

Золтан ХАЙНАДИ

**ЯЗЫКОВОЙ СКЕПСИС И ЯЗЫКОВАЯ МАГИЯ
В ПОЭЗИИ А. А. ФЕТА**

**Word Skepticism and Word-magic
in Afanasy Fet's Poetry**

Посвящается
проф. Кларе Адягаши,
в честь ее юбилея.

Abstract

This paper is devoted to Afanasy Fet's philosophy of art. In Fet's poetry, the virtuosic use of words is combined with linguistic skepticism, involving a feeling of verbal inexpressibility and the apotheosis of silence. The topic of his poetry is the inexpressible and unspeakable, which, paradoxically, becomes expressible and describable through impressionistic imagery, metaphoric nomination, musical effects, and metalinguistic means. Fet's poems are highly polysemic, and the semantic implications of his texts are inexhaustible.

Keywords: *poetics of the unspeakable, Afanasy Fet, magic of poetic language, skeptical attitude toward language, ineffable expressibility, expressible inexpressibility*

*Лирическое стихотворение делает нелогичность
человеческой души вдруг сразу логичной,
и именно в невысказанном и образном,
то есть во второй человеческой логосфере.
Херманн Брох¹*

Согласно Платону, есть два мира – мир чувственных вещей и мир сверхчувственных идей. Афанасий Афанасьевич Фет (1820–1892) разделял платоновское представление об одновременной причастности человека к двум мирам – истинному миру идей и грубому миру чувственных вещей. Ключом к пониманию его поэзии можно считать борьбу за преодоление раздвоенности между видимостью (*Schein*) и сущностью (*Idee*). Трудность для поэта заключается в том, что о трансцендентном приходится говорить языком, созданным для имманентного. Самые высокие мысли он должен выразить земными образами. Виртуозное владение языковыми средствами порой сочетается у него с сомнением в том, что мир полностью вмещается в языке. Непередаваемость

¹ «Das lyrische Gedicht macht die Illogizität der menschlichen Seele mit einem Male logisch, u. zw. im Ungesagten und Bildmäßigen, also in einer zweiten menschlichen Logosphäre» [БРОХ 1980: 485].



сокровенных сторон бытия естественно ведет к высокой оценке тишины и молчания, которые становятся для Фета одной из важнейших поэтических категорий. Как поэт, он страдал от недостаточности средств и недостижимости цели. Его терзали некие полные предчувствий мысли и смутные ощущения, не находившие адекватного языкового воплощения. Какие-то неясные мысли и чувства томились в душе поэта и не могли вылиться ни в образ ни в понятие. «О, если б без слова / Сказаться душой было можно» [ФЕТ 1959: 41], «Людские так грубы слова, / Их даже нашептывать стыдно!» [322]. Он болезненно переживал противоречие томительной потребности, и одновременно невозможности высказать себя. Запасы художественно-выразительных средств представлялись Фету слишком ограниченными, как только он пытался облечь свои мысли в слова. Он сетовал на муки творчества: «Как беден наш язык! – Хочу и не могу – » [328]. Фет искал возможности выражения без вербальных средств, тогда как именно слова являются основным орудием поэта. Он не может существовать без слов. Свои мысли и импресии он должен облекать в слова, экспрессивно выражать в языке. Этот парадокс Августин назвал «борением слов».² Самое парадоксальное в невыразимом то, что оно выразимо, так как образ-символ – это тождество «выраженности и невыраженности» [ЛОСЕВ 1995: 99]. Языковой скепсис таит под собой веру в том, что за эмпирическим языком сокрыта магическая сила художественного слова, освобождающая плененный вещью смысл. Амбивалентность этих двух видов эмоционального отношения – благоговение перед могуществом слова и сомнение в нем в одно и то же время – является, пожалуй, главной особенностью творчества Фета. Жажда выразить невыразимое, быть красноречивым в молчании – мощнейший стимул его поэзии. «Фет побеждает невыразимость, сделав объектом, превратив в слово само томление о невыразимости» [ЕРМИЛОВА 1990: 7/86]. Преодоление дуализма языкового скепсиса и языковой магии является лейтмотивом его творчества в целом. Как ни странно, сила этого великого художника слова не только в слове, но и в молчании. Настоящая статья посвящается именно этой проблематике.

*

Скепсис по отношению к художественному языку был свойственен эпохе романтизма. Некоторые представители романтической философии искусства и языка на основе дуализма выражаемого содержания и языковой неизрекаемости делали из молчания программность. Слово для них утратило свою первоначальную функцию, стало антилогосом (ложью), что явно противоречило ветхозаветной традиции, согласно которой слово тождественно сущности вещи. Апофеоз безмолвия в одинаковой мере пропитали и немецкую романтическую поэзию, где часто встречались слова *unsäglich*, *unaussprechlich*, *unausdrücklich* и

² «Что за непонятное борение слов; ибо если несказанно то, что не может быть сказано, тогда то, что может быть названо несказанным, не является несказанным. Сие борение слов лучше обойти молчанием, чем успокоить речами» [цит. ЭКХАРТ 2001:166].



апофатику православной теологии, считающей, что «*transcensus* мира не выразим на языке земных понятий», ибо божественная природа неопишима, неизобразима [БУЛГАКОВ 1911: 2/77]. Келейное безмолвие (исихия) является своеобразной автокоммуникацией, способом познания Бога, познания мира. Поэты-метафизики тоже считали, что истина вне слова, наложи на себя обет молчания: либо лгать, либо молчать. «Молчи, скрывайся и таи / И чувства и мечты свои [...] Мысль изреченная – ложь.» (Тютчев: «Silentium!»); «И лишь молчание понятно говорит» (Жуковский: «Невыразимое»); «Всё мысль да мысль! Художник бедный слова!..» (Баратынский); «Нет на свете мук сильнее муки слова» (Надсон). «Шепнуть о том, пред чем язык немеет» (Фет 116) «Ангел благого молчания, / Душу от слов охраня!» (Брюсов). Поэтическое молчание – это осознание тщеты слова, невозможности выразить себя через него, ибо речи есть предел, за которым существует невыразимое.³ Однако это не глухое молчание, а рефлексированное и артикулированное молчание, вызванное эмоционально насыщенным воображением. Вышеназванные поэты конечно понимали, что ничто не вышло бы из-под их пера, если бы они остались верны своему зарoku говорить об абсолютном без остатка.

Как выйти из дилеммы: имеет смысл говорить только о том, о чем говорить невозможно. Арс поэтика Фета заключала в себе программу стремления к преодолению разрыва между соотношением знака и вещи (*res et signa*) с использованием «поэтики тишины» – цезур, пауз и других риторических фигур умолчания. Новаторство поэзии Фета рождается из полемики с романтизмом. Он пытается уйти от романтической «мятежности» к безмятежному спокойствию и тишине. Молчание однако не значит немоту, оно означает специальную коммуникативную активность. Умение высказать невысказанное – особый способ диалога поэта с читателем, во время которого создается между ними какая-то неуловимая связь коммуникабельности. Поэт может выражать себя не только с помощью того, что говорит, а также и с помощью того, что не говорит. Только мы должны услышать в сказанном невысказанное. Язык предполагает множество «молчаливых соглашений» (Л. Витгенштейн).

*

В эстетических взглядах Фета прослеживается влияние философии неоплатонизма, согласно которому эмпирическая жизнь скрывает от человека мир вечных идей. Однако человек не заперт в темнице явлений – говорил Фет, в порыве вдохновения он сможет вырваться из плена пространства и времени, в котором он заточен. Восхождение от материального к идеальному соотносится

³ Стоит отметить, что представление о языке как о средстве искажения мысли является вызовом официальному дискурсу, полагающему, что все мысли легко выражаются словами. Определенная аналогия просматривается между языковым скепсисом А. Фета и Л. Витгенштейна: «О чем невозможно говорить, о том следует молчать (7); То, что может быть показано, не может быть сказано» (4.1212). // (При ссылках на Логико-философский трактат в скобках дается номер афоризма.) Электронный ресурс: <http://w2.ict.nsc.ru/jspui/bitstream/ICT/951/3/vit.pdf> (дата обращения: 10. 12. 2021.).



с метафорой полета, в противлении бескрылой жизни. Одним из основных мотивов у поэта становится прорыв из мутного потока жизни куда-то в запретный мир сущностей, и соответствующие производные образы: «крылатый сон», «крылатый час», «окрыленный восторгом». «И тотчас в небо унесут меня раскинутые крылья». Поэтические образы строятся у него в вертикальном измерении: от земли к небу, от долу – горе.

По мысли Фета, ощутимость идеи есть красота. «Поэзия, и вообще искусство, есть чистое воспроизведение не предмета, а только одностороннего его идеала, [...] художнику дорога только одна сторона предметов: их красота» [ФЕТ 1859: 2]. Красота воспринимается им как противоречивое единство мгновенного и вечного. Цель поэзии найти под вечно изменяющейся видимостью постоянную, неизменную сущность. Поэт интуитивно схватывает явление и проникает непосредственно в духовную сущность вещи сквозь оболочку видимостей, ибо прообраз красоты заключен в его душе. Стихи Фета построены таким образом, что онтологические слои спрятаны глубже остальных, внутри структуры произведения. Мы видим в предмете не только то, что лежит на поверхности, но и его скрытый смысл. Будучи очарованным красотой, поэт испытывает потребность сам создавать ее и тем самым перекидывать мост между феноменальным и смысловым (ноуменальным) мирами, являющимися двумя аспектами единой реальности. Вероника Шеншина, дальняя родственница поэта, не случайно пришла к выводу о том, что в образах-метафорах Фета скрыта глубокая метафизическая сущность,⁴ в которой ему отказывали все, кто видел в нем только представителя «чистого искусства» [ШЕНШИНА 1999].

*

Для воспроизведения магии красоты Фет использует слова *in usum aetheticae*. Источником поэтичности является образность (картинность), лежащая в основе его поэзии. Поэт живописует словами, чтобы зримыми представлениями намекнуть на непредставимое, и тем самым преобразить словесный образ в зрительный. Он стремится к визуализации образа, хочет воздействовать одновременно на два органа чувств – глаз и ухо. Пластическое видение и музыкальное слышание одинаково присущи ему. В его поэзии выражение и изображение взаимодополнительны. Живописность в ряде случаев выражается в частом употреблении визуальных имен существительных и зрительных метафор. Фет предполагает взаимную переводимость визуальных и нарративных искусств. Вслед за Горацием, служившим образцом для него⁵, он

⁴ Эта мысль отражена в афоризме Хайдеггера: «метафорическое же имеет место только внутри метафизики». „Das Metaphorische gibt es nur innerhalb der Metaphysik“ [HEIDEGGER 1957: 89].

⁵ «Живописи подобна поэзия» – *ut pictura poesis* – говорил Гораций. Фет перевел на русский язык оду Горация «О поэтическом искусстве. К Пизонам» (*De arte poetica*). В мою задачу не входит заниматься вопросом, чем картина отличается от произведения литературного искусства. Я укажу здесь только на то, что «картина по существу своей структуры в отношении временного характера изображенных в ней предметов является творением моментальным». Ее можно охватить «одним взглядом». В отличие от картины, произведение литературного



считает, что деятельность поэта отличается от деятельности художника лишь в том, что он пытается воспроизвести мир словесными средствами. Фет мыслит образами. Он выражает отвлеченные понятия и мысли в наглядно-чувственной символике света и цвета, выявляя не только феноменальное, но и субстанциональное качество предмета.

Один из возможных путей выхода из ситуации языкового кризиса, избранный Фетом – слияние слова с живописью – открывает новые перспективы внутренней и внешней организации поэтического текста. Он делает картинность важной чертой своей поэзии, полагая, что в идеальном случае слово – картина. В стихотворениях «Чудная картина...», «Это утро, радость эта...», «Шепот, робкое дыханье...» глаголы отсутствуют, что в то время вызывало сенсацию уже с чисто формальной точки зрения. Лев Толстой писал: «Это мастерское стихотворение; в нем нет ни одного глагола (сказуемого). Каждое выражение – картина» [ТОЛСТОЙ 1978: 1/181]. В импрессионистической поэзии Фета ослаблена предикативность, в отличие от поэтов барокко и экспрессионизма, предпочитающих движение.

Мотив «недовыраженности» сочетается у Фета не только с темой творчества, но и с темой любви. Согласно его арс поэтике, поэзия также как и любовь – это освобождение от оков языка – магия бессловесной коммуникации. Поэзия Фета – мучительный поиск чего-то словами невыразимого, как бормотание оракула, безмолвное камланье шамана, как невнятные выкрики жреца. Остановимся на стихотворении «Шепот, робкое дыханье...» (1850). Было подсчитано, что в нем 36 слов, в том числе 23 имени существительного, 7 прилагательных, 2 предлога, союз «и» встречается четыре раза. Стихотворение Фета отнюдь не представляет собой простой набор заменимых слов, без каких-либо связей. Он ставит слова на надлежащие им места, и слова тотчас начинают излучать энергию. Огромна семантическая энергия у слов, освобожденных от оков «досадной, проклятой грамматики» (Я. Полонский). Стихотворение Фета состоит из одной музыкальной фразы, в которой нет относительного местоимения. Хотя слова синтагматически не связаны, они соприкасаются как кусочки мозаичной картины, связанные *между собой внутренним* единством соответствия. Его, как картинку-мозаику, можно понять только через взаимодействие отдельных частей, каждая из которых в отдельности ничего не значит, и только вместе они порождают смысл. Сущность выражается не столько словами, сколько самим порядком их организации в некую эстетическую функцию. Между именами существительными и прилагательными возникает «силовое поле», основанное не на подобии, а на смежности.⁶ Слова стоят рядом, как вещи в натюрморте, однако читатель достраивает в воображении все

искусства и музыки становится эстетически доступным только в процессе временного разветвления. См. раздел «Картина и литературное произведение» из книги Ингардена [ИНГАРДЕН 1962: 374–383].

⁶ Напрашивается сравнение поэтического текста с произведением живописи: художник иногда кладет краски, не смешивая их на палитре, но сочетания отдельных цветов дают новое качество. Краски не ложатся друг на друга, но взаимодействуют между собой, вследствие чего получается новый вид колорита.



недостающие детали собственными чувствами и мыслями. «Фет ставит вещи перед нами, и ждет, чтобы мы сами установили связь между ними. Хотя может показаться, что номинализм способствует конкретности, избегание явной предикации в пользу субстантивных выражений часто создает у читателей впечатление субъективизма и психологизма» [KLENIN 2002: 128].⁷

Хвалить поэта за то, что он не использовал ни одного глагола в своем стихотворении, то же самое, что хвалить художника за использование только одного цвета.⁸ Бравур не в простом отсутствии глаголов, а в том, что сказуемость выражается у Фета использованием отглагольных существительных. Все это призвано придать стихотворению движение, чтобы возникла иллюзия «ожившей картины». Шепот, дыханье, колыханье, лобзанье – ономапопеи, в которых значимую роль играет звуковая сторона слова. Фет обратил большое внимание на звуковую оформленность слова (аллитерацию, ассонансы) и на художественное сочетание однокоренных слов, этимологически одинаковыми окончаниями. «Что не выскажешь словами, / Звуком на душу навей» [447]. И самые слова получают новую ценность уже не по смыслу, а по звуку своему.⁹

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!..
[211]

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. Данное утверждение не совсем верно, ведь Фет запечатлевает свет, возникший из тьмы –

⁷ Исследовательница Эмили Кленин отмечает, что «отсутствие предикации в текстах Фета не следует преувеличивать. Глагольные и именные формы употребляются в канонической поэзии Фета примерно так же часто. [...] Относительное отсутствие явных глагольных форм, таким образом, не является общей характеристикой поэзии Фета, а ограничивается определенными стихами» [Там же с. 128].

⁸ Ср. «поэзию вне слов» А. Фета с «живописью без красок» К. Малевича.

⁹ При чтении стихотворений Фета «совершается переход от зрения к звуку», на который указал Ричард Густафсон [GUSTAFSON 1966: 80].



само таинство перехода. Это стихотворение о том, как незаметно летит время наедине с возлюбленной, как быстро проходит ночь и наступает рассвет. Поэт ставит рядом две разнообразного настроения картины, и само это сравнение имеет своим результатом исключительно художественное воздействие. Сопоставляются изобразимые образы, чтобы возникло нечто неизобразимое. Между началом и концом натянута дуга, соединяющая тьму и свет, недолговечность природных явлений и вечность любви. Архитектоника стихотворения построена таким образом, что чем сильнее акцентируется момент недолговечности, тем глубже и интенсивнее жажда непреходящего. Перемены в природе означают перемены в человеке. Эмоционально окрашенное, двукратное повторение призыва к приходу света в последней строке «И заря! Заря!..» – номинативные словофразы (холофразы), которые хотя и не делятся на синтагмы подлежащего и сказуемого, тем не менее в совершенстве передают эйфорическое настроение поэта: любовь озаряет жизнь человека. Речь его становится немногословней, порой обретает полную бессловесность, всецело растворившись в безмолвии. Нарастание эмоций достигает того предела, где слово немеет.

По замечанию критика той эпохи, Н.К. Михайловского, стихотворение без глаголов имеет «безначальный конец, бесконечное начало». Стихи Фета напомнили критику строение палиндрома, текст которого одинаково читается в обоих направлениях.¹⁰ И в данном случае отчасти он прав, ибо функция палиндрома нейтрализовать однонаправленность времени. На худой конец можно согласиться лишь с тем, что читатель должен осмысливать текст, читая его и от конца к началу. Текст стихотворения с обратимо-инверсивной семантикой предназначен для вспять-чтения. Кстати сказать, одновременность проспективного и ретроспективного чтения является основной семантической моделью поэтического текста. *В акте чтения замыкается «герменевтическая дуга»* понимания текста в самом читателе, обладающем способностью воссоздать смысловой потенциал произведения заново.

*

Метафорическая поэзия Фета полна намеков, догадок, умолчаний. Всегда остается в ней некий пробел между сказанным и несказанным. В программной статье «О стихотворениях Тютчева»,¹¹ он писал о том, что произведение искусства должно оставаться недосказанным. Много стихов у него без заглавий. Он не желал предвосхитить их смысл: внушить – цель поэта. Смысловые пропуски, фрагментарность изложения и резкие оксюмороны приводили Фета к пренебрежению правилами грамматики, например, к опусканию глаголов, которые должны содержаться в предложении. Фет прозревает глубинную связь чрезвычайной сжатости слова с напряженностью молчания. Сжатость семантически углубляет текст, ее нужно расшифровывать. Многие современники Фета видели

¹⁰ Фет любил играть словами: палиндром «А роза упала на лапу Азора» приписывается ему.

¹¹ Статья считается эстетической декларацией самого Фета. Ему явно хочется акцентировать некоторые соответствия эстетики Тютчева собственным эстетическим воззрениям.



в его песнях «стихотворные ребусы» и загадки, требующие отгадки. Поражали читателей у Фета и сочетания слов, близких по звучанию, но далекие по значению. Они резко нападали на него за непонятность, нелогичность и абсурдность таких паронимазий, как «зеркало сверкало, с трепетным лепетом», «без клятв и клеветы», «среди бесчисленных, безчувственных людей», а также за катахрезы, типа «жгучий месяц», «овдовевшая лазурь», «травы в рыдании», которые шокировали критиков. В стихотворениях Фета значение слова порой отступает на второй план, освобождая главенствующую роль для ритма и мелодики языка, которые способны точнее передать нюансы эмоций и волнения души.

В концовках стихотворений Фета часто стоят финальные многоточия для обозначения прерванности речи, незаконченности высказывания, и тем самым образуется пробел недоговоренности. Многоточия указывают на словесную невыразимость, неадекватность слова переживанию.¹² Не стоит ожидать от субъективно-импрессионистической поэзии созданности и завершенности, ибо она чужда ее сущности. Нет никаких твердых очертаний, Фет как бы окутывает свой предмет герметической «дымкой-невидимкой», вследствие чего создается впечатление воздушности и загадочности. Он поступает как художник-импрессионист, который оставляет зрителю свободу домысливать, дополнять своей фантазией опущенное. Читателю надо догадываться, додумывать о том, о чем поэт молчит, тем самым он призывает его к соучастию. Согласно рецептивной эстетике недописанность стимулирует творческую активность читателя, наслаждение которого состоит в постепенном угадывании смысла текста.

*

Импрессионистические приемы (напр. предпочтение деталям) и пластический номинализм (подавляющее преобладание имен существительных над глаголами) пришли в русскую поэзию с лирикой Фета. Он был чрезвычайно восприимчив к цветам, звукам, запахам и ароматам.¹³ Он часто обращается ко всем органам чувств, ввиду того, что все наши чувства имеют способность ощущать красоту, не только зрение, но и слух и обоняние и вкус и осязание. В момент «избытка чувств» тело не разрывается на части разными чувствами, а окутывается полнотой чувственного удовольствия.¹⁴ Фет умел общаться с животными и птицами, не вооруженными речью. Понимал пение соловья. По словам Я. Полонского, Фет «соловьиные песни переводил на русский язык» [цит. РОЗЕНБЛУМ 2003: 151]. Поэт слышит «дыхание природы», шеплет трав на ветру, не только видит скошенный луг, но и чувствует его запах.

¹² Ср. Многоточие – это «следы на цыпочках ушедших слов» (В. Набоков). // <https://fb2.top/pamyati-l-i-shigaeva-38619/read> (дата обращения: 10. 12. 2021).

¹³ См. раздел «Ароматическая муза» из монографии Ричарда Ф. Густафсона, в котором автор высказывает свои соображения о садовой поэзии („garden theme”) А. Фета [GUSTAFSON 1966].

¹⁴ Здесь в наш комментарий имеет смысл включить термин жуассана (jouissance) Ю. Кристевой. Оно плохо переводится русским словом «удовольствие», скорее соответствует полному значению, подразумеваемому французами «избыточное удовольствие» (plus-de-jouir). // https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/krist/otodn.php (дата обращения: 10. 12. 2021.)



«Хоть нельзя говорить, хоть и взор мой поник, – / У дыханья цветов есть понятный язык:» [310]. Природа говорит с человеком сложным языком шифров, а поэт разгадывает его. И это находится в коррелятивном отношении с натурфилософией Тютчева: «Не то, что мните вы, природа: / Не слепок, не бездушный лик – / В ней есть душа, [...] в ней есть язык...» Это уже не сентиментально-романтический возврат в лоно природы, а «сродность» человека с одухотворенной природой, вовлеченной в диалог с лирическим субъектом: «природе дано вербальное бытие – теперь 'в ней есть язык'» [ИСУПОВ 2010: 167]. Именно это стремление проникнуть за явление, раскрыть его глубинную онтологическую сущность отличают поэзию Фета (и Тютчева) от импрессионистов.

Зрение Фета космизировано, сочетается со сверхзрением. Душа поэта на миг приобщается к невидимому, неведомому, он находится как бы в другом измерении. Непостижимое ощущение соприкосновения человека с космосом нашло свое яркое выражение в стихотворении «На стоге сена ночью южной» (1857). Космос – это своего рода слепая сила, подчиняющая человека своей власти. Безмолвная тишина бесконечных пространств вызывает у него необъяснимое трепетное волнение. Мир движется к пропасти. Отверзаются зияющие бездны вселенной, желающие поглощать все сущее.¹⁵ Однако поэту удастся если не примирить, то хотя бы на время уравновесить противоположные силы хаоса и космоса. Лирический герой стихотворения будто повисает над бездонной глубиной, удерживаемый мощной дланью трансцендентального субъекта, не дающего утонуть. Бездна мироздания и бездна душевного переживания ассоциативно связаны. «Наблюдаемый мир становится пережитым миром – из внешнего превращается во внутренний, интериоризируется» [ГАСПАРОВ 1977: 22].

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 уносилась 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. [213]

¹⁵ В стихотворении чувствуется влияние буддизма, рассматриваемого через философию Шопенгауэра, трактат которого «Мир как воля и представление» Фет первым перевел на русский язык [СПб. 1881].



*

Осознавая неподатливость словесной материи, Фет обращается к музыке. Он признавался, что его «всегда из определенной области слов тянуло в неопределенную область музыки». [К.Р. 1999: 300]. По его мысли в музыке дана сущность предмета, а не явление. Музыка способна проникнуть в тот мир высшего порядка, которому другой вид искусства может только подражать. «Поэзия и музыка не только родственны, но нераздельны» [ФЕТ 1982: 2/462]. Свои стихи он по праву называет песнями, серенадой, импровизацией, этюдом, вариацией, ибо они были написаны на музыку и предназначались для пения. Его стихи были переложены композиторами на музыку еще до того, как стали частью литературного достояния. Фет относился к поэтам, которые сначала слышат внутри себя музыкальное звучание и ритм, оформляющиеся лишь затем постепенно в слова. Он уподобляет себя композитору, ищущему слова для превращения музыкальной темы в лирический сюжет. Одному стихотворному циклу он дал название «Мелодии». Музыкальность проникает его стихи «Quasi una fantasia», «Anruf an die geliebte Бетховена», «Notturmo», «Romanzero» и другие, вплоть до сочетаний гласных и согласных, ввиду того, что «тональный элемент в нем усилен, а консонантный шум ослаблен» [ТАРАНОВСКИЙ 2000: 348]. Музыкальность стихотворения возбуждается через мелодику речи, повторов, напевных интонаций, полутонов и оттенков. Организация материала порой близка контрапункту в музыке. Чайковский однажды так отозвался о нем: «Фет в лучшие свои минуты выходит из пределов, указанных поэзии, и смело делает шаг в нашу область. [...] 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» [К. Р. 1999: 52].

Некоторые романсы Фета легче анализировать музыкальными терминами и методами, нежели средствами дискурсивной поэтики, ибо они пронизаны мелосом, трудно переводимым на язык грамматики. Впрочем, часто у него «музыкой» становится тишина. Эта проблема была затронута в книге Стефана Шнейдера.¹⁶ Здесь, однако, следует принять во внимание и то, что теория музыки к теории поэзии не применима. Поэзия Фета послужила П. Флоренскому поводом для размышлений о границах поэзии и музыки: «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. В том-то и трудность, что хочется не воспеть, а именно **высказать** несказанное. В том-то и вопрос, что речь **не может** не мыслиться **всесильной, всесказующей, всевыражающей**, и Фет, мучившийся невоплощаемостью в слове, все-таки **воплощал** неуловимые волнения, и именно в слове» [выделено автором в: ФЛОРЕНСКИЙ 1990: 2/169]. Философ настаивал на том, что деятели

¹⁶ «An den Grenzen der Sprache: Eine Studie zur „Musikalität“ am Beispiel der Lyrik des russischen Dichters Afanasij Fet» [SCHNEIDER 2009].



искусства не должны переходить за известную черту, дозволенную законами жанра: «Изображения, выдвигающиеся за плоскость рамы; натурализм живописи до "хочется взять рукой"; внешняя звукоподражательность в музыке; протокольность в поэзии и т. п., вообще всякий подмен искусства имитацией жизни, вот преступление и против жизни и против искусства, соответствующее расплывчатости рубежей между научными образами и изучаемой действительностью» [ФЛОРЕНСКИЙ 1922: 91]. Однако Фет обладал «лирической дерзостью» (выражение Толстого) – свойством великих поэтов – выйти за пределы поэзии. Он был активно включен в напряженный поиск скрытых соответствий слова, звука, красок.¹⁷

*

Фету была близка «поэтика впечатлений» импрессионистов, с их желанием увековечить мгновение, изменчивое состояние, передать мимолетное. «Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук / Хватает на лету и закрепляет вдруг» (309). Тема закрепления «ускользающего мига» занимает ключевое место в его поэзии. «Изображая движение, искусство застает его только в данный миг и в нем увековечивает» [ФЕТ 1859: 2]. Миг, как особая точка времени, означает для Фета место встречи двух миров: вечного и временного. Мгновение пребывает ни в одном из этих двух миров, оно находится на их грани, во встречном движении между ними. Соприкосновение мига к вечности противостоит механическому измерению времени, где отрезки времени равновелики и равнозначны. Для Фета время – это не текущее время (хронос), служащее для количественного измерения, а своего рода качественная категория (кайрос), в котором сгущается полнота жизни. Поэт выключается из малого времени, чтобы включиться в большое Время. В одном стихотворении Фета звезды говорят поэту: «Вечность – мы, ты – миг», это значит, что человек живет во временном, звезды в вечности. По сравнению с вечностью природы жизнь человека всего лишь миг, поэтому он воспринимает и переживает время тяжело. Мир бесконечен вширь и вглубь, и человек трагически «распят» между этими бесконечностями. Эта же мысль появляется в письме Тургенева, написанном Фету 31 марта 1864 года: «Вы только обратите внимание на следующий рисунок: вечность • вечность... Точка представляет то кратчайшее мгновенье – се *rassourci d'atome* [то сокращение атома], как говорит Паскаль – в течение которого мы живем; – еще мгновенье – и поглотит нас навсегда немая глубина *нихтзейн'а*... [Nichtsein=небытие]. Как же не воспользоваться этой точкой?» [ТУРГЕНЕВ 1978–1986: Письма 5/300].¹⁸ Соотношение вечного и мгновенного получает у Фета новый смысл: поэт отказывается от вечности ради переживания мига, который равен вечности. Это не что иное, как одновременное обладание тремя

¹⁷ Вот эта насыщенность образов и внутренняя музыкальность делает Фета предшественником импрессионизма в русской поэзии (оказав особенно сильное влияние на К. Бальмонта).

¹⁸ Ср. выше приведенные слова со стихотворением К. Бальмонта: «Бесчувственно Великое Ничто / В нем я и ты – мелькаем на мгновенье» [БАЛЬМОНТ 1985: 126].



пластами времени: «Всё, всё мое, что есть и прежде было, / В мечтах и снах нет времени оков;» [115]. Только поэт способен остановить мгновение и превратить беспощадно уходящее время в вечность. Это не застывшее миг-время, ибо не прекращает длиться. «Торжество искусства над временем звучит во всяком Фетовском гимне искусству» [НЕДОБРОВО 2001: 207].

Тема любви – одна из важнейших тем в творчестве Фета. Любовь, вдохновляющая поэзию Фета, относится «к внутреннему, метафизическому существу, и потому вечная и неизменная» [СОЛОВЬЕВ 1991: 417], препятствием которой не является даже смерть. Дело в том, что Фет-Орфей почти полвека писал стихи своей умершей Эвридике. Душа поэта томится стремлением вернуть утраченное время, вновь пережить несбыточную любовь. Память о любимой женщине тускнеет, уносится в мир теней, но для поэта она все же остается иллюзорной надеждой на счастье. Сон-воспоминание – это переключение из одной плоскости времени в другую. Оно является панацеей от страха перед бегом времени и от мук неосуществленной любви и сознания вины.¹⁹

Поэт пытается сохранить то, что может быть стерто временем, уберечь его от забвения. Дежавю (*déjà vu*) и радует его и терзает, несет в себе память о каких-то мучительных и вместе сладостных переживаниях. Все это соотносено с платоновским определением поэзии – как «сон наяву», и с бахтинским пониманием сновидения – как найти себя вне себя. Явь и сон, реальное и воображаемое, прошлое и настоящее, жизнь и смерть – все это существует в стихотворении «Измучен жизнью, коварством надежды...» (1864) как единое целое.

[...]
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.
[100]

*

Итак, подведем итоги. А.А. Фет с его обожанием красоты и утонченным эстетизмом противостоял основному направлению в ту эпоху концепции о пользе поэзии: «Поэтом можешь ты не быть / но гражданином быть обязан» (Некрасов).²⁰ Как поэт, он враждебно относился к низменной полезности и назидательности искусства. Современные Фету критики из-за отсутствия гражданских мотивов (социальных вопросов) заклеили его *интимную* поэзию «искусством для искусства». Его «серафическая» поэзия для своего времени прошла почти незаметно. Читатели не могли проникнуть в его сложный

¹⁹ Фет не женился на бесприданнице-пианистке Марии Лазич, которая заживо сгорела, то ли случайно, то ли намеренно. Всю жизнь Фета мучило чувство вины из-за трагической смерти девушки, которой он посвящал многочисленные стихотворения.

²⁰ Адепт ангажированной поэзии, Некрасов, писал Толстому: «нет такой мысли, которую человек не мог бы себя заставить выразить ясно и убежденно для другого, и всегда досадую, когда встречаю фразу «нет слов выразить» и т. п. Вздор! Слово всегда есть» [НЕКРАСОВ 1952: 10/335].



поэтический мир. А вот Бальмонт, Брюсов, Сологуб, Блок и Вяч. Иванов вновь открыли для себя Фета (и Тютчева). Услышали в его стихах потребность в «другом поэтическом языке», и включили его в перечень своих предшественников. «По учению Вяч. Иванова поэтическая тема должна стоять по ту сторону слова – как нечто „невыразимое“, „несказанное“. В стихотворении должны быть „только намеки“, да еще очарование гармонии, могущей *внушить* слушающему переживание, подобное тому, для выражения которого нет слов”. Воздействие поэзии должно быть магическим, ее сила – в „магии слов“» [ЭЙХЕНБАУМ 1969: 344]. Поэзия Фета может быть понятна лишь в атмосфере искусства конца XIX века, когда распространялись такие художественные стили, как импрессионизм и символизм.

Фет является связующим звеном между русским постромантизмом и предмодернизмом. Целью данной работы была решить загадку, почему эти «елейно-чистые стихотворения» (Я. Полонский) как бы ни о чем, заденут читателя за сердце, магнетизирует его? Да потому, что в своих стихотворениях Фет смог уловить в одном-единственном мгновении феномен красоты, как противоречивое единство мгновенного и вечного (*Zeit in Ewigkeit, Ewigkeit in Zeit*), запечатлевая этот схваченный миг исключительно сам по себе, не превращая его в иллюстрацию какой-либо идеи. Его стихи не искаженные никакими тенденциозными прописями или какой-либо нравоучительной целью. Фет приводил в оригинале афоризм своего любимого немецкого поэта Гёте об искусстве, который можно считать его собственным поэтическим кредо: „Das Schöne ist höher, als das Gute; das Schöne schliesst das Gute in sich“²¹ [ФЕТ 1982: 2/168].

Фету удалось решить важную проблему поэтики: передать максимум мыслей и чувств через минимум слов. Фет скуп на слова, не потому, что несведущ, а потому, что знает: одно слово может намекать на многое. Осознавая силу слова, он говорит лишь столько, сколько можно сказать о несказанном. «Недоговоренность» уместна тогда, когда многое сказано, как на уровне текста, так и в контексте. Важно, чтобы было выражено то, что может быть выражено, и чтобы оно существовало в неразрывном единстве с тем что выражено быть не может. Невербальное столь же семанлично, сколь и вербализованное. Однако феномен невербального общения более сложен для понимания, поскольку формально в тексте он не представлен. Художественный текст не имеет лишь одного-единственного подлинного смысла. Семантическое поле значений поэзии Фета неисчерпаемо, «*das ist ein weites Feld*».

²¹ «Прекрасное выше доброго; прекрасное включает в себя благое». Толстой придерживался другого мнения. По мысли Толстого духовная красота не нуждается в красоте физической. Различие между эстетическим и этическим пониманием искусства – после четырехлетней эпистолярной полемики – стало причиной полного разрыва между Фетом и Толстым.



Литература

- БАЛЬМОНТ, К.Д. [BAL'MONT, K.D.] 1985: Восточные мотивы. Стихотворения и поэмы. Москва: Наука [Eastern motives. Poems and poems. Moscow: Nauka].
- БУЛГАКОВ, С. [BULGAKOV, S.] 1911: Два града. Исследования по природе общественных идеалов 1–2. Москва: Путь [Two cities. The study of the nature of social ideals 1–2. Moscow: Put'].
- ГАСПАРОВ, М.Л. [GASPAROV, M.L.] 1997: Безглагольный Фет. Композиция пространства. // Гаспаров М.Л. Избранные труды. [В 3. т.] т. 2. О стихах. Москва: Языки русской культуры [Verbless Fet. Space composition. // Gasparov M.L. Selected works. [In 3. vol.] vol. 2. About verses. Moscow: Āzyki russkoj kul'tury].
- ЕРМИЛОВА, Е.В. [ERMILOVA, E.V.] 1990: Поэзия второй половины XIX в. // История всемирной литературы в 8 т. Москва: Наука [Poetry of the second half of the XIX century. // History of world literature in 8 volumes. Moscow: Nauka].
- ИНГАРДЕН, Р. [INGARDEN, R.] 1962: Исследования по эстетике. Перевод с польского А. Ермилова и Б. Федорова. Москва: Издательство Иностранной литературы [Research in Aesthetics. Translation from Polish by A. Ermilov and B. Fedorov. Moscow: Izdatel'stvo Inostranoj literatury].
- ИСУПОВ, К.Г. [ISUPOV, K.G.] 2010: Судьбы классического наследия и философско-эстетическая культура Серебряного века. Санкт-Петербург: Русская христианская гуманитарная академия [The fate of the classical heritage and the philosophical and aesthetic culture of the Silver Age. St. Petersburg: Russkaâ hristianskaâ gumanitarnaâ akademiâ].
- К.Р. [Великий князь Константин Константинович Романов (Grand Duke Konstantin Konstantinovič Romanov)] 1999: Избранная переписка. Санкт-Петербург: РАН ИРЛИ [Selected correspondence. St. Petersburg: RAN IRLI].
- ЛОСЕВ, А.Ф. [LOSEV, A.F.] 1995: Форма – Стиль – Выражение. Москва: Мысль [Form – Style – Expression. Moscow: Mysl'].
- НЕДОВОРОВО, Н. [NEDOVROVO, N.] 2001: Милый голос. Избранные произведения. Томск: Водолей [Sweet voice. Selected works. Tomsk: Vodolej].
- НЕКРАСОВ, Н.А. [NEKRASOV, N.A.] 1952: ПСС и писем. Москва: Наука [Complete Works and Letters. Moscow: Nauka].
- ПОЛОНСКИЙ, Я.П. [POLONSKIJ, Ā.P.] 1986: Сочинения в 2 томах. Проза, стихи, поэмы. Москва: Художественная литература [Works in 2 volumes. Prose, poetry, poems. Moscow: Hudožestvennaâ literatura].
- РОЗЕНБЛУМ, Л.А. [ROZENBLŪM, L.A.] 2003: Фет и эстетика «чистого искусства» // Вопросы литературы [Fet and the aesthetics of "pure art" // Voprosy literatury] 2003/2: 105–162.
- СОЛОВЬЕВ, В.С. [SOLOV'EV, V.S.] 1991: О лирической поэзии. По поводу последних стихотворений Фета и Полонского. // В.С. Соловьев Философия искусства и литературная критика. Москва: «Искусство» [About lyric poetry. Concerning the last poems of Fet and Polonskij. // V.S. Solov'ev Philosophy of Art and Literary Criticism. Moscow: Iskusstvo] 399–425.
- ТАРАНОВСКИЙ, К.Ф. [TARANOVSKIJ, K.F.] 2000: О поэзии и поэтике. Москва: Языки русской культуры [Taranovskij On poetry and poetics. Moscow: Āzyki russkoj kul'tury].
- ТОЛСТОЙ, С.Л. [TOLSTOJ, S.L.] 1978: Очерки былого. // Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников 1–2. Москва: Художественная литература [Essays of the past. // L.N. Tolstoj in the memoirs of contemporaries 1–2. Moscow: Hudožestvennaâ literatura].



- ТУРГЕНЕВ, И.С. [TURGENEV, I.S.] 1978–1986: ПСС и писем в 30 томах. Москва: Наука [Complete Works and Letters in 30 volumes. Moscow: Nauka].
- ФЕТ, А.А. [FET, A.A.] 1859: «О стихотворениях Ф. Тютчева» // Русское слово ["About the poems of F. Tûtčev." // Russkoe slovo] 1859/2.
http://russianway.rhga.ru/upload/main/003_Fet.pdf (дата обращения: 10. 12. 2021.)
- ФЕТ, А.А. [FET, A.A.] 1959: Полное собрание стихотворений. Ленинград: Советский писатель. Здесь и далее стихотворные цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы [Complete collection of poems. Leningrad: Sovetskij pisatel'. Here and below, verse quotations are from this edition, with page references].
- ФЕТ, А. [FET, A.] 1982: Собр. соч. в 2 т. Москва: Художественная литература [Collected works in 2 volumes. Moscow: Hudožestvennaâ literatura].
- ФЛОРЕНСКИЙ, П. [FLORENSKIJ, P.] 1922: Наука как символическое описание. Кн.1. Москва: Феникс [Science as a symbolic description. Book 1. Moscow: Feniks].
- ФЛОРЕНСКИЙ, П.А. [FLORENSKIJ, P.A.] 1990: У водоразделов мысли 1-2. Москва: Правда [At the watersheds of thought 1-2. Moscow: Pravda].
- ШЕНШИНА, В.А. [ŠENŠINA, V.A.] 1999: А. Фет как метафизический поэт // А. А. Фет. Поэт и мыслитель. Сб. науч. тр. ИМЛИ РАН, Москва: Академия Финляндии [Fet as a metaphysical poet // A. A. Fet. Poet and thinker. Sat. scientific tr. IMLI RAN. Moscow: Academy of Finland] 16–53.
- ЭЙХЕНБАУМ, Б. [ĖJHENBAUM, B.] 1969: О поэзии. Ленинград: Советский писатель [About poetry. Leningrad: Sovetskij pisatel'].
- ЭКХАРТ, М. [ECKHART, M.] 2001: Об отрешенности. Пер. М.Ю. Реутин, Москва-Санкт-Петербург: Университетская книга [On detachment. Transl. M. Ū. Reutin. Moscow-Sankt-Petersburg: Universitetskaâ kniga].
- BROCH 1980: Hermann Broch. Kommentare. Erzählung vom Tode. // Hermann Broch. Der Tod des Vergil. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- GUSTAFSON 1966: Gustafson, Richard F. The Imagination of Spring. The Poetry of Afanasy Fet. New Haven and London: Yale University Press.
- HEIDEGGER 1957: Martin Heidegger. Der Satz vom Grund. Pfullingen: Verlag Günther Neske.
- KLENIN 2002: Emily Klenin. Fet's noun poems 128–135. // The Poetics of Afanasy Fet. Köln: Böhlau Verlag.
- SCHNEIDER 2009: Schneider S. An den Grenzen der Sprache: Eine Studie zur „Musikalität“ am Beispiel der Lyrik des russischen Dichters Afanasij Fet. Berlin: Frank & Timme Verlag.

Золтан ХАЙНАДИ
Дебрецен, Венгрия
hajnady.zoltan@outlook.com

