

СТАТЬИ

Фет и Ван Вэй: генотипическое сходство?

© доктор филологических наук Ю. А. Сорокин, 2000

1. Читая некоторые стихи Афанасия Афанасьевича Фета, невольно ловишь себя на сопоставлениях, от которых отказываешься как от недопустимых, но к которым снова возвращаешься. Одно из таких “провоцирующих” стихотворений, часто цитируемое (кто над ним не издевался и кто не пародировал?), — это написанное в 1830 г. “Шепот, робкое дыханье...”

Привычный “визуальный” ряд этого стихотворения (см.: [Фет, 1996: 124]) — три катрена, двенадцать строк — сначала воспринимается как нечто само собой разумеющееся, но после второго или третьего чтения строки начинают комбинироваться в другом порядке: *Шепот, робкое дыханье, трели соловья, серебро и колыханье сонного ручья* (первая строка), *свет ночной, ночные тени, тени без конца, ряд волшебных изменений милого лица* (вторая строка), *в дымных тучках пурпур розы, отблеск янтаря, и лобзания, и слеза, и заря, заря!..* (третья строка).

Такая комбинация почти сразу же заставляет вспомнить о некотором прототипе, а именно о трехстишии (хокку):

- 1) *Будто в руки взял
Молнию, когда во мраке
Ты зажжешь свечу;*
- 2) *Нет! Не увидишь здесь
Ни единой пылинки
На белизне хризантем;*
- 3) *Крыльями бьет мотылек,
Хочет их белому маку
Оставить в прощальный дар*

[Басё, Бусон, Исса... 1993: 52, 136, 147]

Иными словами, фетовское стихотворение допустимо рассматривать как хокку, но представленное в той форме, которая навязывает разбиение на семантические блоки (семемы) и внутри катрена, и вне его. Точнее говоря, “Шепот, робкое дыханье...” диктует маркированную ритмизацию семантики, а японские поэты предлагают считать ритм семантики нейтральным / лишенным свойства акцентуации.

Небезынтересно и следующее: японские трехстишия также могут быть модифицированы, если рассматривать их в качестве непарцеллированного единства, семиоритмического периода (ср. с большой мерой — тактометрическим периодом [Квятковский, 1966:141]), или, иначе говоря, могут существовать в таком виде: *Будто в руки взял молнию, когда во мраке ты зажег свечу, нет, не увидишь ты здесь ни единой пылинки на белизне хризантем, крыльями бьет мотылек: хочет их белому маку оставить в прощальный дар.*

Тогда оказывается, что хокку — это у д е т е р о н ы (в том их понимании, какое предлагал В. П. Бурич), и именно из них и состоит фетовское стихотворение. Следствия из этого очевидны: в первом случае позволительно изменить переводческий фокус внимания и считать хокку адискурсивным семиоритмическим периодом, во втором случае — изменить интерпретационный фокус внимания и считать стихотворения А. А. Фета дискурсивным семиоритмическим периодом, состоящим из трех малых мер / из трех у д е т е р о н н ы х к р а т .

Стихотворение А. А. Фета “Сосна так темна, хоть и месяц...” (1842 г.) также напрашивается на “переформатирование”: *Сосна так темна, хоть и месяц глядит между длинных ветвей* (первая строка), *то клонит ко сну, то очнешься* (вторая строка), *то мельница, то соловей, то ветра немое лобзанье, то запах фиалки ночной, то блеск замороженной дали и вихря полночного вой* (третья строка), *и сладко дремать мне — и грустно, что сном я надежду гублю* (четвертая строка), *мой ангел, мой ангел далекий, зачем я так сильно люблю?* (пятая строка) [Фет, 1996: 66].

Это стихотворение, состоящее, как и первое (из трех катренов, двенадцати строк), может быть сопоставлено с такими образцами старояпонской поэзии:

- 1) *Как? Неужели она?
Не в нашем, не в суетном мире
Весна началась?!
Словно лотос, раскрылась калитка,
Небо рассветом дохнуло!*
- 2) *Равнина небес!
Далеко я взор простираю.
Как?! Та же луна
В юности моей восходила
в Кáсуга, над горой Микáса?!*

[Сто стихотворений... 1994: 251, 68]

По-видимому, эти пятистишия также могут быть сведены к их удетеронным составляющим, но в данном случае важно другое: написанное

А. А. Фетом есть не что иное, как т а н к а . Иными словами, он и автор второго пятистишия, Абэ-но Накамара (698-770 гг.), принадлежат к одной поэтической стае.

2. Об Абэ-но Накамара пишут следующее: “... поэт, литератор, отпрыск знатного рода. Девятнадцати лет был послан на учение в Китай. Служил там при дворе императора Сюаньцзуна, снискал славу талантливого литератора, был хорошо знаком с великими китайскими поэтами Ли Бо и Ван Вэем” [Сто стихотворений... 1994: 69].

Ван Вэй (701-761 гг.) — художник и один из знаменитых поэтов буддийской / дзэн-буддийской ориентации (эпоха Тан — VII-X вв.). Он славился особым умением живописать “горы и воды”.

Вот несколько примеров:

1) *ХОЛМ В ЦВЕТУ*

*Бесконечные взмывы птиц,
Вновь осенние краски в горах.
Сверху донизу холм в цвету,
Бесконечное волшебство.*

Вариант:

*Бесконечные взмывы птиц,
Вновь осенние краски в горах.
Сверху донизу холм в цвету,
Без конца и без края печаль.*

2) *В КРАЮ МАГНОЛИЙ*

*Осень, горы, последние отблески,
Птицы летят друг за другом вдогонку.
Время желтеть изумрудно-пестрому,
Закат. Туманные дали.*

3) *ОЗЕРО С ПОЛОГИМ БЕРЕГОМ*

*Свирель, чья песня падает у озерных истоков,
И прощальный закат.
Озеро. Берег. Оглянулся:
Синь гор, облаков белые свитки.*

Чтобы яснее представить суть поэтических / тропологических приемов Ван Вэя, необходимо, конечно, подстрочный перевод, предваряемый транскрипционным рядом. Рассмотрим первое стихотворение — “Холм в цвету”.

*ХУА ЦЗЫ (ЦЗА) ГАН
Фэй няо цюй бу цюн,
Лянь шань фу цю сэ.
Шан ся хуа цзы ган,*

Чоу чан цин хэ цзи!

[Ван Вэй, 1959: 117],

где хуа — “1) цвет, цветок... 2) цветущий; роскошный, блестящий, великолепный...” [Ошанин, 1952, N 2560: 246]; цзы — “1) сын; дитя...; 2) господин; учитель; философ...”; цза — 1) суффикс имен существительных, обозначающих предметы, лица, профессии [там же, N 3038: 296]; ган — “холм; сопка; хребет; гребень горы” [там же, N 3730: 369]; фэй — “1) летать; носиться в воздухе, летучий...; 2) стремительный, проворный...” [там же, N 7674: 725]; няо — “птица; птичий; птичий полет...” [там же, N 4490: 436]; цюй — “1) уходить; отправиться, идти; 2) уйти из...; уехать из...” [там же, N 8636: 833]; бу — “1) отрицание перед прилагательными, модальными глаголами, связками..., не...” [там же, N 7799: 734]; цюн — “1) бедность; нужда; нищета...; 2) ... истощаться; иссякать... [там же, N 4625: 442-443]; лян — “1) соединяться; соприкасаться, примыкать...; 2) следовать непрерывно; сплошной; непрерывный...” [там же, N 6512: 615]; шань — “1) гора; горный, уединенный...” [там же, N 975: 90]; фу — “1) возвращаться; восстанавливать... <...> 3) снова, опять, еще; повторять...” [там же, N 6265: 588]; цю — “1) осень; осенний; <...> 3) ... жатва, сбор урожая” [там же, N 5458: 508]; сэ — “1) цвет; окраска; оттенок; цветок...” [там же, N 7148: 679]; шан — “1) верх; верхний; наверху; сверху; вверх...” [там же, N 79: 10]; ся — “1) низ; нижний; внизу, снизу; вниз...” [там же, N 1973: 197]; хуа (см. выше); цзы (см. выше); ган (см. выше); чоу — “огорченный; грустный; разочарованный” [там же, N 3801: 377]; чан — “разочароваться, огорчаться; досадовать” [там же, N 5657: 524]; цин — “1) чувства, эмоции; любовь, страсть; ... симпатии; стремления...” [там же, N 3607: 357]; хэ — “1) что; какой; где; куда; откуда; как, каким образом; почему...” [там же, N 2985: 291]; цзи — “1) в высшей степени; крайне; крайний...” [там же, N 77: 10].

Подстрочный перевод этого стихотворения может быть представлен в таком виде:

ЦВЕТУЩИЙ ХОЛМ / ХОЛМ В ЦВЕТАХ

Нет конца взывам проворных птиц, череда гор снова в осенних красках / оттенках. Холм в цветах вверху и внизу, откуда / с какой стати беспредельная печаль / тоска?!

Примечание: Последняя строка ванвэевского четверостишия — самая главная. Это, если угодно, — строка-гнома, не совсем привычная для нашего поэтического обихода. Именно она и отсылает к тому, что японские литераторы называли ё д з ё (сверхсмысл / послечувствование) или ю г ен (темный / сокровенный смысл, лежащий за словом) (см. в связи с этим [Сто стихотворений... 1994: 175, 241-242]), а

китайские — “воздействием и откликом” или “образом без образа” (см. по этому поводу [Книга прозрений, 1997: 140-158]). Иными словами, *чоу чан цин хэ цзи* — отсылает к тому, что М. К. Мамардашвили называл “ритмами и интонациями нашей (и добавлю — чужой — Ю. С.) души” [Мамардашвили, 1997: 16], к тому беспредельному, что не может быть названо, но постигается как о ч е в и д н о е: “Тот, кто способен понять невысказанное в словах, умеет говорить без слов. Кто ловит рыбу, замочит одежду, кто гонится за зверем, устанет бежать, и удовольствия в том не будет. Поэтому предел речи — отсутствие слов, предел деятельности — недеяние” [Чжуан-цзы. Ле-цзы, 1995: 382]. Говоря иначе, вхождение в беспредельную печаль / тоску и пребывание в ней — это пребывание в зоне межмирия, морока, наваждений и колдовства (ср. с “Пикником на обочине” Аркадия и Бориса Стругацких [А. Стругацкий, Б. Стругацкий, 1997]), вхождение в ту ауру, в которой печаль / тоска — нечто большее, чем то, на что она указывает: состояние безбедного горя и безрадостного счастья, свойственных подлинному / сокровенному миру (мин) (о нем и о мире профанном — мире “следов” (цзи) и “теней” (ин) — см. [Книга прозрений, 1997: 13-26]).

3. Если согласиться с вышеприведенными рассуждениями, неминуем следующий вывод: и японские поэты, и Ван Вэй, и Фет жили и сочиняли, руководствуясь тем пониманием СЛОВА, о котором писал В. Соловьев: “Лирика останавливается на более простых, единичных и вместе с тем более глубоких моментах созвучия художественной души с истинным смыслом мировых и жизненных явлений; в настоящей лирике, более чем где-либо (кроме музыки), душа художника сливается с данным предметом или явлением в одно нераздельное состояние” [Соловьев, 1996: 8]. С таким истолкованием лирики вполне можно согласиться, но оно все-таки нуждается в уточнении. И Ван Вэй, и Фет — в своей чистой, не прикладной, по выражению В. Соловьева, лирике — искали Дао (ПУТЬ), в котором “смысл — это только надежда” [Малявин, 1995: 25], населяющая Великую Пустоту, искали забвения (другого бытия) в сокрытости Хаоса, вспышки “чудесного впадения” (мяо ци), “... благодаря которому опознается присутствие вечно отсутствующего “подлинного господина”, нашего “подлинного облика”, существующего “прежде нашего рождения” [там же: 40]. Короче говоря, и Ван Вэй, и Фет стремились стать “флейтами Неба”, а не оставаться “флейтами человека” [там же: 40-44] (см. также обо всем вышеизложенном [там же: 3-56]).

4. Осознаваясь как с л е д / т е н ь , СЛОВО не могло не оказываться знаком / меткой / символом Единого. Оно было и нечто, и ничто, осмысляясь и переживаясь в этом двуедином качестве / состоянии. Со-

бирание и соположение СЛОВ, пропевание их превращений являлось порукой обретения Дао и Дэ и, может быть, спасением себя и поэзии.

Такая установка предопределяла и соответствующий характер поэтической (тропологической) техники (технологии) (см. в связи с этим [Сорокин, 1985]): образы-метки / точечные образы размещались в пространстве стиха с расчетом на их семантическую автономность / локализацию (см., например, фетовское “Это утро, радость эта...” [Фет, 1996-а: 330]) и на отсутствие между ними предикативного соотношения (или на наличие его, но в вырожденном виде; см., например, ванзевские “В краю магнолий” и “Озеро с пологим берегом”).

5. “Фет умер в 1982 году, — пишет С. Л. Толстой. — Он страдал болезнью дыхательных органов — одышкой и бронхитом, последствием чего была большая слабость. В день своей смерти он был еще на ногах, но, чувствуя приближение роковой минуты, уговорил жену выехать за какой-то покупкой и умер, присевши на стул в своей столовой” [Толстой, 1968: 342].

Можно по-разному истолковывать этот последний фетовский поступок, но, на мой взгляд, его отношение к смерти напоминает отношение к ней Линь Лэя, того, кто “... в разгар весны надел меховую шубу и пошел по полю, распевая песни и подбирая колоски, оставшиеся на брошенной ниве” [Чжуан-цзы. Ле-цзы, 1995: 292]. “Смерть — это возвращение туда, откуда мы вышли, когда родились. Как же могу я знать, что, умерев сейчас здесь, я не буду рожден где-нибудь еще? Откуда мне знать, не является ли моя любовь к жизни заблуждением? Откуда мне знать, что моя смерть не будет лучше моей жизни?” [там же: 293].

Как умирал Ван Вэй — неизвестно, но Афанасий Афанасьевич Фет умер как даос (дзэн-буддист). И жалеть он мог лишь о том загадочном огне, который рождает и все вопросы, и все ответы:

*Не жизни жаль с томительным дыханьем,
Что жизнь и смерть? А жаль того огня¹,
Что просиял над целым мирозданьем,
И в ночь идет, и плачет, уходя.*

[Фет, 1996-а: 324]

Л и т е р а т у р а

1. Басё. Бусон. Исса. Летние травы. Японские трехстишия. М., 1993.
2. Ван Вэй. Избранное. Пекин, 1959 (на кит. яз.).
3. Китайско-русский словарь. / Под ред. И. М. Ошанина. М., 1952.
4. Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966.

¹ Об *огне* как о пульсации усилия войти (по Гераклиту) в бытие существующего см. [Мамардашвили, 1997: 91-93, лекция 6; 107, лекция 7].

Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. – М.: МАКС-Пресс, 2000. – Вып. 13. – 84 с. ISBN 5-317-00037-8

5. *Книга прозрений*. М., 1997.
6. *Малявин В. М.* Мудрость “безумных речей” // Чжуан-цзы. Ле-цзы. М., 1995.
7. *Мамардашвили М. К.* Лекции по античной философии. М., 1997.
8. *Соловьев В.* О лирической поэзии. По поводу последних стихотворений Фета и Полонского // А. Фет. Воздушный город. Стихотворения 1840-1892 гг. М., 1996.
9. *Сорокин Ю. А.* Поэзия Ван Вэя (701-761) и буддизм (чань-буддизм) // Сорокин Ю. А. Психолингвистические аспекты изучения текста. М., 1985.
10. *Сто стихотворений ста поэтов*. СПб., 1994.
11. *Стругацкий А., Стругацкий Б.* Пикник на обочине. Отель “У погибшего альпиниста”. Улитка на склоне. СПб., 1997.
12. *Толстой С. Л.* Очерки былого. Тула, 1968.
13. *Фет А.* Лирика. Ростов-на-Дону, 1996-а.
14. *Чжуан-цзы. Ле-цзы*. М., 1995.