844: 88], «Стыдно и больно, что так непонятно Светятся эти туманные пятна, Словно неясно дошедшая весть...» [1887: 97].

Но у «мечты» в поэзии Фета есть и другая функция. Помимо указания на элегическую тему (в данном случае слово - формальный показатель темы), слово становится выражением собственно лирического переживания, в этом смысле «мечта» оказывается синонимом таких состояний, как «опьянение», «восторг», «бред», «греза» и т.д. «Безумие» и «немота» - два состояния, которые, по Фету, наиболее естественно выражают ощущение счастья, полноты бытия, растворения в переживаемом.

Еще один прием, обнажающий трансформацию жанра в лирике Фета, - прием косвенного обозначения. Смысл этого приема заключается в следующем: состояние слияния с миром, растворения в своем чувстве, одним словом, подчинение чужой власти, передается через номинацию объекта. Известно, что Фет предпочитал существительные глаголам, за что и получил название «безглагольного» Фета. Так появляются слова, в которых заключается определение отношений героя с миром, слова-лейтмотивы. Одним из таких слов является слово «царица». Лейтмотивное слово, будучи отнесенным к разным лицам, разным явлениям окружающего мира, замещает собой объемные описания. Явление антропоморфизма прослеживается именно в этом переименовании: царицей у Фета названы возлюбленная, луна, роза. Наделяя неоднородные явления одним именем, Фет уравнивает их в общем бытии, подчеркивая «природность человека» и «очеловеченность природы». Этот прием как нельзя лучше демонстрирует фетовский принцип «все есть все», «все во всем», отражающий мифологическую логику. В бытии, равнозначном организму, Фет утверждает тождество всех жизненных сторон, всех жизненных проявлений: «*Нелепо при виде двух разнородных явлений спрашивать: что лучше - вода или трава, пленительная своими роскошными волосами Лилит или Ева, на которую книга Бытия указывает как на помощницу?*»⁸. И вновь уже отмеченная закономерность: использование лейтмотивного слова отчетливо прослеживается в ранних элегиях, тогда как в зрелых Фет отказывается от столь прямолинейного приема. Например, «*Когда мечтательно я предан тишине И вижу кроткую царицу ясной ночи...*» [1847: 66], «*Одна передо мной, под мирными звездами, Ты здесь,*

царица чувств, властительница дум...» [1847, 1855: 67], «...царица тайных нег, Луна зеркальная над древнею Москвою Одну выводит ночь блестящей за дугою» [1847: 69].

Изменение принципов поэтики отчетливо заметно в поздних элегиях. Три элегии, связанные с темой писем («*Старые письма*», «*Страницы милые опять раскрыли...*», «*Когда читала ты мучительные строки...*»), персты обнаруживают зависимость изменения структуры от образной трансформации.

В элегии «*Старые письма*» (1859) тема решается достаточно традиционно. Сюжет элегии - оживление прошлого под влиянием чтения старых писем, воскресение утраченного. Сюжет воспоминания превращается в сюжет покаяния: ситуация прошлого переживается как трагическая ошибка, за которую герой дорого заплатил. Образ прошлого раздваивается в элегии: это письма - свидетели разлуки, хранители памяти; образ писем достаточно вешен («*...И задушевных слов поблекшие узоры От сердца моего к ланитам гонят кровь*» (77)); с другой стороны, это образ женщины, всплывающий в памяти, как бы встающий из-за строк, это ситуация, непоправимость которой обжигает душу («*А я доверился предательскому звуку - Как будто вне любви есть в мире что-нибудь! - Я дерзко оттолкнул писавшую вас руку...*» (77)). В финале элегии две ипостаси прошлого сливаются, замещают одна другую, сам процесс чтения писем оборачивается общением с утраченной любовью («*Зачем же с прежнею улыбкой умиленья Шептать мне о любви, глядеть в мои глаза?*» (77)).

Оживление прошлого у Фета обозначено как размыкание границ писем, превращение мертвого в живое, перетекание одного в другое. Метаморфозы писем, выраженные в метафоре оживления, ведут к осмыслению прошлого в динамике укора и прощения, в их диалектике. Причем следует заметить, что письма в их вещной сущности остаются неизменными (доверчивость, надежда и любовь - их вечное содержание), меняется состояние души героя, переживающего драму памяти. «Голос всепрощенья» - такова формула, определяющая отношение к прошлому героя, ощутившего холод души, ее мертвенность, невозможность воскресения. Покаяние в элегии не завершается воскресением души, и «отказное» движение в финале означает возвращение к реальности после спуска в «подвал памяти». В отличие от пушкинского «*Воспоминания*», где в финале звучит мужественное признание всепрятия прошлого, ибо, каким бы оно ни было, оно включает в себе индивидуальный опыт, отказ от которого означал бы предательство человеком самого себя, у Фета элегический герой жаждет абсолютного очищения. «*Огонь стыда*» и «*жгучая слеза*» (огонь и вода) - символы очищения, согласно мифологической традиции, они же знаки перерождения, оживления (как живая и мертвая вода в фольклоре). Ранняя элегия содержит в себе сомнение в возможности возвращения времени вспять, и отказное движение есть намек на эсхатологическую концепцию времени:

«Души не воскресит и голос всепрощенья, Не смеет этих строк и жгучая

слеза» (77).

Элегия «*Страницы милые опять персты раскрыли...*» (1884) явно отсылает к пушкинскому «*Цветок засохший, безуханный...*», но не ограничивается пушкинскими реминисценциями. Цветок у Пушкина - образ и тема лирического стихотворения, объект переживания и повод для сюжета. У Фета цветок - метафора, символизирующая полноту бытия, развернутая из традиционной «цветы жизни», но одновременно это образ воспоминания, овеществленный в метафоре. В сюжете элегии метафора становится свособразной скрепой внешнего и внутреннего, обозначающей перетекание субъекта и объекта друг в друга. Цветочная метафора у Фета, с одной стороны, выражает объективированное в душе героя его прошлое, с другой - это проекция его осиротелой души. Общеизвестно, что в поэтическом мире Фета природа и человек взаимно проецируются, отражаясь друг в друге⁹. Сложность образного мира элегии заключается в том, что композиционный параллелизм, ведущий к зеркальности души и переживаемого ею, оборачивается проникновением субъекта в объект, их слиянием.

Трехчастность элегии (увертюра-трепет перед утраченным прошлым, нисхождение-погружение в память и ощущение горечи от утраты прошлого, превращений в прах надежд и устремлений, восхождение-утверждение верности прошлому вопреки законам времени, обесмысливающему человеческую жизнь) возвращает к природному, растительному циклу. Так, в подтексте, благодаря композиционным принципам, возникает ассоциативная параллель «человек» - «цветок». В сюжете возникает взаимодействие метафорических планов: книга жизни, книга судьбы - история души; цветы жизни - цветы души. Органика человеческого бытия кодируется в цветочных метафорах.¹⁰ Цветочная метафора несет значения жизни и смерти, гибели и воскресения. Последняя строфа, в которой метафорический план замещен прямым, раскрывает диалектику смыслов, содержащихся в образе воспоминания: «*Но ими дорожит мое воспоминанье; Без них все прошлое - один жестокий бред, Без них - один укор, без них - одно терзанье, И нет прощенья, и примиренья нет!*» (90).

В цветочной метафоре отражение понимания Фетом законов бытия - «вечное возвращение», символизирующее воскресение души. Элегия «*Когда читала ты мучительные строки...*» (1887) еще один шаг к воссозданию мифологической логики в элегическом жанре. Письмо здесь не просто повод к воспоминаниям, это знак, «весть», пророчество. Начало элегии кажется достаточно традиционным в использовании принципа параллелизма: сопоставлены письмо как часть вещного мира, омертвевшее переживание, опредмеченное мучение и письмо как драма души, скрытая за мертвыми буквами. Параллелизм разрушается, планы начинают взаимодействовать, перетекая друг в друга. Письмо становится, таким образом, ожившим страданием, мукой, явленной в сиюминутности воскресения слова. Письмо превращается в целостный организм, неразрывно связанный с его автором, сохраняющий его боль, муку, трепет сердца. Оживление предстает в физически ощутимой метафоре, основанной на символике огня (света) и

воды. Эта символика связана с древними представлениями о слове, содержащем свет, и слове, звучание которого уподоблено течению, струению воды. В то же время любовь, осмысленная как горение сердца, воссоздается в метафоре «сиянья, льющегося кругом», основанной на понимании музыки как света, гармонии как просветления. «Любовь», осмысленная как «роковая страсть», отождествляется с водной стихией, водными потоками как всепоглощающей силой, все сметающей на своем пути.

Элегия подчинена принципу бинарности, не осязаемому на первый взгляд. Следующие две строфы представляют собой параллель к первой. План внутренних переживаний уходит в подтекст, оставляя в качестве доминанты план природный, который, как кажется, и определяет движение сюжета. Сопоставление планов, однако, сохраняется: как в природе заря раздвигает тьму, так и письмо воскрешает прошлое. Наметившаяся оппозиция звучания / немоты, вновь основанная на сопоставлении тех же планов, разрушается в последней строфе: *«И в эту красоту неволью взор тянуло, в тот величавый блеск за темный весь предел, - Ужель ничто тебе в то время не шепнуло: Там человек сгорел!»* (96). Звучание предстает здесь как «шепот сердца» - образ сугубо фетовский, намекающий на неслышную миру музыку любви, звучащую в сердце.

Параллелизм, таким образом, в сюжетной перспективе обнажает сопоставление метафорических планов: чтение письма, в котором между строк прячется мука страсти, уподоблено чтению книги природы, книги вселенной, где явления природы - знаки, буквы, символы, шифрующие чужие судьбы, закономерности бытия вообще. Природа, таким образом, оказывается носителем тайных смыслов, загадок, которые открываются только посвященным. Именно в этом смысле совершенно справедливо замечание Ю. Айхенвальда в применении к поэзии Фета: «Кто влюблен, тот космичен»¹.

Параллелизм у Фета снимается, перестает ощущаться в силу того, что для Фета все едино в Космосе, законами которого и обусловлено это единство. Письмо превращается в живой организм, органическая жизнь природы читается как письмо. Природа замещает человека в силу их изоморфности. Оригинальность решения старой темы у Фета заключается в том, что разрушаются границы между явлениями внешнего мира как частями единого Космоса, а человек, осмысленный как часть природы, получает свое отражение в ней, отражая ее в себе. Именно в этом смысле надо понимать значение знаков, вестей, посылаемых природой человеку. Потому столь велико значение предчувствий в фетовском мире, поэтому пророчества важнее фактов. Не воскресение прошлого в душе героя, а включение человека у единый Космос как необходимого элемента общей гармоничной структуры, пронизанного токами и импульсами общего переживания. Вновь объект сливается с субъектом, и сознание становится мифологическим.

Элегии Фета сохраняют контуры ситуации «у черты», которая реализуется в сюжете как смерть / воскресение души лирического субъекта. Эмоциональный и логический центр элегий - воспоминание (оглядка). В

элегии «Ты отстрадала, я еще страдаю...» (1878) функционально воспоминание - метафора души, которой возвращена память, по содержанию - это мифологизированное прошлое, воссозданное в логике памяти, в логике чувства. Образная форма воспоминания реализована в метафорике огня и растения. Вторая строфа - ударная в элегии: именно она демонстрирует «обращенную» логику. Спуск в глубины памяти оборачивается смещением обычной логики, деформацией прошлых событий. Именно вторая строфа держится на контрасте света и тьмы, прошлое освещено лучами любви, настоящее поглощено тьмой. Тьма - образ многозначный, это тьма, которой обернулся мир, в котором нет возлюбленной, это жизнь-страдание, безрадостное существование, одним словом, жизнь-могила; это мир, из которого ушла душа; но это и тьма сознания, не способного понять ужас необратимости законов времени.

Рассвет в контексте стихотворения - символический образ, сопрягающий в одно целое человека и природу: «А был рассвет! Я помню, вспоминаю ... Как не цвести всевидящему маю Язык любви, цветов, ночных лучей. При отблеске полном таких очей!» (80).

Согласно мифологическому мышлению, мир - производное красоты возлюбленной, улыбки ее очей (в подтексте сохраняется ассоциативная связь с мифом о Деметре, утратившей, а затем обретшей дочь - Персефону); улыбка - древняя метафора цветения 12.

Двоемирие в элегии связано с тем, что мир, в котором нет возлюбленной, подвержен заклятию тьмы, немоты, пустоты. Свет исходит из прошлого, возвращение которого произойдет за чертой. Кольцевая композиция, погружая в глубины памяти, в то же время отражает обретение света в «вечном возвращении», света, исходящего из души, просветленной памятью о прошлом, из души, преодолевшей страх смерти. Кольцевая композиция становится формой воссоздания мифологического сознания, где смерть и воскресение обратимы.

Логике ума противостоит логика сердца в элегии «Alter ego». [1879]. Двойничество («я» и возлюбленная) реализовано принципом зеркальности, своеобразно преломляющимся в элегии. В отдаленном прошлом, в его ретроспективе, герой и возлюбленная сливаются, являясь продолжением один другого:

*Как лилея глядится в нагорный ручей,
Ты стояла над первою песней моей,
И была ли при этом победа, и чья,
У ручья ль от цветка, у цветка ль от ручья? (80).*

Элегия воссоздает такую концепцию времени, когда все времена оказываются пронизываемыми друг для друга. Все времена для героя подчинены одной закономерности: в каждом из них, разлученные в реальном пространстве настоящего, влюбленные сохраняют ощущение неразрывного единства, чувствуют духовную связь, присутствие друг друга в каждом из

миров (здешнем и потустороннем). Законам объективной реальности противостоят законы души, напоминающие законы зазеркального мира: физическое старение сердца парадоксально ведет к омоложению души через неизбывную память. Духовная память способна деформировать законы реального мира. Мифологическая логика воссоздана благодаря параллели трава / сердце: природный цикл включает в себя и человека, с цветением природы воскресает человеческая душа. Идея всемогущества влюбленного человека содержится в сравнении человека с богом

(«И я знаю, взглянувши на звезды порой, Что взирали на них мы как боги с тобой» (80)).

Естественно, что в последней строфе возникает образ слова (Ср. библейское «вначале было слово»). Слово здесь обретает магический смысл, именно оно осуществляет духовную связь (слово в данном стихотворении отсылает к мифу об ариадниной нити, спасшей Тезея от грозящей опасности), Именно сохраненное памятью слово, несущее свет любви! соединит влюбленных. Парадокс сюжетного движения предопределен ассоциативными сближениями образов «могила» и «душа», несущими значения жизни и смерти, становящимися тождественными друг другу в контексте элегии. Вновь мифологическая логика преобладает над обычной.

Как показал С.Н. Бройтман, в русской поэзии XIX века произошли существенные изменения, связанные с ее освобождением от рационализма¹³. Но, на наш взгляд, именно фетовская поэзия как нельзя лучше обнажает этот процесс. В нашей работе мы показали, что фетовская элегия идет к преодолению рационализма мышления, к замене обычной логики мифологической. Фетовская элегия реализует его важнейший принцип - «стать природой».

Примечания

¹ См. об этом: Фришман Л.Г. Жизнь лирического жанра - М.: Наука, 1973; Гинзбург Л. Я. О лирике. - Л.: Сов. писатель, 1974.

² Фет А.А. Стихотворения и поэмы. - Л.; 1986. - С. 65. В дальнейшем цитаты из стихотворений даются по этому изданию в тексте. В скобках указывается арабскими цифрами страница.

³ См. об этом подробнее: Козубовская Г.П. Поэзия А. Фета и мифология.- Барнаул-М., 1991 (гл. «Принципы изображения другого «я»),.

⁴ Термин А. Фета.

⁵ Сендерович С. Алетейя. Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики / Wiener Slawistischer Almanach. В. 8. -Wien, 1985.

⁶ См. следующие стихотворения: «Люди спят; мой Друг, пойдем в тенистый сад», «Ночь весенней негой дышит...», «От огней, от толпы беспощадной...» и др.

⁷ Вацуру В. Э. Лирика пушкинской поры («элегическая школа»). - СПб., 1994.

⁸ Элегии Секста Пропорция (пер. А. Фета). - СПб.: Изд-во А. Ф. Маркса,

1898. С. 7-8.

⁹ См. об этом подробнее: Козубовская Г. П. Указ. соч.

¹⁰ О цветочной метафоре у Фета см.: Козубовская Г.П. Проблема мифологизма русской поэзии XIX - начала XX веков. - Самара-Барнаул; 1995.

¹¹ Айхенвальд Ю, Силуэты русских писателей. - М.: Республика, 1994. - С. 169.

¹² О метафоре «улыбка природы» см.: Фрейденберг О.М. «Айрина» Аристофана // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках: Сб. статей.-М., 1988.

¹³ Бройтман С. Н. Русская лирика XIX - начала XX веков в свете исторической поэтики (субъектно-образная структура): Дис. ... докт. филол. наук. - Махачкала 1989.

Опубликовано: А.А. Фет и русская литература: Материалы Всерос. науч. конф., посвящ. 180-летию со дня рождения А.А.Фета (Курск-Орел, 1-5 июля 2000 г.): XV Фетовские чтения / Кур. гос. пед. ун-т и др.; Под ред. Кошелева В.А., Аслановой Г.Д. - Курск; Орел, 2000. С. 95-103.