

## О ЦИКЛЕ ФЕТА «ВЕЧЕРА И НОЧИ»

Первые одиннадцать стихотворений, вошедшие в цикл «Вечера и ночи», появились сначала в пятом номере петербургского журнала «Отечественные записки» за 1842 год. В журнале они были напечатаны в том же порядке и в тех же редакциях, в которых вошли в интересующий нас поэтический сборник 1850 года.

Уже это обстоятельство чрезвычайно много говорит о своеобразии фетовского дарования. Во-первых, как уже давно отмечено, ему было почти безразлично, в каких изданиях печатаются плоды его поэтических вдохновений. В январе — марте 1842 года три стихотворных цикла поэта были напечатаны в самом *консервативном* тогдашнем литературном журнале, «Москвитянине», а в мае того же года — в самом *либеральном* органе, «Отечественных записках». «Одновременное участие, — отмечал Б. Я. Бухштаб, — в реакционном „Москвитянине“ и в самом прогрессивном журнале того времени — „Отечественных записках“ говорит о политической индифферентности Фета».<sup>1</sup>

Здесь, кажется, не очень удачен термин «индифферентность». Индифферентный (от лат. *indifferentis*) — безразличный, равнодушный, неактивный, не вызывающий к себе интереса. Каждый из этих эпитетов едва ли применим к Фету. Он действительно всю жизнь стремился быть аполитичным, но это у него плохо получалось, — даже и в собственно «журнальном» отношении. В конце 1859 года, собираясь стать на стезю литературного профессионализма, он, к примеру, заявил А. В. Дружинину, упрекнувшему его за «неразборчивое» сотрудничество с журналом «Русское слово»: «Если бы портной Кундель издавал журнал под

---

<sup>1</sup> Бухштаб Б. Я. А. А. Фет: Очерк жизни и творчества. 2-е изд. Л., 1990. С. 21.

названием <...> и давал мне деньги за мои стихи, я, при моей бедности, стал бы работать для Кунделя».<sup>2</sup> А еще через 30 лет пришел к совсем уж горестному итогу: «...стихотворения наши не могли быть помещаемы на страницах журналов, в которых они возбуждали одно негодование. Единственное исключение представлял „Русский вестник“, не ставивший тенденциозности непременно условием. Но когда в 1885 г. мы сочли дальнейшее наше сотрудничество в „Русском вестнике“ невозможным, то *единственным путем обнародования остались для нас выпуски небольших сборников*».<sup>3</sup>

Так что дело здесь не в изначальной «индифферентности» Фета-поэта или Фета-политика, а в отсутствии «тенденциозности» в его произведениях. Фет органически не соответствовал той эпохе, на которую пришелся пик его поэтической славы: 1850-е — 1860-е, «эпоха реформ», эпоха общественных сдвигов и бурных собраний. Литература призывалась к горячему участию в общественных делах — и охотно откликалась на эти призывы. В одном многочисленном собрании в Москве в январе 1858 года, где предметом шумных обсуждений были пути решения только что возбужденного тогда «крестьянского вопроса», к Фету подошел редактор «Русского вестника» М. Н. Катков и с воодушевлением призвал: «Вот бы вам вашим поэтическим пером иллюстрировать это событие». «Я, — вспоминал впоследствии Фет, — не отвечал ни слова, не чувствуя в себе никаких сил *иллюстрировать* какие бы то ни было события. Я никогда не мог понять, чтобы искусство интересовалось чем-либо, помимо красоты».<sup>4</sup>

С 1860-х годов журналы относились к подобному *бессилию* перед требованиями эпохи как к явлению сугубо отрицательному и раздражающему. В 1840-е годы еще жила память о пушкинской «свободной» позиции — и отсутствие «сугубой тенденциозности» в стихах считалось терпимым. Для Фета была важна не общественная позиция того или другого журнала, а то, что «Отечественные записки», например, издавались не в Москве, а в Петербурге, то есть имели другой круг читателей. И — более широкий круг читателей, ибо в годы активного сотрудничества в журнале В. Г. Белинского они выходили большим тиражом, — на порядок больше, чем тираж «Москвитянина». И деньги, соответственно, платили, — что для Фета было немаловажно.

<sup>2</sup> См. письмо А. В. Дружинина к Л. Н. Толстому от 31 декабря 1859 г.: *Толстой. Переписка*. Т. 1. С. 294.

<sup>3</sup> *Фет А. А.* Предисловие // *ВОЗ*. С. V–VI. Здесь и далее курсив наш. — *В. К.*

<sup>4</sup> *МВ*. Ч. 1. С. 225.

Во-вторых, здесь опять-таки чувствуется «рука» Аполлона Григорьева. Это он, а не Фет собственно *составлял* первые фетовские публикации — и цикл «Вечера и ночи» оказался ему настолько удачен, что он без обиняков присоветовал послать его в модный питерский журнал, который читался у молодежи с большим вниманием, чем «археологический» «Москвитянин». Привлечение поэта к петербургскому журналу произошло, вероятно, через посредство В. П. Боткина, приятеля Белинского, уже выступившего в его журнале. Сам Григорьев в то время еще не сотрудничал с «Отечественными записками», но рассчитывал в данном случае на его ведущего критика, каковые в те времена активно участвовали в составлении журнала: уж Белинский-то не отвергнет мощный поэтический талант молодого Фета!

Белинский действительно «не отверг», хотя уже в ту эпоху он твердил, что «век поэзии» для российской словесности прошел, что наступил период «прозаико-повествовательный» и что негоже молодым талантам заниматься всякими поэтическими «глупостями». Фета он сразу же выделил из всех, отметив, например, в обзоре за 1843 год, что, кроме посмертно напечатанных произведений покойного Лермонтова, стали явлением «довольно многочисленные стихотворения г. Фета, между которыми встречаются истинно поэтические».<sup>5</sup> И вообще Фет «всех даровитее» из живущих в Москве поэтов.

Такой отзыв от Белинского был тем более неожиданным, что Фет ни в коем случае не «подделывался» под модную «социальность» и в первых своих поэтических манифестах высказывался в смысле, прямо противоположном эстетике Белинского. В напечатанном в 1842 году в «Отечественных записках» цикле его стихов на четвертом месте стоял своеобразный манифест «истинной красоте» — единственному источнику для поэзии. Будь эта мысль выражена в критической статье или ученом труде, — Белинский не преминул бы высмеять ее:

Скучно мне вечно болтать о том, что высоко, прекрасно;  
Все эти толки меня только к зевоте ведут...  
Бросив педантов, бегу с тобой побеседовать, друг мой;  
Знаю, что в этих глазах, черных и умных глазах,  
Больше прекрасного, чем в нескольких стах фолиантах;  
Знаю, что сладкую жизнь пью с этих розовых губ.  
Только пчела узнаёт в цветке затаенную сладость,  
Только художник на всем чует прекрасного след.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 8. С. 94.

<sup>6</sup> Впервые: ОЗ. 1842. Т. 22. № 5. Отд. I. С. 184.

Тем не менее Белинский промолчал. Может быть, оттого что в данном случае Фет развивал мотивы «Римских элегий» Гёте, которого Белинский в то время весьма уважал... В статье о сборнике 1850 года Ап. Григорьев специально подчеркнул, что в этом «манифесте» поэт шутит «над педантами, надоевшими ему толками о высоком и прекрасном, и больше прекрасного находит он в черных глазах прекрасного создания». И ниже: «Да, это истинная поэзия — пусть навеяна она влиянием Гёте: в ней есть самобытный элемент, элемент русской беззаботности, которая вовсе не то, что античное *carpe diem!*».<sup>7</sup>

Ап. Григорьев, посоветовав Фету послать свой лучший поэтический цикл в самый «либеральный» журнал, — в сущности, «проверял» не столько Фета, сколько журнал: умеют ли новейшие «прогрессисты» чувствовать настоящую поэзию, чуждую им по духу?

И третье обстоятельство, самое замечательное. Каким-то невероятным образом Фет-поэт за очень короткое время прошел стремительную эволюцию от «неплохого» автора стихов «Лирического Пантеона» до уникального создателя собственной поэтической манеры, предвосхитившей развитие русской поэзии на целое столетие. Совершилось это буквально за считанные месяцы. «Лирический Пантеон» формировался во второй половине 1840 года. Стихотворные циклы, достойным завершением которых стали «Вечера и ночи», *уже были написаны в следующем, 1841 году.*

Каким образом и когда именно совершилась эта стремительная поэтическая эволюция Фета, можно только догадываться. Факты его юности вообще отрывочны и не очень достоверны. От этого времени сохранились разве что его собственные, весьма избирательные и субъективные воспоминания да несколько писем, отражающих охлаждение отношений к прежнему приятелю Иринарху Введенскому.<sup>8</sup> Мы знаем, что начало года Фет встретил в Московской градской больнице: там он познакомился с отзывами на «Лирический Пантеон» (сочувственным в «Отечественных записках» и глумливым в «Библиотеке для чтения»<sup>9</sup>).

<sup>7</sup> Стихотворения А. Фета. *Москва, 1849* // Там же. 1850. Т. 68. № 2. Отд. V. С. 64; без подписи. Далее: *Григорьев (1850)*. «*Carpe diem*» («лови мгновение») — призыв Горация уметь пользоваться сегодняшним днем.

<sup>8</sup> Эти письма приведены и подробно проанализированы Г. П. Блоком в книге «Рождение поэта: Повесть о молодости Фета. По неопубликованным материалам» (Л., 1924).

<sup>9</sup> Рецензии П. Н. Кудрявцева и О. И. Сенковского (барона Брамбеуса) появились соответственно в: *ОЗ*. 1840. № 12. С. 40–42; *БдЧ*. 1841. Т. 44. Отд. VI. С. 1–4. Подробнее о них см.: *Фет. ССЦП*. Т. 1. С. 420–424.

Можно предположить, что тогда же, зимой 1841 года, он, нерадивый студент второго курса словесного отделения, начинает бывать в доме у профессора С. П. Шевырева, а через него становится вхож в некоторые московские литературные салоны (Федора и Авдотьи Глинок, Николая и Каролины Павловых и др.). В Москве его посещают немецкие родственники: дядя Эрнст Беккер (родной брат матери), единоутробная сестра Каролина Фёт.

В апреле — мае 1841 года Фет держит переходные экзамены на третий курс и не без труда их сдает (по теории словесности и критики — 5, по римской словесности, по немецкой словесности и по средней истории — 4, по политической экономии — 3, по греческой словесности — 2). 10 июня его переводят на третий курс — и на лето он, до августа, уезжает в родные Новоселки, где занимается «более или менее удачными охотами»... Кажется, именно там, в Новоселках, Фет впервые испытал те ощущения, которые были поэтически описаны в «Вечерах и ночах».

Во всяком случае, в воспоминаниях неоднократно описываются ситуации, близкие к поэтическому миру этого цикла. Вот поэт решил посетить дедовскую «фамильную» усадьбу Клейменово и остался на ночь в одиночестве в «длинном, соломою крытом барском доме», окруженном «совершенно заросшим и заглохшим садом», в «анфиладе пустых комнат» (слуги, убоившись спать в пустом доме, остались «ночевать в повозке»):

«На этот раз я даже не зажигал свечи, а лег на диван, стараясь заснуть. Сумерки незаметно надвинулись на безмолвную усадьбу, и полная луна, выбравшись из-за почерневшего сада, ярко осветила широкий двор перед моею анфиладой. Случилось так, что я лежал лицом прямо против длинной галереи комнат, в которых белые двери стояли уходящими рядами вроде монахинь в „Роберте“».

Но вот среди тишины ночи раздался жалобный стон; ему скоро заворил другой, третий, четвертый, десятый, и все как будто с разными оттенками. Я догадался, что это сычи, населяющие дырявую крышу, задают ночной концерт. Но вот к жалобному концерту сычей присоединился грубый фагот сыча. Боже, как тут заснуть под такие вопли? Даже равнодушный Трезор, уместившийся около дивана, начинал как бы рычать в полусне, заставляя меня вскрикивать: тубо! Зажмурю бессонные глаза, но невольно открываю их, и передо мною опять в лунном свете ряд белых монахинь».<sup>10</sup>

А вот то же «бессонное» ощущение, выраженное гекзаметрами:

---

<sup>10</sup> *РГ. С.* 187–188.

Каждое чувство бывает понятней мне ночью, и каждый  
Образ пугливо-немой дольше трепещет во мгле...  
Самые звуки доступней, даже когда неподвижен  
Книгу держу я в руках, сам пробегая в уме  
Всё невозможно-возможное, странно-бывалое... Лампа  
Томно у ложа горит, месяц смеется в окно,  
А в отдалении колокол вдруг запоет — и тихонько  
В комнату звуки плывут; я предаюсь им вполне:  
Сердце в них находило всегда какую-то влагу,  
Точно как будто росой ночи омыты они...  
Звук всё тот же поет, но с каждым порывом иначе:  
То в нем меди тугой более, то серебра.  
Странно, что ухо в ту пору, как будто не слушая, слышит...  
В мыслях иное совсем, думы волна за волной,  
А между тем еще глубже сокрытая сила объемлет  
Лампу и звуки, и ночь — их сочетавши в одно:  
Так посвящая все больше и больше пытливую душу,  
Ночь научает ее мир созерцать и себя.<sup>11</sup>

В цикле «Вечера и ночи» причудливо перемешаны «городские» и «сельские» образы. Вот типичный «старомосковский» уголок: Замокворечье, с его теснотою домов и садов, оживленное птичьим пением и видением прекрасной «соседки»: «Право, от полной души я благодарен соседу. / Славная вещь — под окном в клетке держать соловья...». Кажется, что дело происходит в Москве: не так-то просто услышать соловья у деревенского соседа — и где в деревне увидишь «озлатившиеся» кресты на многих церквях? Но тут же, рядом, живые ощущения от какой-нибудь летней «удачной охоты» в деревне — еще бы не удачной: «Чаще всего мне приятно скользить по заливу...»:

Мил мне один предпочтительно...  
Красноглазый кролик  
Любит его;  
Гордый лебедь, каждой весною,  
С протянутой шеей, летает вокруг  
И садится у берега  
На тихие воды.  
Над обрывом утеса  
Растет, помавая ветвями,  
Широколиственный дуб.

---

<sup>11</sup> Впервые: Москвитянин. 1843. № 2. С. 359 (под заглавием «Ночь»), впоследствии вошло в цикл «Вечера и ночи» (под номером XII): Стихотворения А. А. Фета. М.: В типографии Н. Степанова, 1850.

Сколько уж лет тут живет соловей!  
Он поет по зарям,  
Да и позднею ночью, когда  
Месяц обманчивым светом  
Сребрит и волны и листья...  
Он не молкнет, поет  
Всё громче и громче.  
Странные мысли  
Приходят тогда мне на ум:  
Что это — жизнь или сон?..  
Счастлив я или только обманут?  
Нет ответа...

«И нет ответа на этот вопрос, — пишет Ап. Григорьев, — да и не затем был сделан вопрос, чтобы на него дан был ответ <...> И равно, как поэта, так и вас удовлетворяет это многозначительное безмолвие природы». <sup>12</sup>

И в замоскворецкой тесноте, и на протоках лесной реки, и в видениях «соседки», и в мыслях о «красноглазом кролике» — поэт все один и тот же. Психологически егоприятие мира неизменно и чрезвычайно глубоко. Всё как будто просто: весной, когда «кровь бродит», в голову лезут всякие мысли — попробуй-ка разберись! Помогает его поэтический «собрат» — *соловей*, маленькая серая птичка, которая не стесняется просто и откровенно «выпевать» именно то, что ее посетит в данный момент. Поэтому поэт и отождествляет себя самого с соловьем: он, в сущности, так же непритязателен и неприметен, — но так же прямо привык выражать бушевающие его чувства. И те устойчивые образы, которые являются в его стихах, — это, в принципе, очень простые, «соловьиные» образы: те же, что движут и природное «соловьиное эхо». «Вдали огонек за рекою», «расцветающий сад», «на небе ясном высоко сверкает зарница», «звездное небо во мгле дальнего облака ждет», «плывет прохладительный воздух», «месяц смеется в окно»... От таких впечатлений и соловей, исполнившись ими, запоет, — и поэт его подхватит!

Не менее важно, что в цикле «Вечера и ночи» лирический герой, в общем-то, *один и одинок*. Это не стихи о любви в смысле физического или даже духовного влечения мужчины и женщины, — *любовь* в этом фетовском цикле возникает как важнейшая составляющая того чувственного хаоса, в который поэт извечно погружен, как равноденствующую-

---

<sup>12</sup> Григорьев (1850). С. 63.

щая тех неостановимых и прямо отражаемых мыслей, которые он, подобно соловью, выражает в то время, когда учится «мир созерцать и себя».

Правда, и сам я пишу стихи, послушный богине;  
 Много и рифм у меня, много размеров живых...  
 Но меж ними люблю я рифмы взаимных лобзаний,  
 С нежной цезурой уст, с вольным размером любви.

Тургенев при составлении позднейшего фетовского сборника 1856 года «дополнил» этот цикл знаменитым стихотворением «Шепот, робкое дыханье...», — но оно, в сущности, разрушало единство цикла, конструируя «чужеродные» для него мотивы. В «Вечерах и ночах» попросту нет второго, женского персонажа: есть воображенная «соседка», «друг мой», «она», — но эта «соседка» оказывается не более чем видением, мелькнувшим в вечернем сумраке расцветшего майского сада.

Да и само заглавие поэтического цикла Фета настраивает на несуетное внутреннее созерцание того *особенного* мира, который конструируется в *особенное* время суток, здесь обозначенное.

Заглавие кажется несколько «незаконным». В четырехчастном делении суток обыкновенно соплагаются (по принципу антитезы) не близкие, а отдаленные друг от друга части. *День* соотносится с *ночью* — это два «устойчивых» состояния, противопоставленные одно другому по всем показателям (день — светло, тепло, весело и т. д.; ночь — темно, холодно, страшно и т. д.; и все это *надолго*). А *утро* — с *вечером*: это два «зыбких», «преходящих» состояния времени, когда все постоянно меняется и находится в движении, в переходе: *утро* — это *ночь*, переходящая в *день*, а *вечер* — это *день*, становящийся *ночью*.

Соотнесенность *дня* и *ночи* уже самодостаточна для ощущения продолжительности времени. Вот у Пушкина: «И *днем* и *ночью* кот ученый...», «С больным сидеть и *день* и *ночь*...», «Войска идут *день* и *ночь*...». У Тютчева: «Но меркнет *день* — настала *ночь*...». У Некрасова: «*Днем* с полюбовницей тешился, *ночью* набеги творил...». Ощущения *утра* и *вечера* возникают тогда, когда представление о бытии нестабильно и скоро преходяще, «как утренний туман» — «как вечерняя заря». Если поэтическое *утро* становится символом молодости и надежды, то поэтический *вечер* предстает в ореоле старости и будущего покоя: «Клянусь *утренней* звездой, клянусь *вечерней* молитвой...».

В фетовском цикле «Вечера и ночи» две соотнесенные в заглавии части человеческих суток ни разу не упоминаются рядом, в пределах одного стихотворения. В первых стихах возникает *вечер* — чудесное



время упокоения от будничных дел и одновременно какого-то пробуждения неясных желаний в предвкушении будущей ночи: «Я жду... Соловьиное эхо / Несется с блестящей реки...». Потом наступает устойчивая *ночь*: «Здравствуй! тысячу раз мой привет тебе, ночь!...». И только в последних текстах цикла вновь возникает *вечер*: «Что за вечер, а ручей / Так и рвется...» — как будто не было ни утра, ни дня... Впрочем, *утро* и *день*, конечно, предполагаются, — но они вступают с *вечером* и *ночью* в непримиримую антиномию. *Утро* — естественная пора пробуждения к будущему дню и к соответствующим надеждам, упованиям на будущее; *день* — время осуществления этих надежд, время деятельности и людской активности. *Вечер*, напротив, — это пора успокоения и постепенного освобождения от дневных забот и предощущение *ночи*, поры покоя и тихой любви.

А поскольку «дневные» дела не очень-то ладятся и вовсе не радуют, то — «Ночью как-то вольнее дышать мне, / Как-то просторней... / Даже в столице не тесно!...». Фет дает сокровенный манифест «спокойного» — *ночного* — самоощущения человеческой души, существующей «тихо и чутко». Все стихотворение наполнено «ночными» знаками этой особенной чуткости: и «прохладительный воздух», и «месяц-волшебник», проливающий «зеркальный» свет на ставший необычным привычный пейзаж из окна, и приобретающие некую многозначительность привычные дневные звуки: «бой отдаленных часов», «крик часового», «стук колеса»... Человеческая душа, упоенная ночью, существует как бы в ином, не-дневном, мире.

Для того чтобы окунуться в этот мир, Фету потребовалось изобрести новую поэтическую систему координат — или вернуться к «хорошо забытому старому».

«В былые времена, — не без иронии отметил чуткий Ап. Григорьев, — когда еще верили в существование особенного отдела поэзии — поэзии описательной, „Вечера и ночи“ непременно причислили бы к этому отделу».<sup>13</sup> Если в «Лирическом Пантеоне» Фет шел по следам привычного в русской поэзии романтического способа отражения мира, то в данном случае как будто возвратился на столетие раньше — в «просветительский» XVIII век. Еще в самом начале Просвещения во всех европейских литературах явилась мода на описательную поэзию, которая стремилась передать зримый мир средствами слова, совместить непосредственное чувственное восприятие с абстрактно-логическим знанием. Появился целый ряд больших описательных произведений вроде

---

<sup>13</sup> Григорьев (1850). С. 62.

«Виндзорского леса» (1713) Александра Поупа, «Времен года» (1730) Джеймса Томсона, «Весны» (1749) Эвальда Клейста, «Садов» (1782) Жака Делиля. Природа представляла в них в «расчисленном» и достаточно холодном виде, а сами они представляли своеобразными пособиями по ее «улучшению» — как «Сады» Делиля оказались едва ли не пособием по садоводству.

«Задача ее, этой описательной поэзии, — продолжает Ап. Григорьев, — состояла в том, чтобы копировать природу с малейшими и точнейшими ее подробностями; она забывала, что в художественном создании есть своя перспектива, что в этой перспективе все мелкие подробности сливаются в нечто общее, что это общее есть или сжатый, могучий образ, или глубокое чувство — и не мудрено, что целые курсы ботаники или геологии стали вмещаться в эти огромные поэмы; не мудрено, что все стихотворцы принялись за этот род поэзии как за самый удобный».<sup>14</sup>

Сам материал — природа — как будто подсказывал создателям этих поэм «четырёхчастное» членение своих созданий. Появляются поэмы о четырех временах года, о четырех частях суток, о четырех жизненных стихиях (вода, огонь, воздух, земля), о четырех человеческих возрастах (детство, юность, зрелость, старость), о четырех частях света (Европа, Азия, Африка, Америка — Антарктида тогда еще не была открыта, а Австралия самостоятельной частью света не считалась). Эта четырехчастная структура выступала как универсальная пространственная и временная модель мира, определяющая его бытие и сознание; был утвержден в качестве определяющего и принцип метаморфозы — превращения, перехода из одного состояния в другое, составляющего основной предмет художественного интереса. Выработалось и представление о «невидимых нитях», связывающих человека с неживой природой, — оно соответствовало и чрезвычайно популярному тогда учению о «животном магнетизме», и масонским представлениям о «переселении душ» и «единстве духа»...

«Между тем, — делает неожиданный вывод Григорьев, — нет ничего труднее, как описывать природу, если только воспроизведение ее моментов можно назвать описанием. Природа жива, как человек, разнообразна и неуловима в своих оттенках и отливах, как разнообразна жизнь — и широка должна быть натура художника, могущего уловить всецело хотя один ее момент, передать хоть частицу ее необъятного содержания».<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Григорьев (1850). С. 62.

<sup>15</sup> Там же.

В представлении критика (и друга) Аполлона Григорьева Фет оказывается именно таким художником «широкой натуры». В отличие от своих предшественников в описательной поэзии, он и не пытается создавать «геометрически правильных» конструкций природоустройства, а довольствуется лишь передачей отдельных «моментов природы». Из четырех частей природных суток он выбирает только два — и к тому же «незакономерно» сопоставляет их. Но, представляя эти два «момента природы», он умеет «дать другим почувствовать» их не в холодном описании, а в самой «сердечной» глубине. Ибо — «Я люблю многое, близкое сердцу...». Такого рода создание требует особенного устройства души — и особенного отношения к себе как к поэту:

Летний вечер тих и ясен;  
Посмотри, как дремлют ивы,  
Запад неба бледно-красен  
И реки блестят извивы.  
От вершин скользя к вершинам,  
Ветр ползет лесною высью.  
Слышишь ржанье по долинам:  
То табун несется рысью.  
Да оставь окно в покое,  
Подожди еще немножко —  
Я не знаю, что такое,  
Полетел бы из окошка.

Последние четыре стиха переводили словесное описание, перечисляющее «зрительные» и «слуховые» приметы летнего вечера, в некий внутренне поэтический символ. От точных «наблюдений» поэт вдруг переходит к воссозданию ситуации этих наблюдений — из окна — и передает восторг от полноты вдохновляющего ощущения природы: «Полетел бы из окошка!...».

Фет лирически предваряет знаменитый монолог героини драмы А. Н. Островского «Гроза»: «Отчего люди не летают так, как птицы?..».

Почему-то эта концовка не понравилась Тургеневу: в издании 1856 года он оставил в фетовском стихотворении только две первые строфы.

А сам Фет в статье «О стихотворениях Ф. Тютчева» (1859) писал о «безумной, слепой отваге», которой требует поэтическое творчество, и приводел свой ставший знаменитым афоризм, который шокировал критику и стал предметом постоянных насмешек: «*Кто не в состоянии броситься с седьмого этажа вниз головой, с непоколебимой верой в то, что он воспарит по воздуху, тот не лирик*».<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Фет. ССЦП. Т. 3. С. 187.

Этот афоризм весь — как отметил М. В. Строганов — «метафора-гипербола», даже и «седьмой этаж»: «...в фетовские времена в Петербурге (самый высокий город в России) и четвертый-то этаж был уже „петербургскими вершинами“, а до седьмого этажа голова задраться-то не могла, их попросту не было».<sup>17</sup>

«Шестидесятники», с насмешкой встретившие это высказывание, сделали естественный в системе их воззрений вывод о «глупости» Фета. Н. Г. Чернышевский позднее замечал (в письме сыновьям от 8 марта 1878 года): «...есть у него пьесы, очень миленькие. Только все они такого содержания, что их могла бы написать лошадь, если б выучилась писать стихи, — везде речь идет лишь о впечатлениях и желаниях, существующих и у лошадей, как у человека. Я знавал Фета. Он положительно идиот: идиот, каких мало на свете. Но с поэтическим талантом».<sup>18</sup> Даже Достоевский, высоко отзывавшийся о фетовском таланте, воспринял это «всем известное поэтическое правило» более чем снисходительно: «...для каких причин? — я до сих пор этого не понимаю; но уж пусть это непременно надо, чтоб быть поэтом; не хочу спорить».<sup>19</sup>

Между тем Фет писал не обо всяком поэте — о *лирике*. Если поэт, подобно «просветителям» XVIII столетия, может точно «рассчитать» конструкцию своего словесного описания, не утратив при этом убедительности, его счастье. Но в том-то и дело, что *лирик* лишен такой возможности — и вынужден заменять рассудительность лирической «дерзостью», которая точно требует «безумной, слепой отваги». А эта отвага по закону «противоположности» (и его тоже вспоминает Фет) должна соседствовать с «величайшей осторожностью», с точно рассчитанным «чувством меры». Поэтическая «дерзость» не возникает из ничего.

Приведенную выше знаменитую формулу о «безумной смелости» Фет произнес от восторга перед лирическим образом Тютчева: «*Поют деревья...*». И уточнил: «Не станем, подобно классическим комментаторам, объяснять это выражение тем, что тут поют сидящие на деревьях птицы, — это слишком рассудочно; нет! нам приятнее понимать, что деревья поют своими мелодическими весенними формами, поют

<sup>17</sup> Строганов М. В. Несколько слов о писателе Фете // *Фетовские чтения (XVII)*. С. 5. Об этой ставшей визитной карточкой Фета фразе см. также: *Фет. ССДП*. Т. 3. С. 454.

<sup>18</sup> Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1950. Т. 15. С. 193.

<sup>19</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1978. Т. 18. С. 76.

стройностью, как небесные сферы. Зато каким скачком рвется вперед <...> лиризм стихотворения <...>».<sup>20</sup>

Почти ту же мысль выразил — чуть раньше Фета — Лев Толстой в письме к В. П. Боткину от 9 (21) июля 1857 года из Цюриха. Боткин тогда прислал к нему новое, только что написанное стихотворение Фета «Еще майская ночь» («Какая ночь! На всем какая нега!...»). Толстой восхитился смелостью образа, нечаянно возникшего во второй строфе:

И в воздухе за песнью соловьиной  
Разносится тревога и любовь.

Он переписал эти два стиха в письме и заметил: «Прелестно! И откуда у этого добродушного толстого офицера берется такая непонятная лирическая дерзость, свойство великих поэтов».<sup>21</sup>

Сохранилось много свидетельств того, что Лев Толстой и Фет сходно ощущали и общие вопросы поэтического творчества, и частности отдельных стихов. В приведенном выше отзыве Толстого говорится, в сущности, о том же, о чем броско заявил Фет в своей метафоре о «седьмом этаже». Фет просто употребил слишком неожиданное сравнение, предполагающее абсолютное соответствие *человека и поэта*.

В самом деле, *поэт*, пришедший в восторг от точного и необычного образа, который не мог быть создан «логическим» путем, а «вдруг», в одно прекрасное мгновение, явился к нему откуда-то «свыше», — очень похож на *человека*, который вдруг как будто ощутил, что у него вырастают крылья. А как «проверить», что они действительно выросли? Единственный способ — это *попробовать*. И безоглядно прыгнуть с высоты «с непоколебимой верой в то, что он воспарит по воздуху». А иначе — не узнать. Лирика стоит на «непоколебимой вере» в то, что между предметами и явлениями существуют некие неподвластные элементарной логике и анализу отношения...

Такая безоглядность становится естественным ощущением поэта.

В человеке она кажется чрезмерной и чересчур романтической. Да и не каждый человек, почувствовав, что у него крылья выросли, способен пуститься в полет.

Так ведь и *поэт* — далеко не каждый...

---

<sup>20</sup> Фет. ССЦП. Т. 3. С. 187.

<sup>21</sup> Толстой. Переписка. Т. 1. С. 221.