

ЗА НЯКОИ КОНСТРУКТИВНИ ПРИНЦИПИ НА ИЗГРАЖДАНЕ НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ МОДЕЛ НА СВЕТА В ЛИРИКАТА НА АФНАСИЙ ФЕТ

ИЛИАНА ПЕТРОВА

В процеса на организация на художествения универсум определяща роля играят както философските и естетическите възгледи на поета, така и най-значимите структурни принципи, обусловени от тях и позволяващи да се създаде повторно и адекватно структурата на макро- и микросвета. Този въпрос е останал встрани от вниманието на изследователите на фетовото творчество. Изясняването на проблема би доказало произволността и системността на художественото мироздание в лириката на Афанасий Фет, би го представило именно като космос (организирано пространство), противостоящ на ентропията. В това отношение особено място при моделирането на света заемат принципите на сакрализация, на отразяване и бинарност, тенденцията към примиряване на антиномите, към съвместяване и единение, ефектите на неуловимост и повишена сетивност, представите за светлината като метацвет, за тишината и мълчанието като форма на изказ и др.

Светът в лириката на Афанасий Фет е почти „безлюден“. Той е моноцентричен, първичен и универсален. Малобройността и несложността на елементите, които го изграждат, са дълбоко осмислени: те се определят преди всичко от стремежа на поета да моделира своето художествено мироздание като първосвят, в който извечното е същевременно вечно, константно и абсолютно. По самата си структура светът като Дом на поетичната истина би трябвало да бъде достоен за нея, съответстващ и — за Фет това означава: изчистен от всичко преходно. Поетът не връща света към неговото начално състояние, но го освобождава почти напълно от „наносител“ на еволюцията (и преди всичко от историко-социалните черти, от „прозата“ и „суетата“), за да разкрие неизменната същност на вселената — красотата. Второто важно основание за първичната структура на фетовото художествено мироздание е схващането на поета, че примитивът притежава особена философска значимост. Неговата истинност е едновременно и тайна (т. е. непонятност, неразгадана сложност), и откровение (откровението, подобно на прозрението, означава яснота, простота и недвусмисленост — тъй като се отнася до същността на нещата)¹. Универсумът на красотата, създаден от поетическото слово на Афанасий Фет е „семето“, което се запазва във времето. Апологията на красотата е всъщност култова памет („памет на

сърцето“ — Фет) за Началото, което обаче не се схваща в неговата темпорална фиксираност, а като субстанция, присъстваща във всички моменти на времето и неизтребима от него.

Естетическото неприемане на реалния свят като цялост естествено довежда до създаването на свой лирически свят. „Самата поезия — пише Афанасий Фет, — е възпроизвеждане не на целия предмет, а само на неговата красота“². Но отражението само на красотата не означава отражение на част от цялото, на част от света, а художествено моделиране на нов свят — вътрешно цялостен и единен, напълно самодостатъчен и абстрахиран от анти-красотата (доколкото не-красотата се трактува от Фет именно като анти-красота). В този смисъл можем да говорим за сакрализацията като за един от основните принципи на изграждане на фетовия художествен модел на света, като разбираме под това понятие своеобразната „култовост“, принципната и страстна апология на прекрасното и „изгнанието“ на ниското, суетното, тленното от сферата на поетическото творчество. Дистанцираме се от съдържанието, което влага в това понятие В. Живов: „Под *сакрален образ* ние разбираме такъв израз, било то дума, словосъчетание или текст с по-голям обем) който предполага у читателя асоциация със сакралните текстове. Тоест сакралният образ се определя като (семантичен) цитат в широк смисъл, при което нас ще ни интересува само преднамереното цитиране“³. Този тип сакрални образи стоят извън обсега на нашия анализ. Понятието „сакралност“ в нашата работа има широко значение и притежава определена степен на условност. Принципът на сакрализация изразява цялостния подход на поета към отразяваната действителност като първообраз на художествено конструирания свят, а не само „асоциацията със сакрални текстове“. Тоест принципът на сакрализация отразява преди всичко отношението творец — художествен текст, а не отношението на приемственост между сакрален и художествен текст (вторият включва първия, но не се изчерпва с него).

В поетическата концепция на Афанасий Фет красотата е вездесъща и недопускаща никаква друга мяра освен своята. Именно поради това една от главните тенденции при построяването на художественото мироздание на Фет е снемането на антитетичността и акцентирането върху единосъщиято (прекрасното) на видимо различните и дори противопоставени предмети и явления. Същевременно поетическият свят на Афанасий Фет е принципно антитетичен на реалността, която включва в себе си както поезията, така и прозата (със значителен приоритет на втората, решително определяща нейния облик). Противопоставянето профанно (в смисъл: привично, „телесно“, щампа) — сакрално (в смисъл: възвишено, духовно, чисто, нарушаване на щампата чрез полет или „взрив“) се разгръща в сферата на реалното пространство, но само рядко присъства (подразбира се) в етичкото пространство на фетовия художествен универсум, което се явява сякаш „обетована земя“ в хаоса на живота.

¹ „Истинното е примитивно, непосредствено и затова, бидейки, от една страна, тайна, от друга е просто откровение. Хранилище на такова откровение се явява езикът, — религията, — и колкото те са по-примитивни, толкова повече са истинни, тоест философски.“ И още: „...само простото е вярно.“ (вж. А. А. Фет. Сочинения в двух томах. Т. II. М., 1982, с. 278.)

² А. А. Фет. Цит. съч. Т. II, с. 150.

³ В. Живов. Сакральные образы в русской поэзии (К постановке проблемы). — В: Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту. 1973, с. 76.

Създавайки свой поетически свят, свое мираздание, Афанасий Фет всъщност се доближава до митопоетическото разбиране, съгласно което „съществува, реално е само онова, което е сакрализирано, а сакрализирано е само онова, което съставлява част от космоса, може да се изведе от него и е причастно към него... Висша ценност (максимум сакралност) притежава онази точка в пространството и времето, където и когато се е извършил актът на творението, т. е. центърът на света... „в началото“, времето на сътворението“ (В. Топоров)⁴. Акт на творението в концепцията на Афанасий Фет се явява актът на виждане чрез „зрящото око“ („зрящим глазом“) на света. Поради това в центъра на художественото мираздание на поета стои лирическият субект — фокус на изоморфните макро- и микро-вселена.

Иерархията на ценностите (предметите, явленията), определяща до голяма степен структурата на фетовия модел на света, не противоречи на разбирането на Фет, че „светът във всички свои части е еднакво прекрасен“⁵. Красотата е абсолютна и според схващането на поета самоценността на предметите и явленията, които я носят, е равнозначна. Иерархията изразява не природата на красотата, а процеса на нейното възприемане, на „заразяването“ (Л. Толстой) с нея. Тя не е обективна, а субективна и представя не същността на света, а сложността на неговото отразяване в съзнанието на лирическият субект.

Принципът на сакрализация се проявява чрез функционалността на всички елементи на фетовото художествено мираздание. Той се изразява във възприемането и конструирането на красотата като свят. Следователно, осъществява се на основата на преосмисляне на същността и видимостта на елементите и явленията във вселената (включително и на духовния космос на човека като микромодел на миразданието). Фет отделя особено внимание на изграждането на поетическата атмосфера, излъчвана от всеки елемент поотделно и от всички заедно и обхващаща всички, която е знак за вътрешното единство и хармонията на художествения модел на света. Необичайната вариативност на сегментите и създаването на силно семантично поле на контекста, поставяща допълнителен акцент върху актуалния за дадена творба вариант предопределя, наред с ревностното търсене на хармонията, тенденцията към посилно примиряване и съгласуване на антиномиите, някои от крайните варианти на които се оказват твърде близки и дори взаимозаменяеми. Красотата на света като естествено и същевременно чудесно начало се представя в своята всеобхватност чрез въвеждане на възприятия за форма, цвят, звук, уханье и др. в поетическата атмосфера на творбите.

Самото чувство за света у Фет е чудесно. То надраства природните възможности на сетивата и вселената се възприема не съобразно с тях, а съобразно универсалната душевна (вътрешна) „сетивност“, по логиката на която дори трепетът на сянката може да се чуе:

„...тени на стене блестящей колыханье
Мне напрягает слух, прервав мое дыханье.“

(„Эх, шутка-молодость! Как новый ранний снег...“)

⁴ В. Топоров. О космологических источниках раннеисторических описаний. — В: Труды по знаковым системам. Вып. 6. Тарту, 1973, с. 114.

⁵ А. Фет. Цит. съч. Т. II, с. 147.

От гледна точка на обичайните представи за съчетаемостта на думите се получава странно смесване на техните значения. Тази алогичност обаче единствена е в състояние да създаде неподозирани нюанси на фетовия поетически свят. Художественият контекст в лириката на твореца притежава потенциалната възможност да моделира семантиката на отделните семантични единици до степен, игнорираща преките им значения, тъй като художествено възприемане на света се осъществява, според Фет, интуитивно — изведнъж, всецяло и напълно, а повишената интензивност, стъстеността на този процес неутрализира неговата диференциация. В резултат възприятието на света изгубва прозаичната си правилност, която се оказва неадекватна на поетическото състояние на духа, и придобива особена атмосфера на „не-възможно-възможното“ тайнство. Неотчитането на нюансите би означавало деформация на глъбинния смисъл, вложен в означаемото, би означавало дискриминация на чувството за света и на емоционално-експресивния принцип като отправна точка при художественото възсъздаване на вселената — в полза на трезвата „видимост“. Поради това съвсем по фетовски звучат стихове като:

„А я иду — душистый холод веет
В лице — иду — и соловьи поют.“

(„Еще весна, — как будто неземной...“),
„Я слышу трепетные руки...“

(„На кресле отвалясь, гляжу на потолок...“),

„Когда читала ты мучительные строки,
Где сердца звучный пыл сиянье льет кругом...“

(„Когда читала ты мучительные строки...“),

„И нежности былой я слышу дуновенье...“

(„Нет, я не изменил. До старости глубокой...“),

„Свеж и душист твой роскошный венок,
Всех в нем цветов благовония слышны...“

(„Свеж и душист твой роскошный венок...“), и др.

Шествието на човека през света се представя в повечето творби на Афанасий Фет като необяснима тайна, като невероятна реалност. Създава се впечатлението за семантично поле отвъд хоризонта на понятията за лирически субект смисъл. Като правило, в лириката на поета липсва трагично съзнание за непознаваемостта или за частичната познаваемост на света. Постигането на истината за мирозданието се представя като процес, в който актуалният поетически момент е само етап, но не и завършек. Истината е отворена система: абсолютна е същността и, нейният център — инвариантът, но дори когато тя е осмислена като окончателна и неизменна, се запазва способността ѝ да нараства навън, да образува неизчерпаемо множество от варианти и нюанси. За Фет абсолютността, категоричността на познанието за света никога не означава еднозначност. Поетическата мисъл, изразяваща истината за човека и мирозданието, трябва „да отразява предния план на архитектурната перспектива на поетическото произведение или тънко и

едва забележимо да свети в нейната безкрайна дълбочина“.⁶ Отвореността и безкрайността на художественото познание определят спецификата на фетовското поетическо пресъздаване на света — неуловимост, непредсказуемост, необяснимост, понякога — нелогичност, неяснота, недоизказаност. Цялото това своеобразие на творческото виждане означава едно принципино неприемане на трезвото, профанно световъзприемане и последователното утвърждаване на друго, дистанцирано от него — основано върху интуицията, чрез която светът се възприема по-сложно и, следователно, по-адекватно (според цялостната естетическа концепция на Фет). Поетът вижда в науката простота, а в живота (не като социална реалност, а като проява на същността) — магия („колдовство“), защото човекът може да проникне в науката, но животът винаги ще остане тайна за него поради своята неизчерпаемост и поради това, че „във всички живи явления... ежесекундно нахлува океан от най-различни и неизчерпаеми животи“.⁷

В сакрализираното битие на човека и на „света от красота“ в лириката на Афанасий Фет тайната, чудесното начало на прекрасното и духовността е „зададено“, иманентно; то не може да бъде обяснено. Поетът отхвърля всякакъв опит за тълкуване на красотата и на чудото, защото това би довело до профаниране. В лириката на Фет чудесното притежава статута на реалност, на възможност и неговата магия се изживява напълно. Съмнението във вероятността на чудесното би предизвикало „земетръс“, вулканичев взрив в художествения модел на света, тъй като неговата същност и основа — прекрасното, както и нейните прояви са чудесни по своята природа. Поетическата представа за човешкото битие като възможност на профанно-невъзможното извиква асоциация за пътя на Фет в изкуството, за природата на художественото творчество изобщо:

„Пускай клянут, волнуясь и споря,
Пусть говорят: то бред души бальной;
Но я иду по шаткой пене моря
Отважною, нетонушей ногой.“

(„Томительно-призывно и напрасно...“)

Характерно е, че едни и същи елементи могат да присъстват както в сферата на сакралното, така и в профанната среда, но с различно значение. Механизмът на това явление напомня принципите на омофонията, омографията, омонимията и други от същия ред, но на значително по-високо ниво, понякога дори в два различни плана — символичен и реален.⁸ При преминаването от профанната в сакралната сфера и обратно вътрешният смисъл на ситуацията или на образа се прекодира съобразно специфичните закони на всяка сфера. Вследствие активизирането на потенциалната мобилност на значенията се осъществява преакцентирание върху доминиращите черти на образа или ситуацията. Например образът на луната е един от максимално сакрализираните в лириката на Афанасий Фет (можем да добавим — един от така наречените постоянни, повторяеми образи, една от главните коор-

⁶ А. А. Фет. Цит. съч. Т. II, с. 150.

⁷ А. А. Фет. Цит. съч. Т. II, 230.

⁸ Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров. Славянские языковые моделирующие системы. М., 1965, с. 180—181.

динати в идеалния план на пространствения модел на света). Но когато влиза в системата на профанното, той не винаги се възприема със своята същностна характеристика — красотата (в широкия смисъл на понятието). Фет пише: „...степановската луна гледа през прозореца (Вие още не сте виждали степановската луна — струва си да се погледне — своя)“⁹. Тази интерпретация (приемането на частния смисъл за единствено възможен) напълно противоречи на художествената концепция на поета, според която този образ е световен, и в „нощния“ вариант на модела на вселената се явява, подобно на „световното слънце“ („солнце мира“), абсолютен пространствен, етически и емоционален връх, монархическа по степента на своята сакрализираност точка. За профанното световъзприемане притежанието се оказва по-значимо от красотата. „Своя“ не е просто епитет, уточнение на познатия вече образ, а нов образ, в който притежанието (а не красотата!) е определящо или — във всеки случай — прекрасното не е единствена и несравнима самоценност на предмета.

Тенденцията към десакрализация, противостояща на главната насока в лириката на Афанасий Фет, откриваме в стихотворения като „Страницы милые опять персты раскрыли... („О, как ничтожно все!“), „Странное чувство какос-то в несколько дней овладело...“ (семантичният център „граматика“), „Италия“ („Твоих сынов паденье и позор И нищету увидя, содрогаюсь...“), „Упреком, жалостью внушенным...“ („суетна земля“), а също така — „На развалинах царских палат“, „Напрасно!“, „Псевдопоэту“, „День проснется — и речи людские...“ и др.

Тенденцията към десакрализация внася драматизъм в света на Фет, без да дискредитира неговата чудесна природа:

„Мы с тобой не просим чуда:
Только истинное чудно.../.../.
Нынче, завтра — круг волшебный
Будет нем и будет тесен;
Оглянись -- и мир вседневный
Многоцветен и чудесен.“

(„Мы с тобой не просим чуда...“)

Устойчивата представа за света, за битието и за изкуството в лириката на Афанасий Фет се свързва с усещането за святост („мир святыни“ — стих. „Добро и зло“, „Мне жизни мировой святыня дорога...“ — стих. „Тебе в молчании я простираю руки...“ и др.). Внушението за святост изразява принципа на сакрализация на красотата. Определението „святой“, както и думите от същото семантично гнездо, е „особено название на сакралното“ (Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров)¹⁰. Принципът се реализира и чрез използването на лексика със собствено сакрално значение, и чрез въвеждане на сакрална определеност на лексика със собствено неутрално („профанно“) значение.

Принципът на сакрализация е отправна точка при осъществяването на

⁹ А. А. Фет. Цит. Съч. Т. II, с. 215.

¹⁰ Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров. Славянские языковые моделирующие системы..., с. 183.

вътрешното диференциране и изграждането на йерархията на световите (микро- и макросвета). Структурната им изоморфност до голяма степен се определя и от обстоятелството, че критерият при възприемането и осмислянето на двете съотносими вселени е единен — сакралността. Моделиращ е образът на храма — средоточие на сакралната същност, първоначало, творящо света, знак за „чистата“ духовност. Семантиката на думата се разгръща в две посоки: I — център, същност, сърцевина, „Сърце“; и II — смислов еквивалент на пространството, център на което се явява. Така например в лириката на Фет нощта като времепространство има свой храм (минималния хронотоп, в който чувството-мисъл достига своя апогей), но същевременно самата тя е храм по силата на своята сакралност. Двете значения обикновено не са строго фиксирани и диференцирани в системата на художествения текст. Пространствеността на образа отстъпва място на култовостта в семантичния план на лирическите творби. Поради това не се активизира внушението за дискретност на пространството (на макро- и микровселената) в подобни случаи — то се деструктурира именно поради отслабването на пространственото значение. В този смисъл принципът на сакрализация също може да бъде основание за изоморфизма на световите. В микрокосмоса, както и във вселената, образът на храма е свързан с идеалния план, той следва посоката нагоре, потенциално заложена у човека и проявяваща се в чудесно-реалното му усещане за летеж:

„В душе, измученной годами,
Есть неприступный чистый храм...“
(„В душе, измученной годами...“),
„Я знаю, жизнь не даст ответа
Твоим несбыточным мечтам,
И лишь одна душа поэта —
Их вечно празднующий храм.“
(„Чем безнадежнее и строже...“).

Очевидни са семантичните нюанси: I — храмът като хранилище на красотата, чистотата и светостта, като „зърно“ на вечността, неизтребимо от превратностите и мимолетността на живота, като „нещото само по себе си“ („неприступный“), и II — храмът като знак за празничното тайнство („колдовство“) на живота и на изкуството като отражение на неговата красота. Храмът означава едновременно и вглъбяване, и полет. Той не създава впечатление за локалност и ограниченост, а — напротив — за безпределност и функционално напомня сходните образи на „световното слънце“, на огънчето върху хоризонта и др. Като пример за разпадането на пространственото значение на образа на храма можем да посочим стихотворението „Роящимся мечтам лететь дав волю...“. Противоречието между първата и третата (последна) строфа на творбата става очевидно, ако се възстанови асоциативната верига, очертаваща се в лириката на Афанасий Фет: храм — душа — мечти (срв. „Душа к стопам твоим летит“ в стихотворението „Весь вешний день среди стремленья...“ и началото на цитираното стихотворение без заглавие „Роящимся мечтам лететь дав волю К твоим стопам...“).

Тъй като нощта се явява в случая еквивалент на цялото световно пространство, то светът — това е храм. Всичко съществено, значимо, съотносимо с вечността по силата на своята непреходност се намира вътре в храма,

всичко мимолетно, несъществено, временно — извън него и всъщност — извън поезията (защото единствено в нейната конвенционална система е възможно тъждеството на понятията „храм“ и „свят“).

Моделът на вселената е изоморфен на образа на храма — вселената има свой олтар („световното слънце“), свой жрец — лирическият субект. „Световното слънце“ е обединяващото начало на живота и на всички времепространствени сфери. Пред „живия олтар на мирозданието“ човекът прекрива през всичко преходно и случайно и се докосва до абсолютните стойности на духовността. Той съхранява в себе си вечността чрез съзнанието за нейната грандиозност, чрез чувството за сакрална йерархия на пространството, изразяваща йерархията на идеите. Образът на „световното слънце“ е квинтесенция на поетическия (етически и естетически) идеал на Афанасий Фет за „всемирна красота“.

„Световното слънце“ е и идеалната проекция на центъра на света, в който се локализира зрителната позиция (като понятие на пространствеността) на лирическият субект. При анализа на редица стихотворения („А. Л. Бржеской“, „Измучен жизнью, коварством надежды...“, „Не тем, господь, могуч, непостижим... и др.) става очевидно сходството на двата образа. Най-главният, най-същностният техен признак е „огнеността“:

„...Еще душа пылает,
По-прежнему готова мир объять. (...)
Не жизни жаль с томительным дыханьем, —
Что жизнь и смерть? А жаль того огня,
Что просиял над целым мирозданьем,
И в ночь идет, и плачет, уходя.

(„А. Л. Бржеской“)

„Прямо смотрю я из времени в вечность
И пламя твое узнаю, солнце мира.
И неподвижно на огненных розах
Живой алтарь мирозданья курится...(…)
И все, что мчится по безднам эфира,
И каждый луч, плотской и бесплотный, —
Твой только отблеск, о солнце мира,
И только сон, только сон мимолетный.“

(„Измучен жизнью, коварством надежды...“)

Светлината — това е метацветът на фетовското мироздание и знак за неговата сакралност, за неговата красота-първооснова. Огънят, като израз на максималната интензивност на светлината, съответства на монархическата позиция на образите на „световния център“ и на „световното слънце“. Първият се явява, освен другите свои функции, своеобразна позиция на преодоляване на световното „подземие“ и на моделиране на художествения свят като „надреалност“ (З. Минц)¹¹, вторият — позиция на равностметка, на

¹¹ З. Минц. Функция реминисценции в поезике А. Блока. — В: в Труды по знаковым системам. Вып. 6. Тарту. 1973, с. 389.

глобалност и генерализация, апотеоз на идеята за единство и всеобщност на реално-чудесната вселена. Тези образи имат завършващо значение не само в пространствената организация на света, но и в самия процес на неговото моделиране. „Огънят“ в лириката на Афанасий Фет е символ, „емблема“ на същността както на лирически субект, така и на своеобразните „апогей“ по световния вертикал („световното слънце“, луната, звездата) и — условно, аналогично — по хоризонтала (напр. повтарящия се образ на огъня върху линията на хоризонта, възприеман като последна видима точка на пространството по това направление). Белязаността на центъра и на границата на пределността-безпределността на фетовия художествен свят чрез огъня изразява не само тяхната природа и същност, но и структурната завършеност (самодостатъчност) и безкрайност (отвореност) на поетическия модел на мирозданието в лириката на Афанасий Фет.

„Животът“ и „огънят“ се отнасят така, както важното към най-важното, както цялото към най-значимата своя част, към същността си, към своето духовно начало. За Афанасий Фет само красотата има смисъл, а не реалността, в която, според него, поезията се изгубва сред прозата. „Огънят“ в трактовката на руския лирик е красотата на живота и поради това — негов апогей.

В програмната си статия за Ф. Тютчев Афанасий Фет пише за стихотворенията на своя любим поет: „Всяко от тях е слънце, т. е. самобитен светец свят“. И добавя: „Мислейки за слънцето, забравяш за петната.“¹² Същност Фет изразява своето творческо кредо. Той вижда в поезията на Тютчев идеала си, който последователно се стреми да осъществи в своята лирика. Светът на Фет е наистина един „самобитен светец свят“. Интерпретацията на цветоата характеристика на елементите във фетовия модел на вселената може да се определи единствено като „лирическа дързост“ (според изказване на Л. Толстой за Фет), изцяло предопределена от стремежа към сакрализация на поетическото изображение. „...Тънкото езиково различаване и означаване на цветовете на външния свят (макрокосмоса) настъпва тогава, когато човекът започне да различава изтънко душевните състояния на своя вътрешен свят (микрокосмоса)...“ — пише Юрий Степанов¹³. В лириката на Афанасий Фет цетовата характеристика в собственото значение на това понятие почти липсва, като се изключат определенията „белый“ и „голубой“ (в семантичния план на фетовата поезия употребени обикновено със значения съответно „чист“ и „висок“). Конкретизацията на цвета се оказва нефункционална за експресивната лирика на Афанасий Фет, защото тя носи в себе си нормата на реалността, а не на „надреалността“, конструирана съобразно идеала. Ролята на цетовата характеристика играе указанието за наличие или отсъствие на светлина. Създава се цяло семантично гнездо с център „светлина“ и неизчерпаемо множество от варианти: алмазный, блестящий, бриллиантовый, золотой, серебристый, жемчужный и др.¹⁴, като нерядко значението за метащвят се носи от самия елемент на художественото мироздание:

¹² А. А. Фет. Цит. съч. Т. II. с. 149.

¹³ Ю. Степанов. Семиотика. С., 1979, с. 130—131.

¹⁴ А. Григорьева. Слово и образ Фета („Вечерние огни“) — В. А. Д. Григорьева, Н. Н. Иванова. Язык поэзии XIX—XX в. М., 1985, с. 16.

„Бриллианты в свете лунном,
Бриллианты в небесах,
Бриллианты на деревьях,
Бриллианты на снегах.“

(„Знаю я, что ты, малютка...“)

Определения като темный, непроглядный, тусклый и др. са рядкост в лириката на Фет и, като правило, са неприсъщи за неговия поетически модел на света, където властва и тържествува „огнедышащото око“ („огнедышащее око“ — стих. „Зреет рожь над жаркой нивой...“).

Изображението на вселената в лириката на Афанасий Фет е иконографско. То налага асоциацията между художествения модел на света в лириката на поета и иконите в златни и сребърни обковки, където златното е цветът на небето и в символичен план е тъждествено на синьото. „Ако златният цвят на фона на иконата, видимо, за зрителя от онова време напълно правдоподобно предава цвета на небето, (...) то е ясно, че става дума за съвсем други модели на етическото и цветовото пространство.“ (Ю. Лотман)¹⁵ Златото и среброто (изумрудите, брилянтите и т. н.) — поради способността си да отразяват светлината и да се възприемат от човешкото око като излъчващи светлина — са знак за сакралността на лирическото фетовско пространство, така както на иконното.

Светлината, звукът и уханието в своята изменчивост са косвен знак за природата на света, за разстояние и мащабност. Амплитудата на техните измерения представя динамичната картина на микро- и макрокосмоса в лирическите творби на Афанасий Фет, където се изявяват дълбоко родствени и аналогични явления. „Между сянката и силата на звука съществува толкова изразителна аналогия...“ — пише още през средата на XVIII век английският художник Уилям Хогарт в известния си трактат „Анализ на красотата“¹⁶.

Като правило, звукът в лириката на Афанасий Фет изразява едновременно и хармонията, и „буйството на живота“ („буйство жизни“). Дори в своята мигновенност той представя „мелодията“ на съзерцавания свят. Усещането за умиротвореност се постига чрез внушението за плавен и всеобхващащ звук или за тишина. Почти всяко художествено изображение на света носи своя (пряко или косвено изразена, дискретна или настойчива) акустична характеристика:

„Плачаш, комар пропоет,
Свалитя плавно листок...
Слух, раскрываясь, растет,
Как полуночный цветок.
Словно струну оборвал
Жук, налетевши на ель;
Хрипло подругу позвал
Тут же у ног коростель.“

(„Жду я, тревогой объят...“)

¹⁵ Ю. Лотман. Структура художественного текста. М., 1970, с. 22.

¹⁶ В. Хогарт. Анализ красоты. Л. Мт., 1958, с. 202.

Песента, мелодията и музиката се трактуват като проява на изначалната световна хармония, като способност на хармоничната същност на света да излъчва. „Меломан никога не съм бил, — признава Афанасий Фет, — но понякога най-простата и задушевна мелодия е в състояние да ми подежда по потресаващ начин.¹⁷ И още: „...Мен винаги от определената област на думите ме е теглило към неопределената област на музиката, в която навлизах, колкото ми стигаха силите.“¹⁸ Самата мелодика на фетовите лирически творби изразява музикалната същност на неговия художествен модел на света.¹⁹

Характерна ситуация по отношение на акустиката е „звук в тишината“ (срв. например с мимолетното движение сред покоя — аналогична ситуация по отношение на вътрешната динамика на фетовата вселена), при която тишината означава видимото равновесие, успокоеността, укротеността на стихиите в света, а звукът е спонтанен израз на нарастващото подмолно емоционално движение и разкрива втория, съкровен план на душевните изживявания на лирически субект, както и лирическата атмосфера на антропоморфичното художествено мироздание. Акустичният контраст оставя впечатлението за световна многомерност; неговата необичайност, неочакваност е намек за тайната на човека и света, която се открехва зад видимостта (стих. „На водах Гвадалквивира...“, „Эх, шутка-молодость! Как новый, ранний снег...“ и др.). В поетическата антропология на Фет звукът е знак за човешкия дух и в този смисъл притежава значение, синонимично на „сърце“ и „душа“. Обител и храм на звука е душата — като съсредоточие на красотата и вътрешния смисъл:

„...Я звука душою
Ищу, что в душе обитает.“

(„Как отрок зарею...“)

В стихотворението „А. Л. Бржеской“ и в редица други лирически творби душата също е представена като обител, като храм на звука и вгълбяването в себе си или в макрокосмоса, отразен в съзнанието, е равнозначно на откриване на съкровения звук. Самото присъствие на човека във вселената напомня нахлуването (трептенето, изтръгването) на звука в световната тишина или в световното безмълвие. (Безмълвието в лириката на поета не винаги е конкретизация, вариант на тишината, то може да бъде изцяло тъждествено на нея — например когато характеризира одухотворения макрокосмос у Фет, т. е. безмълвието на вселената е тишината).

Тишината в лириката на поета е знак за неизявения смисъл, за същността, която все още пази своята тайна и не се разкрива напълно, за погледа навътре, предшестваш погледа навън, за съзерцанието, където е стаена емоционалната стихия. Най-общо казано — тишината и безмълвието в лириката на поета са винаги комуникативни.

¹⁷ А. А. Фет. Цит. съч. Т. II, с. 173.

¹⁸ А. А. Фет. Цит. съч. Т. II, с. 181.

¹⁹ Вж. Б. Эйхенбаум. Мелодика русского лирического стиха. Петербург, 1922 (глава IV).

В определен смисъл атмосферата на безмълвие напомня любимата зрителна позиция на лирически субект в поезията на Фет („един, никем не зримый“ — стих. „О, долго буду я в молчаньи ночи тайной...“) — позиция и атмосфера на съзрение и покой и същевременно — на скрито емоционално напрежение и движение. Тази съотносимост откриваме в цитираната по-горе творба:

„О, долго буду я, в молчаньи ночи тайной,
Коварный лепет твой, улыбку, взор случайный,
Перстам послушную волос густую прядь
Из мыслей изгонять и снова призывать;
Дыша порывисто, один, никем не зримый,
Досады и стыда румянами палимый,
Искать хотя одной загадочной черты
В словах, которые произносила ты;
Шептать и поправлять былые выраженья
Речей моих с тобой, исполненных смущенья,
И в опьянении, наперекор уму,
Заветным именем будить ночную тьму.“

I четиристишие, I стих — внушението за безмълвието на вселената, изпълнено с таен смисъл, се внушава четирикратно:

„О, долго буду я, в молчаньи ночи тайной...“

II четиристишие, I стих — „един, никем не зримый“ — позицията на лирически субект е позиция на безмълвие. Мълчанието на микрокосмоса, подобно на мълчанието на макросвета, е неизказаност на сложния смисъл, а не отсъствие на мисъл. С нарастването на емоционалното напрежение и на стремежа към разкриване на тайната (в случая — чувството) и с достигането на лирически апогей безмълвието постепенно се разрушава в IV (последно) четиристишие („шептать“, „будить“).

Финалът е обединяващ за макро- и микрокосмоса — той знаменува извеждането им (в различна степен) от първоначалното състояние на „тишина“. Амплитудата става очевидна при сравнение на първия и последния стих на творбата, при което се набелязва тенденция към асиметрия (в семантичен план):

„в молчаньи	ночи	тайной“
↓	↓	↓
„будить“	ночную	тьму“

В случая „тайна“ и „тьма“ встъпват в художествения текст със сходни значения, запазва се и времепространството на нощта. Но „мълчанието“ като атмосфера на двете вселени не присъства във финала в своята цялостност и пълнота. Действието „будить“ като краен момент на лирическото движение в рамките на поетическата творба в еднаква степен се отнася и до човека, и до мирозданието, т. е. финалът е общ. Нарушаването на „безмълвието“ носи в себе си надеждата за разгадаването на тайната, за „събуждането“ на нейния скрит смисъл.

Тишината винаги е акустична характеристика на сакрализираното пространство в поезията на Фет. В лирическите творби, в които антитезата сакрално — профанно е структурообразуваща, обикновено възниква и противопоставянето тишина — шум (хармония — дисхармония) и съответните на него умиротворение — метеж, устойчивост — разрушение (напр. в стих. „Постой! здесь хорошо! зубчатой и широкой...“). Шумът извиква асоциация с тълпа, с множество от хора, с което лирическият субект не може да се унифицира и да се слее. Докато в акустично отношение природният свят в поезията на Фет се строи като „хор“, т. е. „звучи“ хармонично, човешкото множество се представя (в редките случаи, когато то присъства) като анти-хор и негов акустичен белег е шумът, който е несъвместим с вътрешното съсредоточаване и смущава душевния покой:

„Все вокруг и пестро так и шумно,
Но напрасно душа весела:
Без тебя я тоскую безумно...“
(„Все вокруг и пестро так и шумно...“)
.....и злые звуки
Смущают кроткий мир души...“

(„Римский праздник“)

Само в отделни случаи шумът е тъждествен на мелодичния звук по своята функция в структурата на мирозданието (вж. стих. „Узник“ — „Густая крапива Шумит под окном...“). Интервенцията на шума разсредоточава и разпилява чувството-мисъл, тишината способства за неговото съсредоточаване и вглъбяване; шумът означава отнемане, тишината — придобиване. В определени случаи мълчанието се свързва с монархическата позиция на лирическият субект в моноцентричния художествен модел на фетовия свят. То е атмосферата на желаната самота, на уединението, необходимо за изживяване на щастието:

„Нет, чтобы счастию нежданному отдаться,
Чтобы исчезнут в нем, спускаяся до дна,
Мне нужно одному с душой своей остаться,
Молчанье нужно мне кругом и тишина.“

(„Нет, даже не тогда, когда, стопою воздушной...“)

Мълчанието означава отсъствие на излишното и в този смисъл е частна проява на художествената тенденция към опростяване на структурните елементи, предопределящо смисловото насищане на всеки един от тях и актиизирането на асоциативността им. Тишината е устойчиво и изначално състояние, покой, равновесие, усвоеност и поради това се представя като естествена среда на актуалното чувство-мисъл. Всеки звук с различна време-пространствена характеристика се осмисля като „чужд“ и внасящ дисхармония, тъй като нарушава монотонията на художественото мироздание (или на онази част от него, която е усвоена и одухотворена от лирическият субект). Тишината и безмълвието също могат да се трактуват като монотонни — характеризиращи се константно с „нулев“ звук, с отсъствие на звучене. Под монотония в случая разбираме наличието и „канонизацията“ на една тонал-

ност като емоционално (в частност — емоционално-акустично) измерение на фетовия художествен модел на света. Понятието би могло да означава тоналност на отделната поетическа творба, в по-широк смисъл — единството и последователността при използването на художествените принципи и т. н.

Една от най-силно изразените тенденции при конструирането на лирическата картина на света у Фет е тенденцията към единение, дори — към „сцепление“. Тя се проявява най-често в стремежа към съвместяване, към сближаване и примиряване на елементи които традиционно се възприемат в антиномичните им отношения. „Я“ и „ты“ като два взаимно свързани, но самостоятелни центъра преминават в двуединното „мы“ в немалък брой творби. В това отношение е показателна структурата на стихотворението „Восточный мотив“:

„С чем нас сравнить с тобою, друг прелестный?
Мы два конька, скользящих по реке,
Мы два гребца на утлом челноке,
Мы два зерна в одной скорлупке тесной,
Мы две пчелы на жизненном цветке,
Мы две звезды на высоте небесной.“

Вътрешното единство на фетовия художествен свят, не допускащо (като правило) обособяването на отделния елемент и встъпването му в противоречие с общата атмосфера на мирозданието, има словесна емблема — „все“. „Гласът“ на всеки елемент не нарушава световната монотония. За Фет хармонията на микрокосмоса, колкото и силно да е усещането за нея, се нуждае от повторно утвърждаване — чрез представата за вселената като време-пространство на глобалната хармония. Съгласието със самия себе си и с второто „аз“ налага като императив необходимостта от съгласие със света изобщо, защото единствено чрез своята вездесъщност и безграничност хармонията се самосъхранява. Всеки намек за нейната локалност, според естетическата концепция на Фет, би довела до необратимата ѝ дискредитация. Поради това „вместе“, „заодно“, „все“ са опорни думи в поетическия речник на руския лирик:

„Пришла, — и тает все вокруг,
Все жаждет жизни отдаваться... (...)
Заговорило, зацвело
Все, что вчера томилось немо... (...)
Все, что кovalo, — миновало.“

(„Пришла, — и тает все вокруг...“)

Така е и в стихотворения като „Как ясность безоблачной ночи...“, „Благонная ночь, благодатная ночь...“ (например в стиха, възсъздаващ модела на света — „Словно все и горит, и звенит заодно...“), „Все вокруг так пестро и так шумно...“, „Все, что волшебнo так манило...“ и др. Синоним на „все“ в плана на съдържанието е наречието с пространствено значение „кругом“, което също е знак за цялостта и единството на художественото мироздание. Максимализмът на лирическото движение, който не познава (или почти не познава) изключения и отклонения от вътрешната устременост на вселената,

изгражда внушението за универсалност на фетовия поетичен модел на света, представян едновременно и като реален, и като идеален.

Единството на вселената намира израз в постепенното и последователно разпространяване на характерен признак (излъчване, предаване и придобиване), върху който се изгражда общата характеристика на художественото мироздание. Този единен признак най-често е свързан със светлината, звука и уханието, но може да бъде и емоционално-психографски по самата си природа. Концепцията за единството на света обуславя актуалността на принципа на отразяването в лириката на Афанасий Фет. Отразяването е възможно преди всичко благодарение на способността на елементите на художествения свят (особено на най-значимите от гледна точка на структурообразуването му) да излъчват. В най-широк смисъл излъчването означава разкрепостяване на същността, излизане извън пределите на сегмента. С основание може да се говори за художествен принцип, отразяващ цял комплекс от реализирани вътрешни възможности на образната система на Фет, за единен процес, който има следната схема:

излъчване — предаване на качеството (признака) — (приемане) отразяване

принцип на отразяване

Условно го наричаме принцип на отразяване, но с уточнението, че имаме предвид не само последното звено, а цялата верига, в която никоя от фазите не е доминираща (в концептуалния план), но може да бъде представена като такава (в перцептуалния план). Смесът на подобен приоритет няма принципно значение; неговата функция се заключава преди всичко в означаването на интензивността на цялостния процес (цялото чрез най-експресивната негова част — синекдоха).

Често в лириката на Афанасий Фет обликът, атмосферата на света се създава не от първопричините на процесите и явленията, а от техните следствия. Този изобразителен прием хармонира напълно с атмосферата на недоизказаност и чудесна тайна и дори — в определена степен — я създава.

Простотата на първопричината понякога подвежда — тя може да бъде възприета единствено като красота, като елементарност (в статика), като се игнорира сложността на нейната потенциална асоциативност (динамиката). Следствието (последното звено от веригата) обикновено не се възприема изолирано, само по себе си, а чрез него се възстановява цялата верига (по силата на обратната хронология резултатът реконструира целия процес). Предвид непосредствеността на възприемането на фетовия художествен свят (защото Фет го конструира именно така, че да бъде възприет той интуитивно, мигновено, спонтанно) времето „се сгъстява“ и емоционалната атмосфера се насища с енергия. Духовното състояние на човека, възприемащ отражението на живота — изкуството — според естетическите възгледи на поета би трябвало да бъде аналогично на състоянието на човека, възприемащ самия живот — т. е. на лирическия субект (в сферата на художествената условност, както отбелязахме по горе, художественият свят се представя от Фет като единствен, идентичен на реалния). Следователно явления и образи, които типологически могат да се определят като „резултат“ („следствие“), притежават повишена функционалност при изграждането на фетовия модел на света в неговата динамика.

Принципът на отразяване предопределя ефекта на „взаимопреливане“ на

същностите и на техните прояви, способства за нарушаването на рязката, строго определена граница между нещата. Създава се своеобразно „поле“ на прехода, от двете страни на което се разполагат симетрично образи, значения, природни и душевни движения. „Полето“ на прехода не се омаловажава от своята „междинност“, а — напротив — именно чрез нея то придобива смислова наситеност, тъй като интегрира в себе си семантиката на „симетричните“ същности. „Полето“ на прехода може да има пряк словесен израз или да се подразбира. Например в стихотворението „Alter ego“ се забелязва метонимична употреба на разделителния съюз „иль — иль“, в случая тъждествен по функция на съединителния съюз „и — и“, като при това се проявява една характерна особеност на „полето“ на прехода — то не е обособяваща граница-разделител, а средоточие, обединяващо значенията, не „ничия“, а обща семантична територия. Въпросът, съдържащ се в трети и четвърти стих на първа строфа —

„И была ли при этом победа, и чья, —
У ручья ль от цветка, у цветка ль от ручья?“ —

е реторичен, защото съдържа в себе си отговора: *и* у ручья от цветка, *и* у цветка от ручья (была победа). „Полето“ на прехода е знак за преминаването на паралелизма в съвместимост. Неяснотата в него не е първична, обективна и съществуваща сама по себе си, а е вторична, субективна, концептуално предопределена от нежеланието на лирическия субект (и на поета) да вижда света в неговия елементарно-схематичен вид. Яснотата би означавала окончателност, крайност и невъзможност за по-нататъшно нарастване на семантичния кръг, би означавало канонизация на семантичния център и нарушаване на истинността чрез представянето на истината за статична даденост. В този смисъл неяснотата може да бъде тълкувана и като перспектива на лирическото пространство, в което се разгръща вътрешната динамика на структурните елементи и като знак за отвореността на актуалния поетически момент към бъдещото, предлагащо нови решения.

Неяснотата обикновено се превръща в характеристика на периферията на кръга, определен от ефекта на излъчване. В този случай например тя може да бъде качество на транспонирания образ-отражение — в далечината, в сянката, в съня, мечтата, по-рядко — в спомена (тъй като миналото в паметта има статута на реалност и дори със своята яркост може да доминира над настоящия миг, да измества на втори план неговото собствено съдържание). Присъщата на фетовата поезия „неопределеност“, нееднократно посочвана както от неговите съвременници, така и по-късно — от изследователите на творчеството му и поражда нерядко дори противоречивост при тълкуването, отразява специфичните закони на виждане и чувстване на света. Да се възприемат буквално дори такива моменти от лирическите творби на Афанасий Фет, които се налагат с двусмислената си яснота, би означавало да не се прочетат по фетовски, т. е. да не се стигне до тяхната същност. Пример за това е тълкуването на стихотворението „О, не зови! Страстей твоих так звонок...“, дадено от поета, според което лирическият субект, видимо представен като потенциален субект на желаното действие (да следва любимата), в глъбинния смисъл на творбата се явява обект на това действие — той не владее, а е завладян. „О, не ме зови — това е излишно. Аз и без това, щом чуя твоята песен, макар и запята без мисъл за мен, със сълзи ще

те последвам.²⁰ — така Фет дешифрира подтекста на стихотворението. Тоест очевидното е недействително, действителното се подразбира. Тази лирическа творба е и един от многобройните примери за полифункционалността, за относителността на рамките на редица категории в лириката на поета. Цялото стихотворение видимо, външно представя спонтанния порив за движение извън времепространството на разочарованието и самотата, към любовната („чаровницата“) и — същевременно — към мечтаната далечина на идеала, но изразява обратното движение, противонасочената власт на страстта и идеала към лирически субект, който остава в положение на статика. Това „разминаване“ между изказ и смисъл внушава трагичната неопостижимост на щастието в поетическата концепция на цитираната творба. Според тълкуването на Фет поривът към движение изразява не реализацията на собственото си значение, а — напротив — особената неподвижност на вглъбяването, на всеотдаването на чувството.

Интересна е и интерпретацията на една позната истина: „Всеки човек умее да различи доброто от злото.“ Тези думи аз винаги съм считал за фраза твърде условна и всъщност изискваща перифраза: никой не може да различи доброто от злото.²¹ В случая Фет предлага не перифраза, а отрицание на коментираното твърдение — от логическа гледна точка. Но доколкото и двете формулировки, въпреки привидната си сентенциозност, са в еднаква степен условни и притежават ограничен смисъл, биха могли да бъдат (и всъщност са) перифраза в актуалния за тях контекст на инварианта: границата между доброто и злото е относителна. Подобно трактуване на противоречията на вариантите (в подтекста) разширява семантичното поле с център — инвариантната теза и се повтаря многократно на различни нива. В тази връзка ще се ограничим да посочим още само един пример, който се отнася до анализиранияте структурни принципи: в поетическата перцепция на Афанасий Фет излъчването и отразяването не се представят като противоположни процеси, защото те придобиват значимост преди всичко като конкретизации (варианти) на общия инвариант (характерния признак — светлината).

По своята структура принципът на отразяването е ехоподобен (може да бъде наречен и принцип на ехото). Изоморфизмът се открива в моноцентричността (център е източникът на звук, движение, смисъл и т. н.) и центрострежната насоченост на разпространяване на признака. Това е структура, която в известно отношение е аналогична на пространствения модел на света в лириката на Афанасий Фет и се реализира в широк план, на различни нива — така се разпространяват светлината, звукът, уханието, всеки значим признак на елементите на художественото мироздание.

В същия аспект би могъл да се разглежда и полисемантизмът на фетовското слово — като потенциално отворена система, в която върху традиционното, първично значение по асоциативен път се пораждаат и „надстройват“ нетрадиционни значения (т. е. от традиционното значение тръгва асоциативна верига от допълнителни значения). Е. В. Ермилова определя като характерен принцип на руската поезия от първата половина и средата на XIX век „съотношението на точното предметно значение на думата с

²⁰ А. А. Фет. Воспоминания. М., 1983, с. 292.

²¹ А. А. Фет. Воспоминания, с. 437.

неизчерпаемата многозначност на неговите „вторични“ смисли с далечното „сияние“ над думата“.²² С принципа на отразяването е свързана и незавършеността на процеса на възприемане на фетовите лирически творби, които оставят усещането за недешифрирана докрай смислова дълбочина, въпреки първичната образна простота. За изясняване на своята теза Л. Ермилова се позовава на едно изказване на Лев Толстой за стиховете на Афанасий Фет: „Те са много компактни и сиянието от тях е много далечно.“²³ Очевиден е аналогизмът на явления като ехото и сиянието като сходни механизми на разпространение на признака. Ехото може да се разглежда като „сияние“ на звука, а сиянието — като „ехо“ на светлината.

„...В последно време стана възможно да се говори за речник на модела на света“, което означава, че „моделът на света може да бъде описан с помощта на ограничен брой лексеми. (...) Всяка лексема представлява самостоятелна семантична единица, явяваща се съществено звено в организацията на семантичното ниво на модела на света“ — пише Т. В. Цивян.²⁴ Изработването на частотен и „значимостен“ речник (Ю. Левин)²⁵ би представило интересен материал за анализирането на структурата на художествения модел на света в лириката на Афанасий Фет като привидна простота и действителна сложност на същности, връзки и взаимоотношения на елементите в него. Тази особеност на поетическото възсъздаване на макро-и микрокосмоса предопределя, от една страна, значителния коефициент на честота при употребата на отделни „думи-инварианти“ (Ю. Левин)²⁶ и, от друга страна, техния полисемантизъм. Думите-инварианти обикновено означават — пряко или косвено — природната и душевната вселена (я, мир, ты...), тяхното съществуване (жить, умереть, битие, смерть...) или свойства (радост, нощ, зря, светлый, долго...), т. е. представят първоелементите на света във времепространствената им организация и в най-общата им емоционално-смислова характеристика.

Полисемантизмът предполага потенциална възможност за многоаспектна конкретизация, по-голяма мобилност при преходите от един към друг нюанс в рамките на единния семантичен център. Като явление той е някъде на границата между плана на съдържание и плана на изразяване, с по-силно изразен афинитет към първия от тях. Поради това сферата на проява на полисемантизма трябва да се разглежда не само като система, в която сегментите са разположени радиално около центъра и са в различна степен отдалечени или приближени до него, не като плоскостна пространствена структура, но и като система, ориентирана по вертикала на смисловата значимост и съотносима с йерархичните пластове на подтекста, особено с тяхното емоционално излъчване. Изключителното място на полисемантизма при създаването на художествения модел на света в лириката на Афанасий Фет се определя не толкова от самата вариативност, колкото от сложната и неуловима асоциативност, произтичаща от нея. Само така е възможно да се моделира поетическият свят като „свкупност от външния свят, от въ-

²²Л. Ермилова. Психология творчества поэтов-лириков Тютчева и Фета. М., 1979, с. 21.

²³Л. Ермилова. Цит. съч., с. 21.

²⁴Т. В. Цивян. Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок). — В: Труды по знаковым системам. Вып. 10, Тарту, 1978, с. 65.

²⁵Вж Ю. И. Левин. О работе с частотным словарем языка поэта. — В: III летняя школа по вторичным моделирующим системам. Тезисы. Тарту, 1968, с. 56.

²⁶Пак там.

трешния свят и от „света на идеите“ (Ю. Левин)²⁷. Словото у Фет притежава структура, напомняща световната²⁸. При това ценността на варианта — и в художественото слово, както и в художественото мироздание на Афанасий Фет — се определя не от ориентацията на варианта спрямо центъра, а от неговата способност най-адекватно да изрази същността на ситуацията (в контекста). Следователно значимостта на варианта се определя, от една страна, от неговата самоценност, и, от друга, от степента на активизиране в условията на конкретния текст (тъй като експресивността не е даденост, не е устойчива характеристика на думата, а е процес на изява на съответния признак и неговата многостепенност е зависима от емоционално-смысловата активност на думата).

Характерен принцип на конструиране на художествения модел на света в лириката на Афанасий Фет е бинарността. Тя се налага от самата структура на мирозданието, включващо две съотносими сфери — макро- и микрокосмоса. „Динамиката в стила на Фет действително е двойна — пише П. Громов, — това е и диалектиката на душата, и диалектиката на природата.“²⁹ Двойно е битието на вселената — едновременно физическо и и духовно (по силата на нейния антропоморфизъм). Двойно е битието на човека, който пребивава временно в живота и живее вечно в смъртта (това разбиране се обуславя от философския идеализъм на поета, както и от възгледите му за абсолютността на чувството, за неговата неизтребимост дори от природната, от биологичната необходимост и неизбежност).

Но поетическата формула „двойно битие“ („двойное бытие“) в лириката на Фет има и друго значение:

„...двойное бытие
Вручила ты, и я — я торжествую,
Хотя на миг бессмертие мое.“
(„Томительно-призывно и напрасно...“)

Поетическата ситуация „любов“ и свързаният с нея тематичен кръг предопределя наличието на двама носители на чувството-мисъл: „я“ и „ты“, лирическият субект и неговата любима. Само условно можем да ги наречем субект и обект на чувството-мисъл (от позицията на лирическият субект), тъй като в почти всички творби те са представени едновременно и като субект, и като обект на любовта. Природният живот на човека и любовта, целият етически идеал на Фет за единение и хармония, взаимно привличане и неделимост, глобалната етико-философска концепция на поета за „света от красота“ налага една съществена закономерност при проявата на принципа на бинарността (допускаща, разбира се, известни изключения): бинарността не означава двойственост (разделение, раздробяване, вътрешна противоречивост), а само двойност (съществуване, привличане, синтез, слятост и неделимост на двете начала). В този смисъл заглавието на стихотворението „Alter ego“ звучи програмно. Второто „аз“ се отличава с множественост в цялостната система на фетовата лирика, въпреки че в отделна подсистема, във веригата на конкретните отношения се възприема и утвърждава в своята

²⁷Ю. И. Левин. Линейность речи и ее преодоление. — В. III летняя школа по вторичным моделирующим системам..., с. 35.

²⁸Пак там, с. 36.

²⁹П. Громов. А. Блок. Его предшественники и современники. Л., 1986, с. 24.

единственост. Така например любимата, като alter ego на лирическият субект, е единствена и неповторима, подобно на самата любов (абсолют). Но в системата на отношенията „човек — мироздание“ вселената по силата на своя антропоморфизъм също е alter ego на лирическият субект. В по-абстрактен, символичен план човекът е съотносим със „световното слънце“, с капката роса („росинка“), с пращинката („пылинка“) и т. н. Всички тези елементи на мирозданието не съществуват фрагментарно и статично, а са представени в динамика в лириката на Фет (чрез повторимост, множественост, асоциативност, функционалност, символична значимост и др.), т. е. те също имат своя „биография“, свое съществуване не в актуалния поетически момент, а в художественото време, в определен смисъл също са субекти (на движение, състояние, експресия...) и с „битието“ си повтарят „битието“ на лирическият субект.

Принципът на бинарност се проявява в двете си форми — симетрия и асиметрия, като приоритетна в лириката на Афанасий Фет е първата, изразяваща закона на хармонията и единосьщието. Огледалната симетрия (енантиоморфизъмът) всъщност съвместява в себе си два принципа — на бинарността и на отразяването. „Отношенията на енантиоморфизъм — според З. Г. Минц и Е. Г. Мельникова, — предполагат ясно фиксирана система на сходства и различия.“³⁰ Симетрията, като една от най-честите прояви на хармонията и красотата, е най-общото определение на отношенията в бинарно организирания модел на света в лириката на Фет, за когото „вселената като удвоен свят се състои (...) от части, огледално отразяващи се една друга.“³¹ Огледалната симетрия се налага като явление на отразяването от самото „двоемирие“ на света: „вгледаните“ един в друг изоморфни микро- и макровселена. Принципът на енантиоморфизма се проявява не само в сферата на пространствеността — огледално симетрични могат да бъдат както пространствените образи, така и явленията на природния и духовния живот, елементите в сегмента и сегментите — в цялото. Енантиоморфизъмът може да бъде структурообразуващ на всички нива. Например кръговата композиция се строи графично като огледална симетрия на началото и финала на творбата. Повтореният стих (стихове, строфа), завършващ стихотворението, е отражение, което носи не само вложената информация на първообраза, но и следите на еволюцията на чувството-мисъл. Енантиоморфични могат да бъдат реалността и сънят (видението, представата, споменът...), човекът и „призракът“ и др. Но в други лирически творби тези и други огледално симетрични редове могат да бъдат трактувани като асиметрични. Върху принципа на симетрията се изгражда сравнението, а символът и метафората — върху принципа на отразяването.

Образът и неговото отражение съществуват един чрез друг. Образът, който се отразява, създава атмосфера, емоционално много по-наситена и експресивна, отколкото същият образ сам за себе си, неповторен в художественото мироздание на лирическата творба. Същевременно отражението има характер на самостоятелен образ, на равностоен компонент в двуединството. В определени случаи то дори е образът с по-голяма смеслова натовареност.

³⁰З. Г. Минц, Е. Г. Мельникова. Симетрия и асиметрия в композиции „III симфония“ А. Белого. — В: Труды по знаковым системам. Вып. 17. Тарту, 1984, с. 86.

³¹Пак там.

Първообразът също може да придобие характеристиката на отразения и дори — да се осъществи обмяната на признаци между първообраза и отражението.

„Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне...“ (първи стих на стихотворение без заглавие)

Първообразът и отражението не встъпват в отношения на антиномичност, но влизат понякога в „спор“ чрез максималната изява на единния признак:

„Какая ночь! Алмазная роса
Живым огнем с огнями неба в споре.
Как океан, разверзлись небеса,
И спит земля, и теплится как море.“

(„Как нежишь ты, серебряная ночь...“)

Емоционално-експресивното съдържание на енантиоморфичните образи насища пространството между тях. Присъствието на светлина (блясък, сияние; злато, пурпур, изумруд...), излъчвана или отразявана от огледалните повърхности и насочена към зрителната позиция на лирическия субект, стимулира неуловимия процес на прерастване на чувството-мисъл в лирическа атмосфера.

Асиметрията, представляваща всъщност антиномия или антитеза в широкия смисъл на тези понятия, е по-рядко явление в лириката на Афанасий Фет, където доминират силите на привличане, а не на отблъскване. Обикновено около асиметричните същности се формират образно-семантични комплекси, които също встъпват в отношения на асиметрия. Подобен дисонанс е характерен за най-драматичните лирически творби на Фет, в които звучат шопенхауерови мотиви при изграждане на структурообразуващата антитеза нищожество — величие и нейните варианти: човек — вселена, живот — смърт и др.

Принципът на бинарност е свързан с принципа на вариативност и множественост и в определени случаи се явява негова конкретизация. Множественото отражение на елементите на света и техните взаимовръзки създава внушение за неслучайност, устойчиво и вътрешно единство, на хармоничност и закономерност; постига се емоционално-смысловият акцент, чрез който поетическата истина изгубва трезвото безличие на констатацията и придобива необходимия ѝ нюанс на субективност. Принципът на множественост се проявява на различни нива:

— композиция — рефрен, анафора, ритъм, в определени случаи — рима, сходна структура на стихове или фрази и др. (в стих. „Мы встретились вновь после долгой разлуки...“, „Вечер“, „Свеж и душист твой роскошный венок...“, „Если зимнее небо звездами горит...“)

— образна система — повтарящите се образи на небето, земята, луната, звездите, снега, гората и много други често срещаме в цялата лирика на Фет (и затова считаме излишно да посочваме отделни творби).

— ситуации и взаимоотношения — например макрокосмосът, устремен към (вгледан в) микрокосмоса — „Глядели звезды нам в глаза“ (стих. „Romanzero“, част IV — „Вчерашний день я помню живо...“), „И быстрее и светлей мириады лучей На пылинки ночные глядят“ (стих. „Если зимнее утро

звездами горит...“), „Да сыплет ночь своей бездонной урной К нам мириады звезд.“ (стих. „Растут, растут причудливые тени...“), „Эти звезды кругом точно все собрались Не мигая смотреть в этот сад“ (стих. „Благовонная ночь, благодатная ночь...“ в случая „сад“ се възприема като метонимия на „мы“, тъй като е представен като емоционално усвоено пространство).

И т. н.

Актуализирането на монархическата позиция в художествения модел на света в лириката на Афанасий Фет придава глобалност и завършеност на поетическото мироздание и не влиза в противоречие с принципите на бинарност, множественост и вариативност. Структурообразуващите ситуации придобиват особена празничност не поради своята изключителност сред другите, а поради изключителността на степента, на която се осъществява преливането на микрокосмоса в макрокосмоса. Изключителен и емоционалният взрив у лирическия субект, който спонтанно-интуитивно приема вселената в себе си. Типологичният модел на ситуацията съдържа всъщност три основни форми, характеризиращи динамичното състояние на макро- и микросвета: максималното вгълбяване, трептенето и полета. Вгълбяването (съзерцанието) може да се анализира от аспекта на динамиката, а не единствено на статиката, тъй като то се явява състояние на натрупване на емоционалната енергия, представляващо всъщност генезиса на вдъхновението. Под трептене в случая разбираме не движението в пространството, а движението около собствената опорна точка, диаметрално — когато емоционалното напрежение може да достигне (или да не достигне) границата на „мярата“, но без да я премине. Многократната повторемост на това движение и неговата постоянна и равномерно променяща се интензивност пресъздава синхронния ритъм на световите — знак за хармонията, която ще намери удовлетворение в единението. Трептенето е явление, аналогично на монотонията или на непроменливото излъчване (напр. сиянието или светлината — без указание за интензивността ѝ). Значителна част от лексиката, изразяваща динамиката на вселената и на човешката душевност, представлява думи като „трепет“, „колыханье“, „мятущийся“, „шаткий“, „колебаться“ и техни производни:

„Качаяся, звезды мигали лучами...“
(из едноименното стихотворение)
„А под ивой как красивы
Золотые переливы
Струй дрожащего стекла! (...)
Я дрожу, глядя, счастливый,
Как в воде дрожишь и ты.“

(„Ива“)

Трептенето е изява на същността, която се стреми да преодолее своята обособеност. Полетът (и аналогичното на него устремно движение към далечината — напр. „мчатся“) образно пресъздава преодоляването на мярата — естествените граници на микрокосмоса и транспонирането им върху макрокосмоса. Става дума не за механично разширяване на духовните пространства (или локалните) и за съизмерването им с глобалните, а за унищожаването на границите на микросвета, за пълния му синкретизъм с макросвета, за приемането на мярата безкрайност-вечност като единствено достойна и потребна.

„За Фет няма „бог“ и — по-общо — няма богове... — пише съветският изследовател Николай Скатов. — Има един бог — красотата...“³² Тя е чудесното начало на света и нейното възприемане, както и възприемането на цялата поезия на Фет е „акт на удивление“, настъпващ вследствие на това, че „възприятието встъпва в конфликт с достатъчно установилия се у нас свят на понятията“ (А. Айнщайн).³³ Въпреки непосредственото и мигновено въздействие на красотата върху човека, конструирането ѝ като космос се оказва твърде сложен процес. Художественият модел на света в лириката на Афанасий Фет зад привидната си простота също се оказва една сложна система, чията организация се отличава с последователност на поетическите решения, с устойчивост на структурните принципи, предопределени от философските и естетическите възгледи на твореца:

„Целый мир от красоты,
От велика до мала,
И напрасно ищешь ты
Отыскать его начало.
Что такое день иль век
Перед тем, что бесконечно?
Хоть не вечен человек,
То, чтоечно, — человечно.“
(„Целый мир от красоты...“)

Художественият модел на света отразява етическия идеал на поета — чрез своята хармония, цялостност, единение. Мирозданието се представя като организирано и усвоено времепространство със свои закони, които намират конструктивен израз в принципите на художествено пресъздаване на света. В този смисъл структурата на фетовия поетичен космос е адекватна на „първоматерията“ — красотата и се определя от семантиката на лирическата система на твореца. Поетът, чието творчество не е лишено от неизживяни противоречия, остава последователен в апологията на прекрасното — най-фетовското у Афанасий Фет.

³²Н. Скатов. Некрасов. Современники и продолжатели. М., 1986, с. 196.

³³Вж. В. Шкловский. О теории прозы. М., 1983, с. 203.