
К 200-ЛЕТИЮ РОЖДЕНИЯ А.А. ФЕТА

А.М. Ранчин

МЕТАФОРА У ФЕТА: НЕСКОЛЬКО НАБЛЮДЕНИЙ

Аннотация. В статье рассматривается поэтика метафоры в лирике А.А. Фета. Показано, что своеобразие метафоры у Фета связано с рядом особенностей. Во-первых, это отказ от ее мотивировки визуальными или акустическими свойствами объекта либо «маскировка» такой мотивировки. Во-вторых, это комбинирование метафоры и метонимии. В-третьих, это двуслойный характер метафоры, когда одна метафора, содержащаяся в подтексте, является основой для метафоры, которая эксплицитно выражена в тексте. В-четвертых, это построение метафоры с помощью не основных значений слов, а их коннотаций.

Ключевые слова: А.А. Фет; метафора; олицетворение; метонимия; мотивировка; коннотации.

Ranchin A.M. The metaphor in the lyrics by A.A. Fet: some notes

Summary. The article discusses the poetics of metaphor in the lyrics by A.A. Fet. It is shown that the peculiarity of the metaphor is associated with a number of features. Firstly, this is a rejection of its motivation by the visual or acoustic properties of the object or a «masking» of such motivation. Secondly, it is a combination of metaphor and metonymy. Thirdly, this is the two-layer nature of the metaphor, when one metaphor contained in the subtext is the basis for a metaphor that is explicitly expressed in the text. Fourth, this is the construction of a metaphor based on not the basic meanings of words, but on their connotations.

Keywords: A.A. Fet; metaphor; personification; metonymy; motivation; connotations.

Своеобразие, оригинальность фетовских метафор отмечались неоднократно. В наиболее общем виде они определены Б.Я. Бухштабом, проанализировавшим принцип олицетворения у поэта и заметившим, что «антропоморфизм, характерное очеловечение природы в поэзии Фета» – «[э]то не тот антропоморфизм, который всегда присущ поэзии как способ метафорической образительности. Когда Пушкин говорит о реке “И лижет утесы голодной волной” – это метафорическое изображение бурной реки в скалистых берегах. Когда Лермонтов говорит о пальмах:

Одежду их сорвали малые дети,
Изрублены были тела их потом, –

одежда должна быть понята как листва, а тела как стволы. Но когда у Тютчева деревья бредят и поют, тень хмурится, лазурь смеется, свод небесный вяло глядит, а гвоздики лукаво глядят, – эти предикаты уже не могут быть поняты как метафоры. Фет идет в этом дальше Тютчева. У него “цветы глядят с тоской влюбленной”, роза “странно улыбнулась”, ива “дружна с мучительными снами”, звезды молятся, “и грезит пруд, и дремлет тополь сонный”, а в другом стихотворении тополь “не проронит ни вздоха, ни трели”. Человеческие чувства приписываются явлениям природы без прямой связи с их свойствами. Лирическая эмоция как бы разливается в природе, заражая ее чувствами лирического “я”, объединяя мир настроением поэта. Этому Фет <...> мог учиться у Гейне»¹.

Эта характеристика требует уточнений. Основой уподобления в литературе Нового времени, как заметил Д.С. Лихачёв, является визуальное сходство соотносимых предметов и явлений: «Тригорин в “Чайке” Чехова сравнивает облако с роялем. <...> Тригорин – “средний” писатель нового времени. Чехов подчеркивает в нем типичные писательские черты, и полюбившееся Тригорину сравнение облака с роялем – тоже в известной мере типично для среднего писательства нового времени. В этом сравнении облака с роялем нет ничего, что выходило бы за пределы неполного зрительного сходства. Это сравнение “импрессионистического типа”»². Сравнение – основа метафоры, тропа, строящегося на принципе сходства, и потому это тонкое наблюдение как будто бы

должно относиться и к ней. Всё, однако, несколько сложнее. Далеко не всякое визуальное сходство фиксировалось с помощью сравнений и метафор в литературе Нового времени. Тригоринское «импрессионистическое» сопоставление облака и рояля примерно до середины – второй половины XIX в. в литературных произведениях встретить невозможно: внимание к таким чертам сходства действительно появляется в период импрессионизма или накануне. Причина, по-видимому, в том, что сравнение и метафора были призваны запечатлеть черты, признаваемые сущностными или существенными, характеризующими отличительные свойства явлений и / или предназначенными выражать состояния души созерцателя, также считавшиеся значимыми. В границах этой литературной установки «случайное» сравнение облака с роялем попросту не существует – в отличие от волн, которые всегда похожи на языки, и от листьев и стволов, естественно обозначаемых метафорами *одежда* и *тела* при олицетворении деревьев.

Поэты и задолго до Фета решались на очень смелые метафоры, не основанные на сущностных характеристиках явлений и чуждые зрительной или же акустической мотивированности. Так, когда В.А. Жуковский в элегии «Вечер» именует луну «тихое небес задумчивых светило»³, этот метафорический эпитет, вызвавший неприятие критиков-пуристов, подобран не по звуковому и тем более не по визуальному принципу. Однако по существу он достаточно прозрачен, так как метафора здесь производна от метонимии – тропа, основанного на смежности и потому более ясного с точки зрения логики. Тишина, умиротворенность, рефлексия – свойства лирического субъекта, которые проецируются на мир во вне, одновременно это состояния его души, производные от созерцания луны и небосвода⁴.

По этому же принципу, очевидно, образован и фетовский троп *излучистый припев реки* («Родной реки излучистый припев»⁵) в стихотворении «Рассказывал я много глупых снов...» (опубл. 1844), из-за своей необычности, немотивированности исправленный Б.В. Никольским в 1901 г. в собрании стихотворений Фета на «Родной реки излучистой припев»⁶ (пение реки – шум воды, акустически обусловленная метафора). Душа лирического «я» поет, и это состояние переносится на внешний мир, на реку и одновременно ее созерцанием порождено. В конечном счете в основе этой

метафоры лежит синестетический принцип восприятия явлений, в частности ощущение визуального (форм, объемов) как звучащего, музыкального. В этой связи показательно известное высказывание Фета о тютчевской метафоре: «...деревья поют у г. Тютчева! Не станем, подобно классическим комментаторам, объяснять это выражение тем, что тут поют сидящие на деревьях птицы, – это слишком рассудочно, нет! Нам приятнее понимать, что деревья поют своими мелодическими весенними формами, поют стройностью, как небесные сферы»⁷. При этом Фет понимал музыкальность явлений бытия («пение») не просто как метафору, но как их субстанциальное свойство: в искусстве, писал он в статье «Два письма о значении древних языков в нашем воспитании», «сущность предметов доступна для человеческого духа <...> в форме своего животрепещущего колебания, гармонического пения, присущей красоты. Вспомните пение сфер»⁸. Как заметил Д.Д. Благой: «Вместе со многими романтиками, вместе с Шопенгауэром Фет считал музыку высшим из искусств. Но под музыкой он понимал нечто большее, чем только искусство звуков. “Шестым чувством” поэта он способен был ощущать, говоря его собственным словом, *видеть* “музыку” и там, где “не-поэт” и не подозревал ее присутствия»⁹.

Проекцию чувств лирического «я» на внешний мир Фет считал сущностным свойством поэзии, о котором писал С.В. Энгельгардт 19 октября 1860 г.: «Жаль, что новое поколение ищет поэзию в действительности, когда поэзия есть только запах вещей, а не самые вещи»¹⁰.

Ни зрительное сходство, ни предметная мотивировка не были обязательными для олицетворений и задолго до Тютчева и Фета. Образ «Луна стыдилась сраму их / И в мрак лице, зардевшись, скрыла»¹¹ из ломоносовской «Оды блаженные памяти Государыне Императрице Анне Иоанновне на победу над Турками и Татарами и на взятие Хотина 1739 года» отнюдь не раскрывает свойства ночного светила и не указывает ни на его затенение тучами, ни на красный цвет. Это геральдический знак потерпевшей поражение Турции (полумесяц). Но в поэтическом коде торжественной оды «логическая» расшифровка олицетворения не составляла труда.

Когда тот же Ломоносов в «Оде на прибытие Ея Величества великия Государыни Императрицы Елисаветы Петровны из Москвы в Санктпетербург 1742 года по коронации» пишет:

Но, холмы и древа, скачите,
Ликуйте, множества озер,
Руками, реки, восплещите,
Петрополь буди вам пример¹², –

он варьирует метафоры из Священного Писания: «...реки восплещут рукою вкупе, горы возрадуются» (Пс. 97: 8); «горы бо и холми скачут, ждуще васъ в радости и вся дресеса сельная восплещутъ вѣтвьми» (Ис. 55: 12)¹³.

Когда А.С. Пушкин в «Евгении Онегине» пишет: «Улыбкой ясною природа / Сквозь сон встречает утро года» (гл. седьмая, строфа I)¹⁴, – это олицетворение нисколько не основано на визуальном сходстве абстрактного понятия *природа* и улыбающегося человека и как будто бы мало чем отличается от улыбающихся цветов Фета, упоминаемых Б.Я. Бухштабом. Разница, однако, есть, и она существенная. Пушкинское олицетворение восходит к мифологической персонификации природы в образе богини Флоры и потому в конечном счете традиционно. Фетовское – нет.

Литературные конвенции, определявшие употребление метафор, обуславливались авторитетными прецедентами в книжной / литературной традиции, соответственно такие тропы, даже если они и не основывались на реальных свойствах метафоризируемых объектов и не поддавались логическому осмыслению, не воспринимались как немотивированные и недопустимые.

Показательна сумароковская пародия («Ода вздорная III») на одический слог Ломоносова:

Трава зеленою рукою
Покрыла многие места,
Заря багряною ногою
Выводит новые лета¹⁵.

Пародируются следующие строки: «Заря багряною рукою / От утренних спокойных вод / Выводит с солнцем за собою / Твоей державы новый год» («Ода на день восшествия на престол Ея Величества Государыни Императрицы Елисаветы Петровны 1748 года»)¹⁶. Ломоносовское олицетворение зари само по себе традиционно, оно восходит к *розовоперстой Эос* из «Одиссеи»

Гомера¹⁷. Однако вместо розовых перстов-пальцев автор оды наделяет зарю «багряною рукою», и это нарушение конвенции дает литературному недоброжелателю и сопернику возможность осмеять метафору как противоестественную – нелогичную и безвкусную: у него уже заря выводит «новые лета» не рукою (что понятно, если представить эти лета предметными, тоже персонифицированными), а ногою, что с логической точки зрения абсурдно. Столь же бессмысленной предстает метафора *рука травы*: если заря в античной мифологии была богиней, была антропоморфизирована, то трава – нет, потому эта олицетворяющая метафора и выглядит у пародиста дикой.

Впрочем, в русской поэзии задолго до Фета могли встречаться метафоры, как будто бы предсказывающие его поэтику, как ломоносовские «В пучине след его [корабля] горит»¹⁸ или «Смеются злачные луга»¹⁹. Однако, во-первых, такие тропы в русской поэзии XVIII – первой половины XIX в. как будто бы немногочисленны, а, во-вторых, в случае Ломоносова они являются чертами одического высокого слога, выражением требуемого этим жанром «восторга».

В действительности многие метафоры у Фета не столь уж далеки от олицетворений, присущих еще античной поэзии, которую Фет высоко ценил и прекрасно знал. Таковы *звезд золотые ресницы* («Сверкают звезд золотые ресницы»²⁰) из поэтической двойчатки «Измучен жизнью, коварством надежды...» – «В тиши и мраке таинственной ночи...» (1864?). Звезды во втором стихотворении диптиха соотнесены с глазами давно умершей возлюбленной («И в звездном хоре знакомые очи / Горят в степи над забытой могилой»²¹), чей прототип – Мария Лазич. Метафора *глаза любимой – звезды* встречается еще в эпиграмме, приписываемой Платону. Но Фет детализирует привычный троп, придает ему неожиданную предметность: у звезд ресницы, и они золотые. Составная метафора *ресницы звезд* включает в себя как означающее *ресницы*, так и означаемое *звезды*. Так как *ресницы* в референциальном плане означают ‘звезды’, метафора наделяется парадоксальной семантикой ‘звезды звезд’. Выбор означающего для метафоры совершается по метонимическому принципу (ресницы вместо очей) и реализует установку на детализацию объектов, вообще в высшей мере свойственную фетовской поэзии (ср. хрестоматийный пример:

«Только в мире и есть этот чистый / Влево бегущий пробор» из стихотворения «Только в мире и есть, что тенистый...», 1883²²). Если Гомер или Ломоносов персонифицируют зарю в антропоморфном мифологическом образе, то Фет метафорически обозначает с помощью лексемы *ресницы* сами звезды-светила, создавая оригинальный квазимифологический образ *видимые на небе звезды-светила – ресницы звезд*. Видимые на небе звезды-ресницы – словно лишь приметы, знаки звезд высшего, горнего мира.

«Дерзкий образ цветущего сердца»²³ в строке «И я слышу, как сердце цветет» из стихотворения «Я тебе ничего не скажу...» (1885) представляет собой трансформацию метафоры, традиционной для русской поэзии предпушкинской и пушкинской поры: человек – цветок, человек цветет / расцветает (обычно о женщине, как уже стертая, языковая метафора) или увядает. Некоторые произвольно выбранные примеры: «В семнадцать лет вы расцвели прелестно» («Горе от ума», д. 1, явл. 6)²⁴; «Как ландыш под серпом убийственным жнеца / Склоняет голову и вянет, / Так я в болезни ждал безвременно конца. <...> Уж очи покрывал Эреба мрак густой, / Уж сердце медленнее билось: / Я вянул, исчезал, и жизни молодой, / Казалось, солнце закатилось» (К.Н. Батюшков, «Выздоровление»)²⁵; «В те дни, когда в садах лица / Я безмятежно расцветал» («Евгений Онегин», гл. восьмая, строфа I)²⁶; «И с каждой осенью я расцветаю вновь» (А.С. Пушкин, «Осень»)²⁷; «А я, цветок, в безвестности пустыни / Увяну я», «Цветок полей, забытый без вниманья, / Себя с тобой могу ли не сравнить?...» (Е.П. Ростопчина, «Последний цветок»)²⁸.

Оригинальность фетовской метафоры *сердце цветет* создается благодаря трем приемам. Во-первых, поэт соединяет метафору и метонимию, которая относится к глубинной структуре этого выражения и мотивирует необычный троп. Я / человек – метонимически обозначен как *сердце*, стертая метафора *я цвету* обновлена благодаря отнесению не к *я*, а к *сердцу*. Во-вторых, троп обновлен посредством соединения с другой метафорой – *я слышу*: таким образом создается род оксюморона – катахреза *слышу цветение*. В-третьих, иносказательное выражение *сердце цветет* соседствует с предметной деталью – цветами, содержащейся в предыдущей строке:

Целый день спят ночные цветы,
 Но лишь солнце за рощу зайдет,
 Раскрываются тихо листы
 И я слышу, как сердце цветет²⁹.

Как заметил Б.Я. Бухштаб: «При той легкости переходов от прямого значения слова к переносному, о которой уже сказано выше, цвести в поэзии Фета может и сердце. “Сердце расцветает”, “сердце раскрывается” – это обычные метафоры; у Фета сердце цветет, как ночной цветок среди других цветов»³⁰.

Другой пример – метафора *плачущий огонь* из стихотворения «А.Л. Бржеской» (1879):

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, уходя³¹.

Плачущий огонь – «один из самых печальных и завораживающих образов в поэзии Фета», это огонь, «который исчезает вместе с человеком <...> не солнце мира, по отношению к которому все – только отблески и тени, но сам этот отблеск, исчезающий, когда его создатель перестает существовать»³². Немотивированность этого образа вызвала нарекания современников поэта. Н.Н. Страхов писал автору 24 февраля 1879 г.: «Один знакомый нашел только, что огонь не может плакать. Тонкое замечание»³³. По своей структуре это двойная метафора (метафора «второго уровня»), или метаметафора (понятие, предложенное Константином Кедровым для характеристики поэзии Алексея Парщикова)³⁴. Душа – огонь, душа горит, я – горю, – традиционные метафоры «первого уровня»; душа, я, человек могут плакать. Фет совмещает метафору *я (душа) – огонь* с метафорой *душа плачет*, и в результате получается сильнейший эмоционально-эстетический эффект. Правда, у Фета *огонь* – метафора не только человека, души, но и его мечтаний, творчества и т.д., эта лексема «полиметафорична». Однако механизм метафоризации именно таков.

В отдельных случаях поэт «затемняет» мотивировку тропа, благодаря чему и создается эффект неожиданности и эмфатичности.

Такова метафора «травы в рыдании»³⁵ из стихотворения «В лунном сиянии» (1885). Этот троп мотивирован визуально: капли росы на траве напоминают слезы, и у Фета имеется стихотворение «Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне...» (1863), в котором есть строки «Травы степные унизаны влагой вечерней» и «Травы степные сверкают росой вечерней»³⁶. *Плачущая трава* из стихотворения «Дул север. Плакала трава...» (1880?)³⁷, видимо, также трава в росе. Но в стихотворении «В лунном сиянии» наиболее очевидной оказывается мотивировка именно фонетическая, звуковая – построенная на аллитерациях и ассонансе: «**т**равы в **р**ыда-нии». (Парные согласные *т* и *д* тоже созвучны, так как различаются лишь по признаку глухоты / звонкости.) Визуальная основа метафоры «спрятана», потому что этот троп является не простой заменой другой лексемы (как было бы в случае с выражением *слезы на траве* = капли росы или дождя), а олицетворением травы, приписыванием ей эмоций и действий. Трава же не персонифицировалась ни в мифологии, ни в поэтической традиции, что и было подчеркнуто в сумароковской пародии на оды Ломоносова. Кроме того, метафора *травы в рыдании* актуализирует не визуальные, а акустические и экспрессивно-эмоциональные ассоциации (рыдание – громкий, захлебывающийся плач), никак не мотивированные похожестью капель росы или дождя на слезы. Основой трансформации *плач* → *рыдание* является не предметный, референциальный смысл «глубинной метафоры» *капли* – слезы, а ассоциативное, коннотативное поле лексемы *слезы*, остающейся в подтексте.

На основе коннотативных смыслов построена метафора в стихотворении «На кресле отваясь, гляжу на потолок...» (1890): «Я слышу трепетные руки»³⁸. *Слышу* может быть понято как гипоним по отношению к гиперонимам *чувствую, представляю, воспринимаю*. При этом неожиданный выбор лексемы *слышу*, создающий поразительную синестетическую метафору *слышу руки*, обусловлен ориентацией на семантику не дополнения *руки*, а согласованного с ним определения *трепетные*. Значение лексемы *трепетный* «Словарь церковно-славянского и русского языка» 1847 г. определяет как ‘приведенный в трепет’ – в ‘дрожание, содрогание»³⁹. Трепет может быть слышим (ср. в «Вечере» Жуковского: «гибкой ивы трепетанье»⁴⁰). Трепет, дрожь рук, конечно, слышны быть не могут. У Фета *трепет* обычно не имеет звукового

выражения, означая полноту жизни, бытия⁴¹: «Я стану трепетный, коленопреклоненный, / Запоминать слова, пропетые тобой» («Музе», опубл. 1857)⁴²; «Покуда на груди земной / Хотя с трудом дышать я буду, / Весь трепет жизни молодой / Мне будет вятен отовсюду» («Еще люблю, еще томлюсь...», 1890)⁴³; «[н]о вот наша рюмка задрожала всей своей нераздельной сущностью, задрожала так, как только ей одной свойственно дрожать. <...> Она вся в этом гармоническом звуке: и стоит только запеть и свободным пением воспроизвести этот звук, для того чтобы рюмка мгновенно задрожала и ответила тем же звуком. <...> Она вся трепещет и поет. Такова сила свободного творчества. <...> Человеку-художнику дано всецело овладеть самой сокровенной сущностью предметов, их трепетной гармонией, их поющей правдой» (статья «Два письма о значении древних языков в нашем воспитании»)⁴⁴.

Но в стихотворении «На кресле отваясь, гляжу на потолок...» появление лексемы *слышу* объясняется именно «звучковыми» коннотациями слова *трепетный*, хотя в самом этом эпитете в составе выражения *трепетные руки* такой смысл отсутствует.

Роль коннотативных значений и ассоциативных связей слов в поэзии Фет, используя развернутую метафору, подчеркнул в статье «Два письма о значении древних языков в нашем воспитании»: «Песня поется на каком-либо данном языке, и слова, вносимые в нее вдохновением, вносят все свои, так сказать, климатические свойства и особенности. Насаждая свой гармонический цветник, поэт невольно вместе с цветком слова вносит его корень, а на нем следы родимой почвы»⁴⁵. Несколько иначе эту же мысль он выразил в письме Я.П. Полонскому от 21 декабря 1890 г.: «...у всякого поэтического стиха есть то призрачное увеличение объема, которое существует в дрожащей струне (так как без этого дрожания нет самой музыки)»⁴⁶.

В другом случае похожая метафора мотивирована литературным претекстом, однако ее реминисцентный, цитатный характер скрыт. В стихотворении «В дымке-невидимке...» (1873) метафорализация «Плачет старый камень, в пруд роня слезы»⁴⁷ может быть понята как предметная – визуальная и акустическая: капли влаги (капли дождя или росы) скатываются с камня в пруд, слышно, как они падают в воду. Примерно так (как обозначение влаги от тающего снега) ее воспринял Л.Н. Толстой, в письме автору от

11 мая 1873 г. заметивший по поводу слов «Плачет старый камень, в пруд роняя слезы»: «Это первая весна – апрель»⁴⁸.

Но у этой метафоры есть и иное объяснение, связанное с ее литературным претекстом: *плачущий камень* – вариация образа утеса из лермонтовского одноименного стихотворения, где старый утес «тихонько плачет <...> в пустыне»⁴⁹. Лермонтовский утес – символ неразделенной и непонятой любви, а стихотворение Фета тоже о любви, и в нем есть образы аллегорического плана: соловей и роза, обозначающие *его* и *ее*.

В отдельных случаях обнаружение мотивировки метафоры оказывается проблематичным. Таково выражение *вздых селенья* («Этот вздох ночной селенья»⁵⁰) в стихотворении «Это утро, радость эта...» (1881?). М.Л. Гаспаров рассматривает «вздых ночной селенья» не как метафору, а как метонимию, т.е. не *вздых селенья* по аналогии с *вздохом человека*, а *вздых селенья* как обозначение *вздоха* его обитателя (обитателей)⁵¹. Однако такая интерпретация представляется излишне рационалистической; вместе с тем непонятно, что за ночной вздох жителей селенья может слышать лирический субъект. Традиционный смысл метафоры *вздых* – ‘веяние ветра’, как, например, в фетовском «Вечере» («Вздохи дня есть в дыханьи ночном»⁵²), здесь тоже обнаружить невозможно. В принципе, допустимо предположение, что это некий звук, слышимый в селенье, однако оно не обязательно.

Необычность фетовских метафор может также заключаться в том, что при их развертывании отдельные компоненты приобретают самостоятельное тропеическое значение. Так, в стихотворении – воспоминании о любви к Марии Лазич «Томительно-призывно и напрасно...» (опубл. 1871) жизнь метафорически обозначена как море, при этом о лирическом «я» сказано: «Но я иду по шаткой пене моря / Отважною, нетонушей стопой»⁵³. *Пена*, являясь частью метафоры *море-жизнь*, сама наделена иными метафорическими коннотациями (‘любовь’, ср. миф о рождении Афродиты из морской пены), однако, в отличие от *моря*, эта лексема не чистая замещающая метафора; этот переносный смысл лишь мерцает в ней.

Тяготение Фета к двухуровневым метафорам («метаметафорам») свидетельствует о чуткости поэта к самой природе, структуре этого тропа, для которого, как показал П. Рикёр, характерен выход

на метауровень по отношению к языку / тексту⁵⁴, т.е. потенциальная «двухуровневость».

В целом поэтика метафор у Фета определяется установкой на доминантную роль субъективного начала и на эффект внушения, суггестии, а не на рациональную трактовку. Б.Я. Бухштаб точно описал природу фетовской поэзии: «Это поэзия, основанная на принципах иррационализма и субъективизма. Суггестивность доминирует в ней над “пластичностью”. Фет стремится к передаче подсознательных, неясных, иррациональных душевных движений, к выражению настроений, которые не могут быть описаны, а могут быть только вызваны в читателе неопределимой словом, но говорящей чувству эмоциональной окраской предметов, мелодической организацией интонаций, выдвиганием всех иррациональных (“музыкальных”) элементов речи. Детали внешнего мира, одушевленные лирической эмоцией, становятся символическими деталями, пейзажи превращаются в “пейзажи души”»⁵⁵. У Фета «метафорический ход мысли, образов, в которых связь между основным значением слова и мыслимым предметом основывается на случайном впечатлении, репрезентируя оттенок настроения поэта», — это «“импрессионизм”, столь характерный для Фета»⁵⁶.

Тем не менее тщательный анализ позволяет выявить связь фетовских метафор с поэтической традицией и описать принципы их порождения. Представляется насущно необходимым рассмотреть разновидности метафор у Фета и провести подсчеты числа метафор того или иного вида.

¹ Бухштаб Б.А. А. Фет // *Фет А.А.* Полное собрание стихотворений / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Б.Я. Бухштаба. Л.: Советский писатель, 1959. С. 36.

² Лихачёв Д.С. Поэтика древнерусской литературы // *Он же.* Избранные труды: в 3 т. Л.: Наука, 1987. Т. 1. С. 454.

³ Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М.: Языки русской культуры, 1999. Т. 1: Стихотворения 1797–1814 годов / Ред. О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич. С. 76.

⁴ Ср. прекрасный анализ этой особенности стиля Жуковского в классическом исследовании: Жуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. М.: Издательство «Художественная литература», 1965. С. 50–65.

⁵ *Фет А.А.* Полное собрание стихотворений. С. 424.

- ⁶ См. об этой правке: *Бухштаб Б.Я.* Судьба литературного наследства А.А. Фета // *Бухштаб Б.Я.* Фет и другие: Избранные работы. СПб.: Академический проект, 2000. С. 182.
- ⁷ *Фет А.А.* О стихотворениях Ф. Тютчева // *Фет А.А.* Сочинения и письма: в 20 т. СПб.: Фолио-Пресс, 2006. Т. 3: Повести и рассказы. Критические статьи / Тексты и коммент. подгот. Н.П. Генералова, А.Ю. Сорочан, М.В. Строганов, А.В. Успенская, Л.И. Черемисинова. С. 187.
- ⁸ *Фет А.А.* Сочинения и письма: в 20 т. Т. 3. С. 278.
- ⁹ *Благой Д.Д.* Мир как красота (о «Вечерних огнях» А.А. Фета) // *Фет А.А.* Вечерние огни. 2-е изд. / Изд. подгот. Д.Д. Благой, М.А. Соколова. М.: Наука, 1979. С. 584.
- ¹⁰ *Фет А.* Стихотворения. Проза. Письма / Вступ. ст. А.Е. Тархова; Сост. и примеч. Г.Д. Аслановой, Н.Г. Охотина и А.Е. Тархова. М.: Советская Россия, 1988. С. 375.
- ¹¹ *Ломоносов М.В.* Полное собрание сочинений. М.: Издательство АН СССР, 1959. Т. 8: Поэзия, ораторская проза, надписи. С. 24.
- ¹² Там же. С. 93.
- ¹³ См. об этом: *Солосин И.И.* Отражение языка и образов Св. Писания и книг богослужебных в стихотворениях Ломоносова // Известия ОРИС Имп. Академии наук. СПб., 1913. Т. XVIII. Кн. 2. С. 252.
- ¹⁴ *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 10 т. / Текст проверен и примеч. составлены Б.В. Томашевским. 4-е изд. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1978. Т. 5. Евгений Онегин. Драматические произведения. С. 121.
- ¹⁵ *Сумароков А.П.* Избранные произведения / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. П.Н. Беркова. Л.: Советский писатель, 1957. С. 291.
- ¹⁶ *Ломоносов М.В.* Полное собрание сочинений. Т. 8. С. 215.
- ¹⁷ Ср. в переводе В.А. Жуковского: «Встала из мрака младая с перстами пурпурными Эос» (песнь вторая, стих 1). – *Жуковский В.А.* Полное собрание сочинений: в 20 т. М.: Языки славянской культуры, 2010. Т. 6: Переводы из Гомера. «Илиада». «Одиссея» / Сост. и ред. О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич. С. 40. Эта поэтическая формула многократно повторяется с вариациями «вышла», «багряная».
- ¹⁸ Из оды 1737 г.: *Ломоносов М.В.* Полное собрание сочинений. Т. 8. С. 18.
- ¹⁹ Из «Оды на прибытие из Голстинии и на день рождения Его Императорского Высочества Государя Великаго Князя Петра Феодоровича 1742 года февраля 10 дня». Там же. С. 67.
- ²⁰ *Фет А.А.* Полное собрание стихотворений. С. 99, 100.
- ²¹ Там же. С. 100.
- ²² Там же. С. 195.
- ²³ *Макеев М.* Афанасий Фет. М.: Молодая гвардия, 2020. С. 385.
- ²⁴ *Грибоедов А.С.* Горе от ума / Изд. подгот. Н.К. Пиксанов при участии А.Л. Гришунина. 2-е изд., доп. М.: Наука, 1987. С. 24.
- ²⁵ *Батюшков К.Н.* Опыты в стихах и прозе / Изд. подгот. И.М. Семенко. М.: Наука, 1977. С. 214.

- 26 *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 5. С. 142.
- 27 *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 10 т. М.: Наука, 1977. Т. 3: Сихотворения, 1827–1836. С. 248.
- 28 Стихотворения графини Е. Ростопчиной. СПб.: Издание конторы привилегированной типографии Фишера, 1841. Ч. 1. С. 99.
- 29 *Фет А.А.* Полное собрание стихотворений. С. 196.
- 30 *Бухштаб Б.Я.* А.А. Фет. С. 73.
- 31 *Фет А.А.* Полное собрание стихотворений. С. 347.
- 32 *Макеев М.* Афанасий Фет. С. 342, 343.
- 33 Литературное наследство. Т. 103: А.А. Фет и его литературное окружение: в 2 кн. / Отв. ред. Т.Г. Динесман. М.: ИМЛИ РАН, 2011. Кн. 2. С. 268.
- 34 Ср. об этом понятии: *Ранчин А.М.* «Метаметафора» в поэзии Иосифа Бродского // *Ранчин А.* О Бродском: Размышления и разборы. М.: Водолей, 2016. С. 160–164.
- 35 *Фет А.А.* Полное собрание стихотворений. С. 195.
- 36 Там же. С. 188.
- 37 Там же. С. 112.
- 38 Там же. С. 121.
- 39 Словарь церковно-славянского и русского языка, составленный Вторым отделением Императорской Академии наук. СПб.: В типографии Императорской Академии наук, 1847. Т. IV. С. 295.
- 40 *Жуковский В.А.* Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 1. С. 76.
- 41 Ср.: *Благой Д.Д.* Мир как красота (о «Вечерних огнях» А.А. Фета). С. 585.
- 42 *Фет А.А.* Полное собрание стихотворений. С. 275.
- 43 Там же. С. 120.
- 44 *Фет А.А.* Сочинения и письма: в 20 т. Т. 3. С. 280.
- 45 Там же. С. 282.
- 46 Цит. по: *Фет А.* Стихотворения. Проза. Письма. С. 427–428.
- 47 *Фет А.А.* Полное собрание стихотворений. С. 186.
- 48 *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений: в 22 т. М.: Художественная литература, 1984. Т. 18: Письма. С. 734.
- 49 *Лермонтов М.Ю.* Полное собрание стихотворений: в 2 т. / Вступ. ст. Д.Е. Максимова; Сост., подгот. текста и примеч. Э.Э. Найдича. Т. 2: Стихотворения и поэмы. С. 73.
- 50 *Фет А.А.* Полное собрание стихотворений. С. 493.
- 51 *Гаспаров М.Л.* Фет безглагольный // *Гаспаров М.Л.* Избранные статьи. М.: Новое литературное обозрение, 1995. С. 143.
- 52 *Фет А.А.* Полное собрание стихотворений. С. 213.
- 53 Там же. С. 95.
- 54 См.: *Ricoeur Paul.* The Rule of Metaphor: Multi-disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language / Translated by Robert Czerny with Ratleen McLaughlin and John Costello, SJ. Toronto; Buffalo, L.: University of Toronto Press, 1993. P. 138–143.
- 55 *Бухштаб Б.Я.* Судьба литературного наследия А.А. Фета. С. 158.
- 56 Там же. С. 159.