

ПОЭТИКА НЕИЗРЕЧЕННОСТИ. НЕВЫРАЗИМАЯ ВЫРАЗИМОСТЬ И ВЫРАЗИМАЯ НЕВЫРАЗИМОСТЬ (ХАЙКУ КАК ШИФР-КЛЮЧ К ПОЭЗИИ А. ФЕТА)

З. Хайнади

Университет в Дебрецене

Поступила в редакцию 6 октября 2014 г.

Аннотация: на первый взгляд между лирикой Фета и японским хайку не обнаруживаются какие-либо родственные черты, однако при более пристальном анализе раскрываются многочисленные, достойные внимания аллюзии, чувственно-мысленные аналогии, эквивалентность, что может служить основой для сравнения. Их сближает герметический характер текста, подлинное значение которого распознается с трудом, однако основательный аналитический метод позволяет достичь более глубокого понимания. В своих стихотворениях Фет смог уловить плодотворный миг соприкосновения с вечностью, что способно выразить только японское хайку, запечатлевая этот схваченный миг исключительно сам по себе, а не с какой-либо нравоучительной целью.

Ключевые слова: поэтика неизреченности, хайку как шифр-ключ к поэзии А. Фета, вечность, сокрытая в мгновении, целостность, заключенная в фрагменте.

Abstract: at first sight, Fet's poetry and Japanese haiku do not reveal anything in common, If, however, examined more thoroughly, they show several remarkable formal similarities, equivalences and instances of sensual and notional analogy, all of which can serve as a basis for tertium comparationis. What is typical of both of them is the hermetic character of the text, whose true meaning is hardly accessible but becomes decipherable after a thorough analysis. In his poems, Fet managed to grasp fertile moments of life that are capable of being conveyed only by Japanese haiku in a way that the moment grasped is made eternal for its own sake and not for some moral lesson to be drawn.

Key words: the poetics of the unspeakable, haiku as a cipher key to Afanasij Fet's poetry, eternity capsuled in a moment, completeness enclosed in a fragment.

Слово – не предмет, но вспышка,
При свете которой его замечаешь.

Д. Дидро

ВЕЧНОСТЬ, СОКРЫТАЯ В МГНОВЕНИИ, ЦЕЛОСТНОСТЬ, ЗАКЛЮЧЕННАЯ В ФРАГМЕНТЕ

Антиномия чистой поэзии и поэзии гражданской (ангажированной) указывает на одну из противоречивейших проблем искусства – на двойственность эстетики¹. В русской литературе второй половины XIX века чистая поэзия, как правило, воспринималась неодобрительно, тогда как гражданская оценивалась позитивно: «Поэтом можешь ты не быть / но гражданином быть обязан» (Некрасов).

Афанасий Фет (1820–1892) с его обожанием

¹ Римский поэт Гораций, служивший образцом для Фета, видел цели и задачи поэзии в том, что она должна соединять приятное с полезным (utile dulci miscere). У Горация же принцип пользы и наслаждения находится в отношении корреляции, а не оппозиции: «Всякого одобрения достоин тот, кто соединил приятное с полезным.» Цитата из стихотворения «О поэтическом искусстве. К Пизонам» (De arte poetica), переведенного Фетом на русский язык.

красоты, утонченным эстетизмом в противовес распроstrаненной в ту эпоху концепции об утилитаризме искусства следовал принципу «чистой поэзии»: «Я никогда не мог понять, чтобы искусство интересовалось чем-либо помимо красоты» [1: т. 1, 225]. «У всякого предмета тысячи сторон, но художнику дорога только одна сторона предметов: их красота»² («О стихотворениях Ф. Тютчева» www.afanasyfet.org.ru).

Фета завораживала красота сотворенного мира. «Целый мир от красоты / От велика и до мала» [1: т. 1, 19]. Он считал, что подлинная красота самоценна. По его мнению, фрагментарная действительность сможет обрести целостность только благодаря художественно оформленной красоте. Он приводит в оригинале высказывание своего любимого поэта Гёте об искусстве, которое можно считать

² А. А. Фет. О стихотворениях Ф. Тютчева. – Режим доступа: <http://www.Afanasyfet.org.ru>

его собственным поэтическим кредо: «Прекрасное стоит выше, чем доброе; прекрасное заключает доброе в себе»³. Будучи очарованным красотой, поэт испытывает потребность сам создавать ее и тем самым содействовать одухотворению мира и преодолению хаоса. Мгновения приобщения к Божественному логосу возможны лишь в сфере прекрасного. В совершенстве красоты Фет старался уловить имманентное совершенство мира.

Возможности художественных выразительных средств представлялись Фету слишком ограниченными по сравнению с богатым разнообразием жизни и красотой природы. По его мнению, попытка передать осязаемо, словами идеальную красоту и чистую духовность только огрубляет и искажает их:

*Как трудно повторять живую красоту
Твоих воздушных очертаний;
Где силы у меня схватить их на лету
Средь непрестанных колебаний?*

*Когда из-под ресниц пушистых на меня
Блеснут глаза с просветом ласки,
Где кистью трепетной я наберу огни?
Где я возьму небесной краски?*

*В усердных поисках всё кажется вот-вот
Примлет тайна лик знакомый, –
Но сердца бедного кончается полет
Одной бессильною истомой.*

В эстетических взглядах Фета прослеживается влияние философии Платона, согласно которому жизнь скрывает от человека мир вечных идей. Реальность – лишь сон космоса. Существует два мира: мир явлений и мир сущностей. Первый, по мнению Фета, «только сон, только сон мимолежный». «Миг еще – и нет волшебной сказки, / И душа опять полна возможным» («Фантазия»). Но реальный мир и мир идеальный не находятся у него в непримиримом противоречии. Феноменальный и ноуменальный мир являются двумя неразделимыми аспектами единственной реальности. Сущность не имеет феноменального характера, но может выражаться в явлении. В обыденном постоянно ощущается отблеск абсолютного. Сквозь пелену явлений просвечивает истина высшего порядка. Поэт возвысит свой дух и вернется в мир обыденный, потому что трансцендентность невыразима в словах, ее нужно пережить. Обыденный язык используется им для преодоления обыденности. За асцендентно-десцендентным движением кроется подъем или падение души. Часто повторяющийся мотив в поэзии Фета – «полет ввысь», пролет в Вечность, порыв в запредельное из

³ „Das Schöne ist höher, als das Gute, das Schöne schliesst das Gute in sich“ // А. А. Фет. Два письма о значении древних языков в нашем воспитании // Lib.ru/Классика: Фет. Статьи о поэзии и искусстве. Впервые на русский язык «Фаята» перевел Фет.

«мутного потока жизни» в мир сущностей и соответствующие производные эпитеты: «крылатый сон», «крылатый час», «окрыленный восторгом».

Фет страдал не только из-за трагической любви к Марии Лазич и ощущения космического одиночества, но и от невозможности достичь полного выражения, от ограниченности имеющихся средств языка. Поэта мучили некие полные предчувствий мысли и ощущения, не находившие языкового воплощения. Он жаждал высказать невыразимое, но внутренний мир души лишь переживаем, но неопишем, ведь ничто не в состоянии полностью передать то, что чувствует человек: «О, если б без слова / Сказаться душой было можно», «Что не выскажешь словами, / Звуком на душу навей», «Людские так грубы слова, / Их даже нашёптывать стыдно!»⁴ Фет обратил большое внимание на звуковую оформленность слова. Он болезненно переживает противоречие томительной потребности и невозможности высказать себя. Фет не высказывает сути, конечная вещь у него не высказана, потому что она невысказуема: «шепнуть о том, пред чем язык немеет». Одному из своих корреспондентов он писал: «Тургенев говаривал, что ждет от меня стихотворения, в котором окончательный куплет нужно будет передавать безмолвным шевелением губ» [2, 300].

Все эти высказывания верно передают борьбу поэта с языком за единственно подходящее слово.

⁴ Некоторые представители романтической философии искусства и языка на основе дуализма выражаемого содержания и языковой невыразимости делали из молчания (бессловесности) культ, утверждая, что речь – запрятивание мысли. Они использовали несовершенство традиционного языка и неудовлетворенность им для выражения вещей, далеко стоящих от непосредственного человеческого опыта. Апофеоз безмолвия, пафос невысказываемого в одинаковой мере пропитал и немецкую романтическую поэзию, где часто встречаются эпитеты *unsäglich*, *unaussprechlich*, *unausdrücklich*, и апофатизм ортодоксальной теологии, считающей, что в говорении нет никакого смысла, ведь: «*transcensus* мира не выразим на языке земных понятий» (Булгаков С. Два града. Исследования по природе общественных идеалов: В 2-х т. – Т. 2. – М.: Путь, 2011.); «И лишь молчание понятно говорит» (Жуковский «Невыразимое»); «Мысль изреченная есть ложь. <...> Молчи» (Тютчев «*Silentium*»); «Нет на свете мук сильнее муки слова» (Надсон). Слово утратило свою первоначальную функцию, стало антилогосом, что явно противоречит доктрине о всемогуществе слова в Евангелии от Иоанна. Что касается негативного отношения к слову, то здесь напрашивается параллель со взглядами древнекитайского философа Лао-Цзы. В «Дао дэ цзин» так и сказано: «Имя, которое может быть названо, не есть настоящее имя». «Тот, кто знает, не говорит, кто говорит, не знает». «Истинные слова – без слов». Все это взаимосвязано с понятием «тишины» в дзен-буддизме и с японской ментальностью: «Истине тесно в словах, истина вне слова» (Кавабата Ясунари Красотой Японии рожденный. Избранное. М.: Панорама, 1971. – С. 2.)

Парадоксальным образом Фет искал возможность выражения без вербальных средств, тогда как среда поэта – именно слово. Поэт должен создавать прекрасное, пользуясь словами. Свои мысли и импрессию он должен облекать в слова, экспрессивно выражать в языке. По мнению Фета обыденное слово служит лишь для обмена банальными мыслями, поэтическое же слово передает магические воздействия, выполняет созидательную функцию. «Как беден наш язык! – Хочу и не могу. – <...> Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук // Хватает на лету и закрепляет вдруг // И темный бред души, и трав неясный запах;» В постоянной борьбе Фета с самим собой чувствуется отрицание инструментальности языка, восприятие его как творческой энергии. Передать многокрасочность и изменчивость мира можно только словами, рожденными в безмолвии. Поэзия – язык души, стихотворение – эхо души. В воображаемой гармонии души и языка улавливаются влияния позднего романтизма. Его стихотворения таинственны, туманны, многое остается невысказанным, для их разгадки в качестве шифр-ключа я использую «японскую эпиграмму», трехстишие хайку («язык души»), чтобы при декодировке текста выявить характерное для хайку жизнеощущение.

В поэзии Фета переплетается восточное и западное мировосприятие. Он знал восточное искусство, пантеистское понимание природы, буддизм, рассматриваемый через философию Шопенгауэра, о чем свидетельствуют явные или скрытые намеки в его стихотворениях⁵. Правильные, соответствующие метрическим требованиям семнадцатисложные, нерифмованные хайку Фет не писал, однако большинство его стихотворений из трех строк – правда, в весьма измененном виде – отвечает многим требованиям, предъявляемым к содержанию и форме хайку.

Сближение японской и русской культуры началось еще при жизни Фета. И. Гончаров во время трехгодичного кругосветного плавания (1852–1855) побывал и в Японии. Свои впечатления от путешествия он описал в цикле очерков «Фрегат Паллада» (1858). Японские ксилографии произвели сенсацию на Всемирных выставках в Лондоне (1863) и Париже (1867). «36 видов Фудзи» Хокусая, портреты красавиц Утамаро, цветные манги Хиросигэ с изображением птиц и цветов оказали большое влияние не только на европейскую, но и на русскую живопись и поэзию. Японизм стал модой. В 1888 году на японском языке вышли два рассказа Тургенева («Свидание» и «Три встречи»). Тургенева любили в Японии за тонкое изображение природы. К концу столетия японский писатель и переводчик Фтабатэй Симэй (1864–1909) совместно с другими перевел произведения Пушкина (3), Достоевского (4), Гоголя (5),

⁵ Фет перевел на русский язык основополагающий труд Шопенгауэра «Мир как воля и представление» (СПб. 1881).

Тургенева (18), Л. Толстого (18). Настоящее открытие японской поэзии в России пришлось на рубеж веков. Характерная особенность хайку запечатлеть мгновение, текучее и изменчивое состояние, описывать неопишное под влиянием непосредственной инспирации пробудила интерес русских импрессионистов и символистов, которые в связи с этим вновь открыли для себя Фета (и Тютчева). В. Брюсов, А. Белый, К. Бальмонт, Вячеслав Иванов сами пытались писать подражания хайку и танка, хотя, по единогласному утверждению исследователей, хайку – несмотря на его указывающую, намекающую (дейктическую) знаковую – нельзя толковать как символ, поскольку хайку – образ, существующий сам по себе, и не соотносится ни с каким другим денотатом⁶. Оно намекает на затекстовый мир впечатлений.

На первый взгляд между лирикой Фета и японским хайку не обнаруживаются какие-либо родственные черты, однако при более пристальном анализе раскрываются многочисленные, достойные внимания аллюзии, морфологическая идентичность, эквивалентность, что может служить основой для сравнения. Их сближает герметический характер текста, подлинное значение которого распознается с трудом, однако основательный аналитический метод позволяет достичь более глубокого понимания. Каждый феномен имеет два аспекта: обычный, видимый всем и каждому, и метафизический, доступный лишь немногим в моменты ясновидения и метафизической медитации. Герметическое мышление преобразует мир в языковое явление, но в то же время полно сомнений в возможности передать языковыми средствами всю многокрасочность мира. Изображаемые в стихотворении образы складываются в параллели, чтобы возникло нечто, не поддающееся изображению. За чувственно обнаруживаемой образной плоскостью находится скрытое семантическое поле, выраженное формами зримой реальности. Над базисом буквального значения стихотворений возвышается многоступенчатый смысл. Поэт минимальным количеством слов хочет пробудить как можно больше мыслей и чувств. Но вызванные впечатлением чувства высказываются не дословно, а намеками. За образной речью значение скорее лишь угадывается, нежели улавливается понятийно. Цель нашей интерпретации – выявить то, что сокрыто в произведении, придать четкий смысл тексту, «молчащему» без истолкования историка литературы.

1. По определению японских поэтов Масаока Сики (1867–1902) и Такахама Кёси (1874–1959), «хайку – поэзия простых слов», «поэзия

⁶ Брюсов В. Японские танки и хай-кай, Пять танок Андрея Белого, Подражание японскому Вяч. Иванова; Астон В. История японской литературы. Владивосток, 1904.; Александр Глоба. Цветы чужого сада. Из японских поэтов, а также ряд молодых поэтов 1910–1920-х годов. // Жизнь, 1922.; О. Плетнер. К переводу танка. 1924.

существительного»⁷. Образность (картинность) художественного текста объясняется прежде всего доминантой имен существительных. Именной (номинативный) стиль (преобладание имен) характерен и для поэзии Фета, однако существительные у него украшены эпитетами, строки более длинные. В стихотворениях «Чудная картина», «Это утро, радость эта», «Шепот, робкое дыханье» глаголы отсутствуют, что в то время вызывало сенсацию. Остановимся на стихотворении «Шепот, робкое дыханье», говорящем о любви как о магии безмолвного прикосновения, о котором Лев Толстой писал: «Это мастерское стихотворение; в нем нет ни одного глагола (сказуемого). Каждое выражение – картина» [3: т. 1, 181]. Было подсчитано, что в нем 36 слов, в том числе 23 имени существительного, 7 прилагательных, 2 предлога, союз «и» встречается четыре раза. Однако в этом стихотворении без глаголов имеются отглагольные *кинетические* имена существительные, указывающие на движение. Они обладают и парадигматическими качествами имен существительных, и синтагматическими качествами глаголов: дыханье, колыханье, лобзанье, шепот и т. д. «Шёпот» сохраняет звуковую форму глагола «шептать». Бравур в том, что движение времени выражено аграмматически. Динамику нельзя воспринимать лишь движением.

*Шепот, робкое дыханье,
Трели соловья,
Серебро и колыханье
Сонного ручья,*

*Свет ночной, ночные тени,
Тени без конца,
Ряд волшебных изменений
Милого лица,*

*В дымных тучках пурпур розы,
Отблеск янтаря,
И лобзания, и слезы;
И заря! Заря!..*

Публикация стихотворения в 1850 году вызвала живые отклики. Достоевскому это дало повод высказать свои эстетические взгляды («Г-н – бов и вопрос об искусстве»). Были и такие мнения, согласно которым стихотворение не утратило бы своей ценности, если бы строфы и строки были напечатаны в обратном, перевернутом порядке, от конца к началу, снизу вверх. Это утверждение несостоятельно, ведь Фет запечатлевает переходный момент, когда темный блеск ночи уступает место лучевому потоку

⁷ Дзен-буддизм – ключ для понимания японской души. «Учителя спросили, что есть дзен? <...> – Это то, у чего нет сказуемого» (Hamvas Béla. Az ősök nagy csarnoka 1–2. // Hamvas Béla művei 19–20. Budapest : Medió Kiadó, 2003. – 20, 347). Учитель, как правило, молчит или дает уклончивый ответ на неподобающий вопрос ученика.

дня. Вещи в этой светотени становятся доступными и одновременно неуловимыми. На худой конец можно согласиться лишь с тем, что читатель должен осмысливать текст, читая его от конца к началу. Радость счастливого открытия окружает влюбленных и само стихотворение светящейся, сверкающей аурой. В конце текста пурпурный небосвод появляется как дитя зари. Соловей символизирует поэта, роза – его возлюбленную. Между началом и концом натянута дуга, соединяющая тьму и свет, недолговечность природных явлений и вечность любви⁸. Архитектоника стихотворения построена таким образом, что чем сильнее акцентируется момент недолговечности, тем глубже и интенсивнее жажда непреходящего. Эмоционально окрашенные призывы к приходу света в последней строке «И заря! Заря!..» – полноценные предложения в единственном слове, которые хотя и не делятся на синтагмы подлежащего и сказуемого, тем не менее в совершенстве передают эйфорическое настроение влюбленного поэта. (Аналогично этому картина, нарисованная японским художником единственной линией, также является полноценным образом.)

По ехидному замечанию критика той эпохи Н. К. Михайловского, стихотворение без глаголов имеет «безначальный конец, бесконечное начало». Согласно Аристотелю мышлению, целое есть то, что имеет начало, середину и конец. А у чего нет начала и конца, то в восточном понимании представляет собой наиболее совершенную пространственную форму, круг как символ вечности. Понятия «начала» и «конца» тесно связаны с философской проблемой бытия и небытия. «Если для европейского литературного произведения типична линейная композиция – от начала к концу, то при самых общих приемах композиции в японской литературе – *окори* (возникновение), *хари* (развертывание) и *мусуби* (узел) – приводят к связыванию концов и образованию круга» [4, 83]. В архаических восточных культурах для изображения круговорота природы служил древний символ – змея, кусающая собственный хвост (уроборос), или дракон. Христианство же колесо времени преобразило в прямую линию, провозгласив: природа движется по кругу, а человек стремится к телеологической цели.

2. Основной принцип поэтики Фета – немногословность и умеренность, эллиптический и асимметричный метод композиции. Строфы и строки он стремится даже *типографически* располагать иначе,

⁸ По мнению Мацуо Басё: «Образ хокку прочерчивает дуга, которая снимает дистанцию, соединяет несовместимые, казалось бы, уровни: частное с общим, единичное с Единым, конкретное с абстрактным, выхваченную из общего пейзажа деталь с настроением Вселенной» (цит. по: 1979: Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М. : Наука, 1979. – С. 143–144.).

по-новому: предложение заканчивает пунктировкой или тире, каждую вторую строку передвигает вправо и т. д. Перекрестное чередование выдвинутых или отодвинутых строк выполняет не только графическую функцию, это указывает и на прерывистость метрики и ритмики стиха. В восточном искусстве живопись и каллиграфия тесно связаны друг с другом. Одна из них в языковом отношении соответствует тому, чему другая – в визуальном.

У восточной поэзии Фет учился искусству пропуска – намеренно создавать фрагменты, чтобы более суггестивно дать почувствовать целое. Стихотворение, состоящее из двух-трех слов или стольких же строк, излучает такую же динамическую энергию чувств и мыслей, как и объемистое произведение. «В произведениях малого объема эффект мельчайшей детали относится к тому же порядку величин, что и эффект целого» [5, 149]. Когда слова умолкают, читатель достраивает в воображении все недостающие детали собственными чувствами и мыслями. Наши любимые поэты многое не договаривают, а мы пытаемся разгадать это недосказанное. Стихотворения Фета вызывают ощущение законченного совершенства, оставляя в то же время читателю свободу домысливать, дополнять своей фантазией опущенное. В конце строк часто стоит троеточие, создавая такое впечатление, будто события словно разворачиваются на глазах читателя, текст не закончен, не заключен в рамку. Японскому живописцу тоже не нужна рамка, тем самым он подчеркивает, что двухмерный мир не кончается на краях полотна, но продолжается в трехмерном.

Высокая степень концентрации, сгущенность, пропуски порой приводят к пренебрежению правилами грамматики, как у Фета, так и у авторов хайку. В обоих случаях часты, например, опускания глаголов, которые по правилам грамматики должны содержаться в предложении. «В ранней редакции на месте второй строки был еще более резкий оксюморон, своим аграмматизмом шокировавший критиков „Речь, не говоря”» [6, 7]. Напрашивается параллель между «бессловесной речью» Фета и «поэзией вне слов» хайку, в котором ритмическая пауза, служащая для чувственно-смыслового членения, получает особое значение в качестве одной из форм выражения «небытия». Исходя из даоистского учения о том, что «небытие рождает бытие», сторонники «живописи без живописи» более высоко ценят на *какемоно* (настенная свертывающаяся картина) белое пятно, чем рисунок тушью. В японской живописи пятно превалирует над линией. Художник в картине прячет тайну существующего на ней «ничто» (*Nichts, néant*), что соответствует «пустотно-белым местам» в тексте хайку. Это называют красотой небытия. *La pureté du non-être* (Valéry). «Белый квадрат на белом» (Малевич). По дзен-буддизму, форма – это пустота, а пустота – это форма, насыщенная потенциальной

напряженностью. Отсутствие формы намекает на нечто такое, что не дает представить себя.

Поражали читателей у Фета и сочетания слов, разных по значению, но подобных по звучанию, такие паронимии, как, например, «зеркало сверкало, с трепетным лепетом», «без клятв и клеветы», «среди бесчисленных, бесчувственных людей», а также риторически-стилистическое смешение образов, катахрезы типа «жгучий месяц», «овдовевшая лазурь», «травы в рыдании».

Фет считает, что не он владеет языком, а язык правит им: поэтика торжествует над грамматикой. На критические замечания относительно грамматических ошибок он отвечает: «Я вовсе не проповедаю грамматического неряшества» («О стихотворениях Ф. Тютчева»). В поэтике Фета прослеживается родство с хайку, одним из основных принципов которого является тонкий намек, вовлекающий рецепиента в творческий процесс. «Художник дзен двумя-тремя словами или двумя-тремя ударами кисти способен высказать свои чувства. В намеке заключается вся тайна японского искусства» [7, 287]. Японцы сочли, что *вака* (по современному определению *танка*) – пятистишие, содержащее 31 слог (5+7+5+7+7), – слишком длинна (!), из нее путем сокращения и переосмысления канона возникло *хайку* (первоначальное название *хокку*), трехстишие из 17 слогов (5+7+5), заполняющее, вопреки своей лапидарности, хронотоп. Хайку минимально по объему и максимально по содержанию.

3. Большинство стихотворений Фета без названия: «Кот поет, глаза прищуря...», «Кричат перепела, трещат коростели...», «Сияла ночь, Луной был полон сад. Лежали...» и т. п. Пушкин и Лермонтов также часто писали стихи без названия, не желая предвосхитить их смысл, сузить многозначный смысл текста. Хайку никогда не имеет заглавия, ведь это увеличило бы количество строк и слогов. Заглавие – «авторская ремарка», которая может быть опущена, как и жанровое определение. Не надо называть вещи по именам, одним или несколькими словами все равно не зафиксировать то, что не поддается определению. Бесконечное нельзя втиснуть в наши конечные понятия. Тема подлинной поэзии – неназываемое, непостижимое. В связи с этим стоит привести высказывание Малларме, цитируемое в оригинале Львом Толстым, другом Фета, в статье об искусстве: «Назвать предмет – значит уничтожить на три четверти наслаждение поэта, которое состоит в счастье постепенного угадывания; внушить – в этом высшая цель» [8: т. 15, 106]. Экзактное называние предметов уничтожает волшебство – тайну поэзии.

Коан – это вопрос парадоксального характера для разгадки, который дзен-учитель задает с целью придать импульс ученику самостоятельно понять сущность учения и достичь просветления. Во многих

хайку используется игровой прием *какэкота* (поворотного слова), основывающийся на обыгрывании омонимии. Многие современники Фета видели в его песнях «стихотворные ребусы без картинок» [9: т. 5, 386]. Использование метафор приводит к туманности, таинственности, ждущей своей разгадки, но в то же время имеет и свое преимущество: пробуждает чувственные впечатления. Издание поэтического сборника Фета 1856 года подготавливал Тургенев. Его заметки на полях пестрят такими словами, как «непонятно», «неясно». А в одном месте он пишет следующее: «Эдип, разрешивший загадку сфинкса, завыл бы от ужаса и побежал бы прочь от этих двух хаотически-мутно-непостижимых стихов» [1: т. 1, 230].

4. Постоянная смена четырех времен года, означающая одновременно и четыре этапа человеческой жизни, является важным формообразующим принципом поэзии Фета. Его цикл (*Весна, Лето, Осень, Снега*), подобно симфонии, состоящей из четырех частей, следует принципу японского жанра нанизанных строф *ренга*. Невидимые связующие звенья стихов – запахи, эхо, гармония – сильнее явных. Между чувственной аналогией цветов, запахов, звуков и вкусов есть некая более глубокая взаимосвязь, что французские символисты называли соответствием (*correspondence*)⁹. По романтико-символистической теории всем предметам и качествам в мире материально-натуральном есть что-нибудь соответствующее в мире духовном.

Единство стихотворного цикла создается настроением текста, гармонией суб- и контекста. Нанизывание «стихов-бусинок» символизирует взаимосвязь частного и целого, длинную цепь существования. Цикличность – результат сознательной композиционной работы. В метаморфозах времен года все возвращается к своим первоисточникам, ведь источник возникновения вещей закономерно есть и источник их гибели. Не сохраняет ничто неизменным свой вид. Одна форма красоты преобразуется в другую: почкование, цветение, увядание. Прекрасное заключается не в самих вещах, а в динамике перехода противоположностей друг в друга. Движение и изменение – атрибуты феноменального мира, покой и постоянство же – признаки мира ноуменального, остающегося даже в изменении. Неизменность в изменении – величайшая тайна не только природы, но и личности. Фет больше всего любил изображать природу в период ее пробуждения и увядания, когда она полна особой бархатистости и уязвимости. Согласно его пантеистской философии природы, лицевая и оборотная сторона вещей, прорастание и увядание, вегетация и тление равноценны.

⁹ Ср. Шарль Бодлер «Соответствия»: «Как эхо отзвуков в один аккорд неясный, / Где все едино, свет и ночи темнота, / Благоухания и звуки и цвета / В ней сочетаются в гармонии согласной» (пер. Л. Эллиса).

В поэтических миниатюрах у него тоже встречается сезонное слово (по-японски – *киго*), указывающее не только на время года или суток, но и на принцип вечной циклической регенерации мира. Оно не может остаться чисто внешним фактором (датировкой), но непременно должно оставить в самом стихотворении четкие следы своего присутствия. Во второй строфе (в хайку – во втором стихе) обычно фигурирует особое разделительное слово (по-японски *киредзу*), часто это знак препинания или цезура, обращающие внимание на смену настроения и интонации, на контрастность перехода из мира звуков в мир тишины, от мрака к свету. Поэт ставит рядом две разнообразного настроения картины, и само это сопоставление имеет своим результатом исключительно художественное воздействие. Цезура – это ритмическая пауза, состояние покоя, она может быть содержательнее движения, как иногда молчание говорит больше, чем слово. Третий стих, действуя с обратной силой, изменяет смысл предыдущих двух. В итоге все три составляющие приобретают новое качество, однако между ними существует не причинная связь, как в Аристотелевом силлогизме, но одновременность, синхронность. Вопреки ожиданию, из премисс нельзя сделать окончательный вывод, поэтому он оказывает неожиданное воздействие. Между отдельными предложениями прослеживаются лишь находящиеся за пределами логики, ассоциативные связи, из-за чего один английский ориенталист назвал хайку «невозможным силлогизмом» (*nonsense syllogism*) [10]¹⁰. Дело в том, что бессвязным кажется то, что является чрезвычайной лапидарностью умозаключения.

В понимании Фета, «цезура, как гильотина, отрубила один образ от другого» («О стихотворениях Ф. Тютчева»). Цезура прерывает, но не отсекает ход мыслей, наоборот, ритмическая пауза вызывает напряженное ожидание, пробуждает воображение. Композиция с двойным членением во многих стихотворениях Фета служит соединению природного и человеческого пространства. «В хайку цезура используется на основе положений Басё о двучастной композиции. При переходе от одной части стихотворения к другой возникала глубокая смысловая пауза. Цезура в хайку выступает одним из средств реализации доктрины молчания. Она создает эффект недосказанности, обрывает мысль на полуслове, подчеркивает основное высказывание и является импульсом, побуждающим читателя к творческой активности, к перестройке своего художественного мышления для восприятия явлений иного, ассоциативного уровня» [11, 134]. Добавим к сказанному, что тем самым размывается граница между творчеством и восприятием. Язык – вследствие паузы – становится диалогом [12, 75].

¹⁰ Конструктивный принцип хайку был назван поэтом-имажинистом Э. Паундом «формой размещения одного образа поверх другого» („form of superposition“).

5. Основная тема поэзии Фета – улетучивающееся, никогда не возвращающееся мгновение. Художнику надо уловить ускользящий миг, несущий на себе печать вечности, когда происходит нечто особое: «прямо смотрю я из времени в вечность»¹¹. Не существует другой реальности, только преходящее настоящее – «теперь» (одно его стихотворение так и называется «Теперь»), прошлого уже нет, будущего еще нет. «Изображая движение, искусство застает его только в данный миг и в нем увековечивает» («О стихотворениях Ф. Тютчева»). Этот миг должен быть переполнен чувством и мыслью, что разжигает воображение. Эта «переполненность» и есть красота. Одно из ключевых слов в японской поэзии – *ёдзё* (*yojo*), что буквально означает «суггестивность» (внушительность), без чего не может быть поэзии. «Поэту надо уловить динамический момент и непосредственно переживаемое присутствие природы, как чувственно ощущаемую драму, в которой экзистенциальное целое творяще-осознающего субъекта встречается с внешним миром. Каждое событие встречи субъекта и объекта происходит раз и навсегда, длится всего один миг, кончается раз и навсегда и исчезает, не оставляя следа” в ничто, в неоощущаемой, невыразимой, безвременной целостности» [13, 4]. Автор хайку обладает характерной способностью проникнуть в микроситуацию, вечность облачить в мгновение универсальной значимости. Для подтверждения сказанного приведем знаменитое хайку Басё:

Старый пруд

Прыгнула в воду лягушка

Всплеск в тишине

(пер. В. Марковой)

«Неподвижная поверхность пруда – знак вечности, лягушка – образ бренности, а всплеск – вечной и временной встречи обоих в одном мгновении» [14, 39]. Красота происходит от разрыва блестящей тишины и от возврата к той же самой тишине. Нарушаемая тишина восстанавливается, но эта тишина уже артикулирована и акцентирована: душа должна быть спокойной и тихой, как зеркальная гладь воды.

Скульптура (живопись) – это остановленное мгновение, связующее время и пространство. Лессинг в своем критическом сочинении «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» также отмечает, что момент, который ухватывает скульптор, должен быть непосредственно предваряющим кульминацию «плодотворным моментом», который сам по себе неподвижен, но полон движения, таким образом наблюдатель получает возможность пережить в душе высшую точку интенсивности конфликта. Лессинговское понимание катарсиса с некоторыми оговорками можно отнести и к хайку: «Поэт в данный момент несколькими словами схватывает характерный крошечный отрезок обыденной жизни.

¹¹ Ср. Jacob Böhme: „Zeit in Ewigkeit“, „Ewigkeit in Zeit“, William Blake: „Eternity in an hour“.

Затем, на высшей точке напряжения умолкает и продолжение доверяет читателю, который тем самым также становится соучастником творчества» [15, 11].

Для Фета время – не календарное «текущее время», служащее для количественного описания чередующихся событий (хронос), но своего рода качественная категория (кайрос), когда в одном единственном мгновении и месте сгущается полнота жизни. Мгновение полноценно, лишь если оно приобщено к вечности, если оно есть выход из времени, если оно частица вечности, а не времени. На горизонтальной временной оси (в несущественной жизни) на миг возникает вертикальное пересечение (сущностное бытие). Соотношение вечного бытия и мгновения получает новый смысл: поэт отказывается от вечности ради мига, который равен вечности. Вечность – это безвременность, не что иное, как одновременное обладание всеми мгновениями времени. Только поэт способен превратить время во вневременность и с помощью *логоса* запечатлеть в образах. «Всё, всё мое, что есть и прежде было, / В мечтах и снах нет времени оков». В моменты вдохновения поэта наполняет чувство освобождения от оков времени и пространства. «Торжество искусства над временем звучит во всяком Фетовском гимне искусству» [16, 207]].

Каким образом бесконечность может вмещаться в конечном? Для западного человека конечность человеческого бытия и бесконечность времени представляют неодолимое противоречие. В одном стихотворении Фета звезды говорят поэту: «Вечность – мы, ты – миг»¹². Понятийное мышление где-то приостанавливается, когда мы наблюдаем природу, только интуиция способна проникнуть в тайны универсума: в антиномию бесконечности, беспредельности (апейрон) и конечности, предельности (перас). В стихотворении «На стоге сена ночью южной» трудно понять, поэт ли смотрит в вечность или она глядит на него. Это непостижимое ощущение соприкосновения человека с космосом. Мотив взора, видения соединяется с тем, что открывается глазу за пределами видимого, с прозрением. В описании почти неуловим переход от конкретного, локального к вневременному, общему. Символика природы выражает символику высшего порядка. Фет космический поэт, он проникает в глубину стихий сотворенного мира и вскрывает таинственные глубины бытия. Космические метаморфозы суть метаморфозы самих нас. В стихотворении отражается влияние Шопенгауэра: сущность космоса, вспыхивающая мистико-демоническим светом, – это своего рода инстинктивная, слепая сила, подчиняющая человека своей власти. Это означает победу космоцентризма над антропоцентризмом. Мир несется к пропасти. Ощущение беспредельности

¹² Бальмонт К. Д. писал: «Бесчувственно Великое Ничто,

В нем я и ты – мелькаем на мгновенье»

(Великое ничто // Восточные мотивы. М. 1985. с. 126.)

пространства вызывает в поэте страх и трепет. Отверзаются устрашительные бездны Вселенной и человеческого существования.

*На стоге сена ночью южной
Лицом ко тверди я лежал,
И хор светил, живой и дружный,
Кругом раскинувшись, дрожал.*

*Земля, как смутный сон немая,
Безвестно уносила прочь,
И я, как первый житель рая,
Один в лицо увидел ночь.*

*Я ль несся к бездне полуночной,
Иль сонмы звезд ко мне неслись?
Казалось, будто в длани мощной
Над этой бездной я повис.*

*И с замираньем и смятеньем
Я взором мерил глубину,
В которой с каждым я мгновеньем
Всё невозвратнее тону.*

Время – краеугольный вопрос метафизики, поскольку конечность бытия представляется человеку неотвратимым роком. Восточные философии разрешают дихотомию конечности и бесконечности времени и пространства: конечность человеческого бытия не равнозначна ничтожности бытия. Весь универсум складывается из единства бытия и небытия. Между бытием и небытием нет пропасти, они постоянно переходят друг в друга (из хаоса рождается космос). Восточные искусства и религиозные философии стремятся найти равновесие между космоцентризмом и антропоцентризмом; гармонию между природой и человеком, бытием и небытием, вожделением и лишенной его пустотой (нирвана). «Существенная особенность буддийского принципа... заключается в том, что... в каждом моменте сознания будет присутствовать весь его временной ряд с настоящим, прошлым и будущим, где каждое мгновение (ksana), взятое по отдельности, будет представлять ту же идею вечности, что и их совокупность... Таким образом, если для буддийского микрокосмоса, т. е. сансары, пространство и время сохраняют свой относительный смысл, то на макроскопическом уровне нирваны пространство превращается в свою противоположность, т. е. в „пустоту“ (sunya), а время – в „отсутствие времени“ (kalo nasti) или в вечность» 331–[17, 334].

Один из способов приостановления времени в поэзии Фета и хайку – возвращение (реддиция), не позволяющее улетучиться настоящему, сохраняя то, что

существует сейчас. Как известно, дважды произнесенное слово – это не одно и то же. Следовательно, возвращающееся слово, а также повторение числа слогов (5-7-5) представляют собой вариативный повтор, несущий дополнительное семантическое и метрическое значение, без чего текст было бы труднее понять.

Окончание статьи в следующем номере.

ЛИТЕРАТУРА

1. Фет А.А. Мои воспоминания: в 2 т. / А. А. Фет. – М., 1890.
2. К. Р. (Великий князь Константин Константинович). Избранная переписка. – СПб. : РАН ИРЛИ, 1999.
3. Толстой С. Л. Очерки былого / С. Л. Толстой // Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. – М. : Художественная литература, 1978.
4. Григорьева Т. П. Японская художественная традиция / Т. П. Григорьева. – М. : Наука, 1979.
5. Валери П. Об искусстве / П. Валери. – М. : Искусство, 1978.
6. Гаспаров М. Л. Безглагольный Фет. Композиция пространства / М. Л. Гаспаров // Гаспаров М. Л. Избранные труды. В 3 т. – Т. 2. – О стихах. – М. : Языки русской культуры, 1997.
7. Suzuki D. T. Zen Buddhism. Selected Writings / D. T. Suzuki. – Ed. by W. Barret : New York, 1956.
8. Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 22 т. / Л. Н. Толстой. – М. : Художественная литература, 1978–1985.
9. Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: в 20 т. / М. Е. Салтыков-Щедрин – М. : Гослитиздат, 1965–1977.
10. Blyth R. H. Haiku / R. H. Blyth. – The Hokuseido Press, 1949–1952.
11. Боронина И. А. Какэкотоба как один из специфических приемов японской классической поэзии (по памятникам хэйанского периода): автореф. дис. ... канд. филол. наук / И. А. Боронина. – М., 1965.
12. Blanchot Maurice. The Infinite Conversation / Maurice Blanchot ; Trans. Hanson Susan. – Minneapolis : University of Minnesota Press, 1993.
13. Тосихико-Тоджо: Toszihiko-Todzso Izucu. Haiku, az egzisztenciális esemény. Ford. Pálcs Márta // Új Symposion 1–2. – 1991.
14. Török Attila. A haikuról / Attila Török. –Új Symposion 1–2. – 1991.
15. Vihar Judit. Bevezető / Judit Vihar // Macuo Basó legszebb haikui. – I.m. – 1996.
16. Недоброво Н. Милый голос. Избранные произведения / Н. Недоброво. – Томск : Водолей, 2001.
17. Зелинский А. Н. Идея космоса в буддийской мысли / А. Н. Зелинский // Страны и народы Востока. Вып. XV. – М., 1973.

*Университет в Дебрецене (Венгрия)
Хайнади З., доктор филологических наук, профессор
кафедры славистики
E-mail: hajnady.zoltan@chello.hu*

*Debrecen University (Hungary)
Hajnady Z., Doctor of Philology, Professor of Slavic
Department
E-mail: hajnady.zoltan@chello.hu*