

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

З. Хайнади

Университет в Дебрецене (Венгрия)

Поступила в редакцию 14 декабря 2014 г.

6. Фет был поэтом, тяготеющим к внутреннему, а не внешнему миру, восприимчивым к душевным воздействиям и впечатлениям. Для его стихотворений характерно отсутствие лирического «я», что отличает и японскую поэзию, но традиционно присутствует в западной. Он часто использует безличные глагольные формы. Не случайно его друг поэт Полонский пишет: «По твоим стихам невозможно написать твоей биографии или даже намекать на события из твоей жизни» (письмо от 27 декабря 1890 г.). Отношение Фета к действительности не поэтическое, но онтическое. Он не просто хотел созерцать и познавать природные явления, но интенсивно переживать каждое мгновение жизни. «Наблюдаемый мир становится пережитым миром – из внешнего превращается во внутренний, интериоризируется» [1, 22]. Поэт считает, что «для художника впечатление, вызывающее произведение, дороже самой вещи, вызвавшей это впечатление» (из письма к К. Р. от 12 июня 1890 г.). От формальных элементов, извне, читатель продвигается внутрь, к значению, что рецептивная эстетика считает верным направлением, так как метафизические слои заложены глубже, внутри художественного произведения. Эстетическое впечатление сродни религиозному экстазу. Вероника Шеншина не случайно называет Фета метафизическим поэтом, что включает в себя и онтологический, религиозный подход [2]. Поэтические образы строятся у него в вертикальном измерении, ориентируясь на трансцендентность: земля – человек – небо. Метафизические черты поэзии Фета давали основание русским символистам, в том числе Сологубу и Блоку, считать его своим предшественником.

По мнению Фета, суть человеческой личности невысказуема. Художнику надо стремиться стать невидимым, раствориться в предмете, достичь тождества объекта и субъекта. Об эстетическом кредо поэта свидетельствуют его слова: «Поэт мрамор, говорит богиня, а не художник. Только такое искусство чисто и свято, все остальное – его профанация» (цит.по: [3, 109]). Крестообразную перестановку

элементов в двух параллельных рядах в риторике называют *хиазмом*. Это аудитивно-акустическая перестановка: не художник говорит о вещах, он позволяет, чтобы вещи говорили о себе. Конечная цель предмета – стать личностью. Поэт – рупор немого мира и безмолвной природы, личен и безличен одновременно. Поэт, наблюдающий за предметом, сам опредмечивается. Невозможно отделить созерцающего от созерцаемого. Куда ни смотришь, во всем видишь самого себя. В индуистских «Ведах» говорится: *tat tvam asi* («ты есть то» или «ты то есть»). Доктрина перемещения центра своей жизни в другого светится в глубинах всех мировых религий, ибо сущность человека едина. Лирическое «я» его стихов является не субъектом, живущим в мире, а существом, переживающим мир. «В поэзии Фета личность существует как призма авторского сознания, в которой преломляются темы любви, природы, но не существует в качестве самостоятельной темы» [4, 159].

Для любовной лирики Фета характерно полное растворение в мгновении, власть любви, уничтожающая любое проявление эгоизма. Предмет обожания не наделяется индивидуальными чертами, поэт лишь намеками обозначает некое ощущение, мимолетное состояние души. Все существо поэта любовь влечет к красоте, к творчеству, к бессмертию. Любовь и творческий подъем тесно взаимосвязаны: любовь рождает вдохновение, а Муза питает любовную страсть. В стихотворении «Alter ego» женщина выступает не просто как объект любви, но и как субъект-партнер, соавтор текста. Память в его любовной поэзии несет текстообразующую функцию, она выкристаллизовывает чувства из воспоминаний и впечатлений прошлого. Дело в том, что почти полвека Фет писал стихи своей умершей любимой. Воспоминание – это способ вернуть прошлое: вновь пережить утраченную молодость и несбыточную любовь. Творчество было для него панацеей от страха перед бегом времени, смертью, от мук любви и сознания вины¹. Это – поэзия утраты.

¹ Фет не женился на бесприданнице Марии Лазич, которая заживо сгорела, то ли случайно, то ли намеренно. Всю жизнь Фета мучило чувство вины из-за смерти девушки и утраченного счастья.

* Окончание статьи. Начало в №4, 2014, с. 54-61.
© Хайнади З., 2015

И снится мне, что ты встала из гроба,
Такой же, какой ты с земли отлетела,
И снится, снится: мы молоды оба,
И ты взглянула, как прежде глядела.
(«Измучен жизнью, коварством надежды»)

Любовь и смерть – выход из плена времени и пространства. Память о любимой женщине тускнеет, но в жизни поэта все же остается, как обманчивая мечта:

Давно в любви отрады мало,
Без отзыва вздохи, без радости слезы;
Что было сладко – горько стало,
Осыпались розы, рассеялись грезы.

Воспоминание – всегда память постфактум, царство отзвука, сублимированная эротика. Автор хайку возносит чувственную любовь на спиритуальные высоты. Стихотворение выражает печаль от разлуки с возлюбленной. То, что в японском стихотворении на первый взгляд кажется эротическим, на самом деле выражает полярную напряженность между природной (женской) и духовной (мужской) стихией, и говорит о целостности *инь-ян*, когда из двух получается одно².

7. Стихотворения в духе хайку Фета пронизаны светлой печалью, сочувствием, что выражается в субтексте произведения. Он не заявляет прямо «мне скучно и грустно», но лишь тонко намекает на внутреннее обособление от мира, на одиночество. Завороженность красотой, как просветленное впечатление, сочетается с беспричинным чувством щемящей и сладостной грусти. Кончина, смерть присутствует всюду, даже в моментах совершеннейшей красоты и счастья. У него в центре жизни всегда находится смерть, а в центре смерти жизнь, как черная точка (*инь*) посередине белого и белая точка (*ян*) в центре черного. В красоте Фет видит полярность метафизических основ бытия, и это наполняет его щемящим беспокойством, мучительным чувством. Впервые на эту диффузную черту его поэзии, просвечивающую сквозь красоту грусть, обратил внимание Толстой в связи со стихотворением «В дымке-невидимке»: «Это новое, никогда не уловленное прежде, чувство боли от красоты выражено прелестно» (письмо от 11 мая 1873 г.). Здесь художественное выражение грусти, печали проникнуто небесным покоем и светом прозрения. Все это роднит его с японским понятием красоты, с печальным очарованием смотреть на вещи, что сочетается с ощущением бренности всего земного. Только самые великие художники способны выразить радость через печаль, вызвать волнообразное колебание нашего настроения.

В текстуре поэтических произведений имеется два слоя: поверхностный, выражаемый словами, и более глубокий, который невозможно передать вербально. Второй в эстетическом отношении более

² Ср. Басё: «Из сердцевины пиона / Медленно выполняет пчела. / О, с какой неохотой!» (пер. В. Марковой).

высокого порядка. Задача поэзии – увидеть в бренности и хрупкости жизни скрытую красоту, проникнуть за видимую поверхность, в невидимую глубину вещей. Красота жизни кроется в ее бренности. Задача поэта узреть невидимое, услышать неслышимое, в бренном показать непреходящее, в видимой красоте красоту невидимую. Цель – не эстетическое наслаждение зримой профанной красотой, но усилия души для достижения идеальной, высшей красоты³. Человек не заперт в мире явлений, «в голубой тюрьме», – говорил Фет, с помощью вдохновения он сможет вырваться оттуда. Он сам упоминает такие моменты, когда «как-то странно прозревает». Это выражение он употреблял по отношению к моментам, сходным с эпифанией, когда сознание спящего пробуждается и перед ним открывается смысл существования⁴. Мгновенное озарение и постижение сути вещей непредставимо без растворения в бытии, что предполагает покой, тихое сосредоточенное размышление. Призыв к молчанию, как средству познания себя и Бога, православные монахи называли *исихией*. Исихия – состояние покоя, безмолвие медитации, в котором можно испытать отождествление с сущностной реальностью, вознесение к высотам спиритуальной бесплотности.

Мацуо Басё сформулировал три золотых правила поэтики хайку: *саби* (изящная простота, любовь к старым, потускневшим и неприметным вещам), *хосоми* (проникновение в глубь вещей), *сиори* (гармония на основе ассоциации и осознание красоты). *Сиори* – сложное понятие, этимологически восходит к таким словам, как гибкий, упругий, оттеночный. Хайку должно быть гибким, многозначным. Не только его содержание и форма, но и ассоциативное поле должно излучать эстетическое воздействие. Современник Басё, Мукай Кёрай (1651–1704) определяет сиори следующим образом: «Сиори – это то, что говорит о сострадании и жалости, но не прибегает при этом к помощи сюжета, слов, приемов. Сиори и стихотворение, наполненное состраданием и жалостью, не одно и то же, о чем трудно сказать словами и написать кистью. Сиори коренится внутри стихотворения и проявляется в нем. Сиори заключено в недосказанности стихотворения» (цит. по: [5, 73]).

8. В центре внимания лирики Фета находится не человек, а предметный мир, магия природы. Точнее, противопоставление вечности природы и бренности жизни, ведь только это способствует осознанию ценности вещей. Гармонию человека и природы

³ Ср. «Когда мы смотрим не на видимое, но на невидимое: ибо видимое временно, а невидимое вечно» (Второе Послание Павла, Кор. 4. 18).

⁴ В недуральном даосизме: «И то, и другое [сущность и явление. – З.Х.] имеют один исток и различаются лишь названием. Для неведомого – все имена, что одно, видеть в чудесном чудесное – вот ключ ко всем тайнам мира» (Лао-Цзы: «Дао дэ цзин» пер. Кувшинова).

олицетворяют фигуры из области флоры и фауны. В его стихах чаще всего встречается метафора «соловья и розы», где соловей символизирует певца любви, а роза – женское воплощение юности, весны, совершенства. Любимый мотив – кукушка, аллегория разлуки, одиночества, луна и бабочка – символы души, а также многочисленные птицы, жучки, цветы, деревья, которые помимо прямых значений имеют и переносные. Фет досконально был знаком с русским растительным и животным миром, определяющим характер каждого времени года. Картины меняющейся природы поэт часто изображал из необычной перспективы мельчайших существ, что нарушает привычный автоматизм читателя, рассеивает его чувственные иллюзии. Выворачивает наизнанку мир человека, живущего в оптическом обмане, наделяя чудеса обыденной жизни более глубоким смыслом. Нередко в повседневном предмете, в избитом эпитете, в недосказанном или невысказанном предложении сплетаются скрытые нити системы образов: в опустевшей, несущественной жизни вдруг вспыхивает нечто существенное. «Поэт – тот, кто в предмете видит то, чего без его помощи другой не видит» [6, 326].

Универсум для Фета звучащее, дышащее целое, в котором каждое живое существо ощущает себя органичной частицей космоса. Поэт слышит плач трав («травы в рыдании»), не только видит скошенный луг, но и чувствует его запах: «Ночь лазурная смотрит на скошенный луг. / Запах роз под балконом и сена вокруг». Понимает пение соловья. По словам Полонского, Фет «соловьиные песни переводил на русский язык» (письмо от 20-21 мая 1892 г.) В этом космическом мире нет ничего безжизненного. Способностью чувствовать обладают все сотворенные живые существа. Его поэзия проникнута гилозоистским видением мира, предмет ее не человек, а одинокое дерево, птица или цветок: кукушка, лебедь, бабочка, мотылек, соловей, роза, тополь, одинокий дуб, ракитка, верба пушистая, первый ландыш и т. п.⁵ С особой чувствительностью обращается он к малым, скоропреходящим вещам. Все незначительное заслуживает внимания, поскольку оно сможет вызвать внезапное духовное озарение, пробуждение (*сатори*). «К чему искать сюжеты для стихов; сюжеты эти на каждом шагу, – брось на стул женское платье или погляди на двух ворон, которые уселись на заборе, вот тебе и сюжеты» [7; 2, 424]⁶.

Фет, подобно японскому художнику, стремится уловить частное, а не общее. Примером могут слу-

жить стихотворения «Одинокий дуб», «Еще акация одна...», «Первый ландыш»⁷. По мнению японских садоводов, только одиноко растущее дерево является собой целое, соседнее уже чего-то лишает его. «Один цветок лучше, чем сто, передает великолепие цветка» [8, 3]⁸. В связи с этим русский ориенталист пишет следующее: «Наше сознание привыкло воспринимать вещи в их множественности, оно скорее расположено обнимать целое, общее, чем сосредотачиваться на единичном» [9, 281]. Восточное искусство стремится разрешить антиномию части и целого. Один из основных принципов дзен – «одно во всем, и все в одном». В упомянутой статье Фет выражает согласие с Тютчевым, цитируя его слова: «Всё во мне и я во всём». Мир – неделимое целое, всё едино. Но если это так, я един со всем существующим. Это принцип конечного единства изменяющегося мира, отчего, однако, его многообразие не исчезает.

Мудрость есть в природе, как и во всем, что олицетворяет красоту. Хайку – преклонение перед гением места. Хайку – возвышенная простота, чистое наблюдение, оно внушает экзистенциальное жизнеощущение, ментальный покой, спонтанность. Поэт схватывает явление как целое, интуитивно, и непосредственно проникает в его сущность. Он улавливает не только красоту пейзажа, но и его душу. Зрелище и настроение располагаются рядом. Созерцание и созерцаемое, знание и бытие образуют единство. Зримый и невидимый мир, микро- и макрокосмос объединяются, существуют в одном времени, но не сливаются друг с другом. Все части равноценны и равноправны, каждая часть целое. В хайку, как правило, есть многозначный фрагмент, с помощью которого читатель воссоздает целостный образ. В этом смысле хайку подобно японскому саду с горчичное зерно, одна из особенностей которого состоит в том, что, где бы ни стоял наблюдатель, одним взглядом он никогда не сможет охватить целое, какая-то часть всегда остается скрытой. Небольшой пруд или ручей с красиво изогнутым дугой

⁷ В стихотворениях японских поэтов не фигурирует эмблематичный для славян дуб, гораздо чаще встречается символ страны цветущая сакура, проливающая свет на тайны японской души. Это дерево не приносит плодов, его держат исключительно из-за красивых цветов.

⁸ На этом принципе построено традиционное японское искусство составления букетов, которое достигает сильного композиционного контрастного воздействия не количеством цветков в букете, а пустыми промежутками. Составитель икебаны (морибаны) одновременно использует и бутон, и клонящуюся к земле сухую ветку или лист, символизирующие бренность жизни, исходя из принципа, что только опадающий цветок есть полнота. Лишь опадая, он вновь расцветет. Стоит в этой связи сослаться на стихи И. Бунина «Канун купалы», в которых снимается дихотомия между увяданием и цветением (эфемерностью и вечностью): «Смерть не семя губит, а срезает / Лишь цветы от семени земного. // И земное семя не иссякнет. / Скосит Смерть – Любовь опять посеет».

⁵ См. раздел «Ароматическая Муза» из монографии Ричарда Ф. Густафсона, в котором автор высказывает свои соображения о «садовой» поэзии Фета (Gustafson Richard F. The Imagination of Spring. The Poetry of Afanasy Fet. New Haven and London: Yale University Press, 1966.).

⁶ Ср. Мацуо Басё: «На голой ветке / ворон сидит одиноко. / Осенний вечер» (пер. В. Марковой).

мостиком, асимметрично⁹ расположенные группы камней, деревьев или кустов, гравийная площадка, прорисованная граблями, имитирующая волны, – таковы элементы японского садового искусства, воплощающего органическую природу, образное изображение духа дзен. Японцы считают любование ландшафтом (любование луной, снегом, цветами) одним из способов медитации, оно оказывает спиритуальное впечатление, подобно слушанию музыки. Им нравятся незаполненное пространство и безмолвная тишина. Это трудно понять тому, кто не имеет живого контакта с природой.

9. Фет соединительное звено между поздним русским романтизмом и модернизмом (между импрессионизмом и символизмом)¹⁰. Он был чрезвычайно восприимчив к цветам, звукам, запахам и ароматам. В его поэзии ведущую роль играют чувственные впечатления: зрение, слух, обоняние, вкус и осязание. В стихотворениях прослеживаются влияния живописи раннего, и музыки позднего романтизма: фантазия («*Quasi una fantasia*»), ноктюрн («*Notturmo*»), романс («*Romanzero*», «*Anruf an die geliebte Бетховена*»), серенада, импровизация, этюд, вариация. По мнению Фета, «поэзия и музыка не только родственны, но нераздельны». Свои стихи он часто называет «песнями», они были переложены композиторами на музыку еще до того, как стали частью литературного достояния. Одному стихотворному циклу, в котором преобладают мелодичные элементы и музыкальная композиционность, он дал название «Мелодии». Фет относился к поэтам, которые сначала слышат мелодию и лишь потом находят слова, подходящие к их мыслям и чувствам. Чайковский однажды так отзывался о нем: «Подобно Бетховену, ему дана власть затрагивать такие струны нашей души, которые недоступны художникам, хотя бы и сильным, но ограниченными пределами *слова*. Это не просто поэт, а поэт-музыкант» [10, 52]. Фет на это ответил: «Чайковский тысячу раз прав, так как меня всегда из определенной области слов тянуло в определенную

⁹ «Видимо <...> скорее асимметрия, чем симметрия может служить символом разнообразия и величия природы» (Кавабата Ясунари. Красотой Японии рожденный: Избранное. – М.: Панорама, 1971.). Уместно процитировать слова Эко: «Основной особенностью как искусства дзен, так и его нелогичности является отказ от симметрии. Причина тому сугубо интуитивная, поскольку симметрия являет собой образец упорядоченности, некую сеть, наброшенную на стихийное движение, некое выверенное действие, а дзен тяготеет к тому, чтобы давать всем существам и событиям возможность развиваться без оглядки на заранее предопределенные результаты» (Эко Умберто. Дзен и Запад // Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. Перевод с итальянского А. Шурбелева. Санкт-Петербург: Академический проект, 2004.).

¹⁰ См. Бальмонт К.Д. Горные вершины. М.: Гриф, 1904; Блок Александр. Записные книжки 1901–1920. М.: Художественная литература, 1965.

область музыки, в которую я уходил, насколько хватало сил моих» [10, 300]. Фет стремился раскрыть ритм и мелодию речи, поднять поэзию до высот музыки. Целесообразно вспомнить слова Флоренского: «Мелодия почти опережает слово, поэт почти поет. Почти... Но в том-то и дело, что ищется **слово**, слово именно, или – нечто, ему подобное. В том-то и мука, что у поэта музыкальность есть музыкальность членораздельного слова, а не вообще звука, поэзия, а не чистая музыка, почему даже и Фет – все же поэт, а не музыкант»: [11: 2; 168].

К познанию действительности ведут два пути: первый – через рациональное слово, понимающее мир рассудочно, второй – через музыку, действующую на чувства. Рациональное познание есть опосредованное знание, музыка же непосредственно обращается к органам чувств. Тайна поэзии Фета заключается в музыкальном сцеплении значений слов и их акустического звучания. «Дело поэта найти тот звук, которым он хочет затронуть известную струну нашей души», – советовал он русскому великому князю, писавшему стихи под псевдонимом К. Р. (Константин Романов) [10, 245]. Согласно такой поэтике, слово должно не только иметь значение, оно призвано раствориться в чистом звучании, в музыке. К поэзии Фета с полным правом можно отнести слова Гердера: «Поэзия нечто большее, чем немые живопись и скульптура, и нечто совсем иное, чем обе они; она музыка души» [12, 525]. Некоторые романы Фета легче анализировать музыкальными терминами и методами, нежели средствами традиционной поэтики [13, 85–86]. Мелодичность стиха невозможно перевести на язык грамматики.

Фет не отделяет семантическую функцию слова от фонической. В его стихах слова нередко получают новое качество благодаря силе своего музыкального выражения. Афоризм Поля Валери «Стихотворение есть растянутое колебание между звуком и значением» [14, 38] я бы несколько изменил: стихотворение не только колебание, но и равновесие между звучанием и смыслом. Стихи Фета пронизаны мелосом. Принцип миропорядка, хаотически пребывающий в реальности, в стихотворении появляется уже упорядоченно, структурно, словно космос, скомпонованный из хаоса, гармония, рожденная из дисгармонии. Сквозь чувственное проступает нечувственное, за звуковой оболочкой просвечивает мир идей.

Согласно древнему синтоистскому поверию, музыку даровали Японии сами боги. Сотворение мира началось звуком барабана. Творение не что иное, как «музыкальная вибрация». Музыкальная гармония, будучи божественного происхождения, является органичной частью мирового порядка. Художник сообщает послание небес. «Произведения человеческого искусства – имитация божественного творения» [15, 78]. В ритмической повторяемости космического круговорота заключена красота, сви-

детельствующая о том, что вселенная также есть музыка. Музыка – это гармония неба и земли. Японская музыка не абстрактна, но конкретна: «музыка воды», «музыка звезд», «шум гор», «песня конюхов». Японцы понимают внутреннюю музыку природы и обладают чутьем к внешней гармонии. Флейта различной тональности, тринадцатиструнная цитра (кото) и трехструнная лютня, используемая в разных вариантах, создают художественную гармонию между воспаряющим к небу ладом *ян* (мажор) и стремящимся к земле ладом *инь* (минор). Переход из одного лада в другой приводит к выравниванию полярной напряженности между светлым мужским и темным женским звуковым тембром. Сплошные звуки считаются соответствующими мужскому началу, а прерывистые — женскому. Это существенная особенность японской музыки: темнота света и свет темноты. Напряжение цвета является привилегией не только живописи и поэзии, но и музыки: переход от одного тона к другому приводит к контрасту звуковой окраски. В центре каждой мнимой тождественности есть противоречие, и в центре каждой мнимой противоречивости – тождество. Это закон тождества и противоречия (*coincidentia oppositorum*).

Хайку не рифмованы, однако в них присутствует древний музыкальный ритм природы, отчасти благодаря созвучию аллитераций внутри строк, отчасти вследствие симметрической формы стиха. Фонетический ритм хайку придает тексту ритм, проникая до малейшей метрической единицы, до уровня слоговой азбуки *кана*. Как и ритм, столь же важную роль играет звуковой спектр стихотворения: смешение гласных верхнего и нижнего подъема, твердость и мягкость согласных. В хайку длина строк, их иконическое расположение и даже пустые интервалы и тишина имеют свою функцию. Внимая тишине, можно услышать неслышимое.

Роль, подобную звукам музыки, играют и колокольный звон, оповещающий о начале службы, и соловьиные трели, и душераздирающие крики кукушки, которые так любили слушать Фет и авторы хайку, словно видели сходство между собственной судьбой и долей кукушки, горестно повторяющей свое имя и всю жизнь тщетно пытающейся найти свое уютное гнездышко. Пение соловья передавалось повторением гласного «и» верхнего подъема, а свадебная песня кукушки и звучание колокола – гласными нижнего подъема «о» и «у»¹¹. Гудение колокола и пение птиц, как и музыка, обладают магической силой, побеждают пространство и время, проникают в бесконечность, трансцендентность, не отрываясь от эмпирической реальности. «После монотонного звучания колокола у нас в ушах еще долго раздается этот звук. Точно так же и после про-

чтения стихотворения в читателе должен оставаться отголосок некоего звука» [16, 11]. В стихотворении есть мелодия, запечатлевающаяся в памяти.

Красоту форм мы воспринимаем глазами. Красоту движения – равномерную смену ударных и безударных, длинных и коротких частей – в музыке и в стихотворении мы слышим ушами. Для полного эстетического понимания хайку и наслаждения им мало иметь хорошее ухо и наметанный глаз, нужна еще одна форма созерцания, «внутренние» зрение и слух. Внутренний опыт порождает контакт трансцендентного мира и материально-земного бытия. Слова японского писателя, нобелевского лауреата Ясунари Кавабата – *mutatis mutandis* – можно отнести и к стихотворениям Фета: «Хайку может показаться простым или возвышенным, примитивным или утонченным – в зависимости от слушателя» [17, 254].

10. Подведем некоторые итоги. Современные Фету критики за кажущуюся «бессодержательность» и «безыдейность» заклеили его поэзию «искусством для искусства». Данная работа пытается решить загадку, почему эти лаконически сжатые стихи как бы «ни о чем» оказывают такое притягательное воздействие, берут нас за сердце. Ведь не может быть, чтобы простые на вид стихотворения не имели бы более глубокого смысла. В качестве кода для расшифровки я выбрал хайку, хотя японская поэзия с трудом укладывается в европейские жанровые категории, поскольку хайку по содержанию обладает высокой степенью условности и наиболее детерминировано по форме. Однако в эстетических взглядах Фета и японских поэтов можно обнаружить многочисленные чувственно-мысленные аналогии: утонченную изящность, застенчивую сдержанность, стремление к душевному покою и контемплативному взгляду на жизнь, женственную прелесть. Упоение красотой природы ассоциируется с чувством растроганности, замороженности и благоговения, что нельзя лучше выразить, как японским «моно-но аварэ»¹².

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. Фет, как и автор

¹² Термин моно-но аварэ был введен японоведом-художником Мотоори Норианага (1730–1801) – в труде-комментарии «Яшмовый гребень повествования о Гэндзи» (яп. Genji Monogatari). Mono-no aware – это «очарование вещей, одно из наиболее ранних в японской литературе определений прекрасного, связано с синтоистской верой в то, что в каждой вещи заключено свое божество – kami, в каждой вещи – свое неповторимое очарование. Аварэ – это то, что вызывает восторг, взволнованность. Аварэ – внутренняя суть вещей (как и макото: японцы не разделяли красоту и истину), поэтому писатели и поэты прежде всего призваны были выявлять аварэ» (Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М.: Наука, 1979).

¹¹ Масаока Сики основал журнал хайку под названием «Хотогисусу» (Кукушка). Сики – литературный псевдоним, что означает «горная кукушка».

хайку, знает гораздо больше, чем говорит, умолкает не потому, что несведущ, а потому что мудр. В ходе созерцания бытия их не интересуют слова, переживание превосходит то, что может быть выражено словами. Чувство, будучи состоянием души, не поддается описанию, о нем можно догадываться только по характерным чертам и формам проявления (жесты, выражение лица, интонация). Недосказанность уместна, когда многое сказано закодированно и тем самым недостающее становится явным. Смысл молчанию и выпадению слов придает речевая ситуация, контекст. Безмолвие (искусство молчания) – один из видов коммуникации, семантически оно столь же значимо, как и вербальное сообщение. Фет нашел золотую середину между ничем не значащими и слишком многозначительными словами. В его стихотворениях в теснейших формальных рамках проявляется глубочайшее метафизическое содержание. Он осуществил «невозможное»: уловил вечность, сокрытую во мгновении, и передал целостность во фрагменте.

Как и японские поэты, Фет в основу своей поэзии положил образность (картинность). Он хотел докопаться до древних архетипов, различая в языке пласт первоначальной вообще дообразной основы и восходящий к образу. Фантазия поэта определенно предшествует языку, она до-, и трансвербальна. Два знаковых типа – *слово* и *образ* – пребывают в постоянном взаимодействии, непрерывно переходят друг в друга. Соотношения вербальной и визуальной модальности характеризуются своего рода осцилляцией: они взаимно просвечивают и преломляются друг в друге. Фоника слова неотделима от визуального изображения. Превращая пространство во время, поэт переходит из мира образов в мир слов: из парадигматической структуры в синтагматическую. Во время перехода из одной семиотической системы в другую происходит в тексте семантический перевод.

Фет интуитивно уловил типологическое, а не генетическое сходство в создании образов в русской и японской поэзии, их стремление к универсальности и гармонии. Переживание, которое кроется в хайку, при всей его национальной японской особенности, универсально. Это еще один пример того, что в различных национальных литературах с определенной разницей во времени происходят сходные творческие поиски. Поэты, разделенные эпохами и незнанием друг друга, перекликаются между собой. Данный анализ сосредоточил внимание на возникших независимо друг от друга явлениях, на эквиваленциях, которые не появились бы без взаим-

ного соприкосновения в более глубоких слоях поэтики. Однако подобные вещи в искусстве по преимуществу отличаются в более тонких формальных проявлениях, полностью разгадать которые не способен даже целый арсенал шифр-ключей: тайна остается тайной. Невозможность декодировать полисемантические слои гарантирует стихотворениям неисчерпаемость и бессмертие.

ЛИТЕРАТУРА

1. 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.
2. Шеншина В. А. А. Фет-Шеншин. Поэтическое мирозерцание / В. Шеншина. – М. : Добросвет, 2003.
3. Розенблюм Л. А. Фет и эстетика «чистого искусства» / Л. А. Розенблюм // Вопросы литературы. – 2003. – № 2.
4. Гинзбург Л. О лирике – Лидия Гинзбург. – Изд 2-е. – Л. : Советский писатель, 1974.
5. Бреславец Т. И. Поэзия Мацуо Басё / Т. И. Бреславец. – ГРВЛ. – М. : Наука, 1981.
6. Фет А. А. Весенний дождь / А. А. Фет. Тула : Приокское книжное издательство, 1983.
7. Полонский Я. П. Сочинения в 2 томах. – Проза, стихи, поэмы. – Т. 2. / Я. П. Полонский. – М. : Художественная литература, 1986.
8. Кавабата Ясунари. Красотой Японии рожденный / Ясунари Кавабата // Избранное. – М. : Панорама, 1971.
9. Григорьева Т. Послесловие. – И была любовь, и была ненависть / Т. Григорьева. – М. : Наука, 1971.
10. К. Р. (Великий князь Константин Константинович). Избранная переписка. – СПб. : РАН ИРЛИ, 1999.
11. Флоренский П. А. У водоразделов мысли: в 2-х т. – Т. 2. / П. А. Флоренский. – М. : Правда, 1990.
12. Herder J. G. Kritische Wälder. Viertes Wäldchen / J. G. Herder. – Berlin-Weimar : Aufbau-Verlag, 1990.
13. Вейдле В. Музыка речи / В. Вейдле // Эмбриология поэзии. Введение в фоносемантику поэтической речи. – Париж : Institut d'études slaves, 1980.
14. Валери П. Об искусстве / П. Валери. – М. : Искусство, 1978.
15. Coomaraswamy Ananda K. Figures of Speech or Figures of Thought / Ananda K. Coomaraswamy. – London, 1945.
16. Macuo Basó legszebb haikui. Összeállította és a bevezetőt írta Vihar Judit. Bp. : Fortuna-Printer Art, 1996.
17. Кавабата Ясунари. Существование и открытие красоты / Ясунари Кавабата // И была любовь, и была ненависть. – М. : Наука, 1975.

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