

ФЕТ КАК «БАЛЛАДНИК»

Современники отнюдь не осознавали А. А. Фета «балладником». Да и сам он на склоне лет прямо признавал, что характер его поэтического дарования — исключительно *лирический*, что в нем нет «ни драматической, ни эпической жилки».¹ Соответственно этому, баллада (жанр лирической поэзии, включающий как повествовательные, так и драматические элементы) не очень соответствовала его таланту.

Несмотря на это, Фет отдавал дань балладному жанру. Его юношеский сборник «Лирический Пантеон» (1840) состоял из трех «жанровых» разделов («Баллады», «Лирические стихотворения» и «Переводы») — и открывался *балладами*. И в первом «профессиональном» сборнике («Стихотворения» 1850 года) тексты, объединенные в раздел «Баллады», занимали почетное место. Там было восемь баллад; после «тургеневской» правки осталось четыре текста — и в этом составе раздел «баллад» сохранился в сборниках 1856 года и 1863 года. Чем объяснить это странное тяготение поэта к такому, казалось бы, неподходящему для него жанру?

В русской культуре — даже в эпоху особенной популярности «балладников» (так приятели называли В. А. Жуковского) — представление о существе и границах балладного жанра оставалось очень зыбким. Статья о *балладе* в «Словаре древней и новой поэзии» Н. Ф. Остолопова (1821) определяла балладу как «стихотворение, принадлежащее к новейшей поэзии». Характеристика же ее ограничивалась приведением некоторых балладных образчиков.

Сообщалось, что «изобретение *баллады* приписывают италийцам» и в Италии «она не иное что есть, как плясовая песня». А во Франции балладой называется «некоторый род стихотворения особенной фор-

¹ МВ. Ч. 1. С. 7.

мы», но «на русском языке нет примеров, согласующихся с показанным правилом». Потом Остолопов сразу поминает недавно явленную «немецкую» балладу, которая «состоит в повествовании о каком-нибудь любовном или несчастном приключении и отличается от романса наиболее тем, что всегда основана бывает на *чудесном*». «Сии баллады могут быть писаны стихами всякого размера»,² — указывает составитель словаря. И больше, кажется, ничего не может добавить — разве что привести примеры...

В русской традиции *баллада* изначально стала обозначением особых «заемных» стихотворений, написанных в духе западных (прежде всего — немецких) образчиков романтической культуры. Содержание инациональных балладных образцов (В. Скотта, Р. Саути, Г. Бюргера, И.-В. Гёте, Л. Уланда, Ф. Шиллера и др.) имело установку на фантастический характер и исходную «эпизодичность» сюжета: «восполнение» недостающих или связывающих сюжет частей предоставлялось фантазии читателей.

Через тридцать лет после Остолопова, когда русская баллада уже имела множество образцов — явился итоговый сборник Жуковского, классические баллады Пушкина и Лермонтова, журналы наполнились множеством «текущих» сочинений этого жанра — русская эстетическая мысль продолжала повторять (как, к примеру, О. И. Сенковский в рецензии на сборник Фета 1850 года): в балладе «ровно нечего ни читать, ни слушать <...> баллада значит по-русски *плясовая песня*».³

В подобных заявлениях был свой резон: в массовом читательском представлении баллада оказалась связана разве что с поэзией «страшного» и «ужасного». Это ощущение от «балладного» жанра представил, например, А. А. Шаховской в комедии «Урок кокеткам, или Липецкие воды» (1815):

И полночь, и петух, и звон костей в гробах,
И чу!.. все страшно в них; но милым все приятно,
Все восхитительно! хотя невероятно.⁴

С течением времени жанр баллады утратил ощущение новизны и стал осознаваться как «недостойный» высокого искусства «род поэзии», в границах которого успешно создаются разве что «страшилки», демонстрирующие низкопробный вкус ее создателей.

² Словарь древней и новой поэзии, составленный Н. Остолоповым. СПб., 1821. Ч. 1. С. 58—63.

³ *БдЧ*. 1850. Т. 101. Май. Отд. 6: Литературная летопись: Март и апрель 1850. С. 11—12.

⁴ *Шаховской А. А.* Комедии. Стихотворения. Л., 1961. С. 238.

При этом в собственно русских балладах драматическая ситуация «столкновения персонажей», прямого *конфликта* героев, обуреваемых теми или иными страстями, вовсе не была главной. С кем, к примеру, вступает в «конфликт» героиня «Людмилы» Жуковского? Разве что с «Небом» и «Творцом»:

Что прошло — невозвратимо;
Небо к нам неумолимо;
Царь Небесный нас забыл...
Мне ль Он счастья не сулил?..⁵ и т. д.

В «Ольге», катенинском варианте того же сюжета, вторая сторона конфликта названа еще прямее: «Бог меня обидел сам...».⁶ А в знаменитой «Светлане» и того нет: героиня из любопытства решается на нехристианское «страшное гадание» — и только тем, кажется, вступает в конфликт с принятыми православными установлениями... Естественно, что такой конфликт может иметь лишь *единственное* решение: он не может быть сколь-либо четким, ибо получает характер «надличный» и «сверхличный»: баллада и не претендует на то, чтобы «столкновение персонажей» в ней было равноправным.

Вторая сторона конфликта, противостоящая герою баллады — фантастическая, соотносящаяся либо с Богом, либо с судьбой; спорить с ними бессмысленно (в «Песни о Вещем Олеге» Пушкина бесполезными оказываются все усилия героя противостоять предсказанию судьбы). Сложившаяся в противовес рационалистической логике обыденности, баллада и не могла представить «обыденного» конфликта. Чаще всего противником балладному герою выступает сила «неопределенная-неопределимая» (как назвала ее Марина Цветаева⁷) — автор ее подчас не решается даже прямо называть (ср. заглавие одной из баллад Жуковского: «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем, и кто сидел впереди»). Поэтому балладный конфликт часто предрешен, и герой баллады — тот же пушкинский «Вещий Олег» — зная о собственной грядущей участи, ничего не в состоянии противопоставить или как-то «исправить» нежеланный финал.

Эта особенность балладного конфликта обуславливает особенное значение для нее «загадочности», «дьявольщины», «поэзии страшно-го». *Страх* становится основой эстетического эффекта классической

⁵ Жуковский В. А. Соч.: В 3 т. М., 1980. Т. 2. С. 8.

⁶ Катенин П. А. Избранные произведения. Л., 1965. С. 92.

⁷ Цветаева М. И. Два «Лесных царя» // Просто сердце: Стихи зарубежных поэтов в переводе Марины Цветаевой. М., 1967. С. 90.

баллады, а возможность преодоления «ужасного» — ее «двигателем». Показательно, что некоторое освобождение от «страшного» в структуре баллад того же Жуковского возможно лишь на пути приобщения к православной «истине». Поэтому антиподом дьяволу (Асмодею) в балладе «Двенадцать спящих дев» выступает святой «угодник», «могучий старец», облегчающий участь героинь. Вообще христианские герои и подвижники в балладах — традиционные носители добра, и возникающие в связи с ними сюжеты (баллада «Пустынник») неизменно выделяются из «страшной» балладной атмосферы.

В том же 1850 году Аполлон Григорьев, оценивавший сборник стихотворений Фета, обратившись к его балладам, увидел в названии раздела («Баллады») «*странное* заглавие».

Зачем вообще поэты пишут *баллады*? — задает вопрос критик. «В наше время как-то стали равнодушны к балладам, и это равнодушные времена имеет много оснований. В самом деле, баллада как поэтический рассказ, основанный на суевериях, легендах, утративших смысл и значение, вымерла окончательно». Это — *отправной тезис* критика: нынешним читателям традиционная, созданная Жуковским баллада представляется безнадежно устаревшим жанром. «Нельзя серьезно наслаждаться тем, чему в душе нет струн для отзвука — и этот род поэзии в наше время столь же ложен, как искусственное воспроизведение русской сказки <...>».

Но тут же следует «антитезис»: ведь сам-то жанр баллады, имеющий многовековую историю и множественные национальные корни, умереть не может! «...Каждый род поэзии вечен, как жизнь, ибо вечны в человеческой душе те струны, которых он служит отзвуком. Известное суеверное чувство лежит в природе человеческой: оно есть следствие неразгаданного и таинственного отношения человека к мировой жизни, следствие потребности его облекать в образы ее силы — и баллада, как отзвук подобного чувства, существует и будет существовать». Просто — она развивается и становится «вечно многозначительной». В качестве примера Григорьев вспоминал балладу Гёте: «Всем известен „Лесной царь“, и чем в особенности удовлетворяет чувство эта баллада? Она не напрашивается на вашу веру; вы как-то колеблетесь: то слышите вы плач ребенка и слово лесного царя, то разуверяетесь вы вместе с отцом и вместо лесного царя видите седой туман и в речах его слышите шелест листьев. В этой-то иронии и заключается вся глубина и прелесть этого маленького стихотворения».⁸ Поэтому современному «балладнику» необходимо было искать новые формы.

⁸ ОЗ. 1850. Т. 68. № 2. Отд. 5. С. 65.

Раздел «Баллады» в «Лирическом Пантеоне» Фета включал три, в общем, подражательных текста. «Похищение из гарема» — баллада, по строфике, размеру и типу повествования ориентированная на Жуковского («Перчатка»); в ней очевидны отголоски модных романтических «восточных» сюжетов Байрона. «Замок Рауфенбах» и «Удушенный» — показательные беллетристические «страшилки», выказывающие разве что юношеские пристрастия поэта.

Совершенно иное — в тех балладах, которые вошли в сборник фетовских «Стихотворений» 1850 года. Здесь поэзия *страшного* уже не выдвигается на первый план. Даже по сюжету фетовские баллады выглядят вполне «домашними». Из восьми текстов, объединенных Фетом в рубрике «Баллады», три представляют собой домашний диалог няни и ребенка: первая растолковывает ребенку некое сложное явление мира и апеллирует к особенной таинственности этого явления. При этом поэзия «страшного» обыкновенно заменяется поэзией *недосказанного и непонятого*.

Борис Садовской еще сто лет назад указал на неожиданное метрическое соответствие двух разновременных русских баллад: «Илья Муромца» А. К. Толстого (1871) и напечатанной почти тридцатью годами раньше «Легенды» Фета (1843).⁹ В содержании стихотворений критик не увидел ничего общего — метрический же рисунок обеих баллад (чередование четырех- и трехстопного хорее с обязательным женским окончанием нечетных и мужским окончанием четных стихов) был абсолютно схожим:

Толстой
ИЛЬЯ МУРОМЕЦ
Под броней, с простым набором,
Хлеба кус жуя,
В жаркий полдень едет бором
Дедушка Илья <...>¹⁰

Фет
ЛЕГЕНДА
Вдоль по берегу полями
Едет сын княжой;
Сорок отроков верхами
Следуют толпой.

При ближайшем рассмотрении, однако, несложно найти общие черты и в содержании. Оба автора представляют одну эпоху — условное «былинное» время средневековой Руси. Это время, между тем, отражено лишь в «попутных» бытовых деталях и ассоциациях — в центре того и другого балладного повествования оказывается герой, «несогласный» со временем.

⁹ Садовской Б. Ледоход: Статьи и заметки. Пг., 1916. С. 58–59.

¹⁰ Здесь и далее стихотворения А. К. Толстого цитируются по изд.: Толстой А. К. Полн. собр. соч. и письма: В 5 т. М., 2016. Т. 1.

И та, и другая баллада представляют условное и по видимости нецеленаправленное движение героя («едет бором» у Толстого, «полями едет» у Фета), во время которого герой размышляет над своими проблемами. Предмет размышлений толстовского Ильи — собственная старость и обиды, со старостью связанные: те обиды, от которых лучше уехать на «здоровый воздух». Фетовский «сын княжой» мучится тем, что судьба ему готовит не тот удел, к которому он стремится: он должен «разгуляться в поле» на соколиной охоте и готовиться стать воином, а ему больше по душе «увлечение молитвы» и поэтическая деятельность: «Переписывает книги, / Пишет кондаки...». *Кондак* в обиходе православной церкви — это часть акафиста, хвалебного песнопения во славу Спасителя, Богоматери и святых — он содержит главную тему исполняемого акафиста. Фет неточно употребляет это византийское понятие, но имеет в виду *стихи*, которые «сын княжой» пишет по внутреннему побуждению.

У обоих героев в качестве идеала возникает *пустыня*. Но это слово употребляется не в «географическом» значении. У Толстого Илья едет поклониться «государыне-пустыне», то есть степному простору, который противопоставляется замкнутому пространству княжеского Киева: «Душно в Киеве, что в скрине...» («скриня» — ларь, сундук). У Фета молодой поэт видит пещеру старца — «И пустынного простора / Он почуял дух...». Здесь понятие «пустынный» соотносится с понятием «пустынь» — одинокое жилище богомольца, уклонившегося от сует. И тот, и другой герой связывают с *пустыней* представление о *воле, просторе*, хотя тот и другой под «пустыней» понимают разное. Для Ильи это «воля дикая», для «сына княжого» — нечто, противопоставленное «неволе жизни яркой», которую он уже «втайне отлюбил».

Обратим внимание и на то, что обе баллады *автобиографичны*. В балладе Толстого отразились его отношения ко двору Александра II («Правду молвить, для княжого / Не гождь двора...»; «Не терплю богатых сеней...»). Баллада Фета, впервые опубликованная в 1843 году, накануне выпускных экзаменов в университете, отразила его раздумья «об окончательном направлении своего жизненного пути»: изначально чуждый военной карьере, он решил уступить обстоятельствам и «идти в военную службу и непременно в кавалерию»¹¹ (ср. в балладе «увлечение молитвы», противопоставленное «минутам битвы»). В соответствии со своей внутренней автобиографичностью обе баллады имеют открытый финал:

¹¹ *РГ*. С. 261.

Толстой

И старик лицом суровым
Просветлел опять,
По нутру ему здоровым
Воздухом дышать;
Снова веет воли дикой
На него простор,
И смолой и земляникой
Пахнет темный бор.

Фет

Годы страсти, годы спора
Пронеслися вдруг,
И пустынного простора
Он почуял дух.
Слез с коня, оборотился
К отрокам спиной,
Снял кафтан, перекрестился
И махнул рукой.

Оба открытых финала — едины в своей противоположности. Решение Ильи возвратиться в «государыню-пустыню» приветствуется автором, — и финал оказывается мажорен. Заключительный жест «сына княжого» («махнуть рукой», по Далю, — «отступить от чего-либо») означает, видимо, отказ от своих мечтаний и признание необходимости покориться судьбе... Уже рецензент «Библиотеки для чтения» О. И. Сенковский удивился этой «нового рода *Легенде*»: в ней «ровно нечего ни читать, ни слушать: *кто-то* поехал *куда-то* и махнул рукою!.. Господин Фет, конечно, знает еще лучше моего, что баллада значит по-русски *плясовая песня*».¹²

В. И. Коровин в статье, посвященной балладам Фета, оценил «Легенду» как образчик его поэтического новаторства. Финал рассматривается им однозначно: «сын княжой» «оставляет светскую жизнь». И далее: «Юноша поступает по зову сердца, руководствуясь не соображениями рассудка, не традициями семьи, а непонятными ему желаниями, которые во много раз сильнее родительской власти, сыновней любви, княжеских благ и соблазнов мирской суеты. Вместе с тем его решение предстает итогом долгого спора страстей, который окончился победой таинственных влечений над укоренившимися привычками, вековыми обычаями, освященными традициями. Печаль князя порождена, таким образом, внутренней борьбой и выступает как ее видимый знак, за которым скрыто живое биение противоречивых чувств. Он требует разрешения, и в результате его человек обретает необходимую ему душевную цельность, спокойствие и гармонию».

В соответствии с этим внутренним психологизмом настроения вся баллада «становится не рассказом о внешних событиях, а пояснением их» — и возникает важный момент отличия ее от предшествовавшей литературной традиции: «В отличие от других балладников Фет пере-страивает ее фабулу, кладя в ее основу прежде всего затаенные и неодолимые душевные движения. У него конфликтуют не герои, обуре-

¹² БДЧ. 1850. Т. 101. Май. Отд. 6. С. 11–12.

ваемые теми или иными страстями <...> а противоречивые чувства в душе одного героя. Баллада Фета исключает столкновение персонажей, как это было в балладах Жуковского, Катенина, Пушкина и других. Ее предметом становится конфликт в душе одного героя (другие персонажи выполняют лишь вспомогательные роли), неуклонно стремящийся к разрешению». В сущности, Фет «переключил внимание с внешнего на внутреннее, что позволило ему в лирическом освещении лаконично и емко воспроизвести психологический драматизм душевного состояния личности».¹³

Кажется, что и сопоставляемая с «Легендой» позднейшая баллада Толстого строится похожим образом: в ней тоже идет не рассказ о внешних событиях (внешне — герой только «едет бором»), а некое «пояснение» их. «Дедушка Илья» ворчит по поводу тех порядков, что князь Владимир завел при дворе; при этом нет и намека, что между князем и богатырем произошли какие-то предшествующие отъезду «борьба и противоречие» (просто «обнес чарой»). Но богатырь реализует «неодолимое душевное движение». Вот только со «сложностью душевной жизни» и с «противоречивыми чувствами в душе героя» дело обстоит хуже: «дедушка Илья» в представлении автора привлекателен именно необыкновенной цельностью характера, чуждого каких бы то ни было метаний и сомнений...

Ф. М. Достоевский воспринял балладу Толстого именно как лирическое откровение — и в качестве такового прочитал ее на одном из литературных вечеров. Современник вспоминал, что он «очаровал своих слушателей художественною передачею, полной эпической простоты воркотни старого, заслуженного киевского богатыря-вельможи», а «заключительные слова „и смолой и земляникой пахнет темный бор...“ были произнесены им с такою удивительною силою выражения в голосе, что иллюзия от истинно художественного чтения произошла полная: всем показалось, что в зале „Благородки“ действительно запахло смолою и земляникою... Публика остолбенела <...>».¹⁴

Еще сто лет назад Ю. А. Никольский опубликовал фрагмент из письма Фета к Полонскому (от 31 марта 1890 года),¹⁵ в котором Фет решительно отгораживался от своего «соседства» с А. К. Толстым: «Никто более меня не ценит милейшего, образованнейшего и широко-

¹³ *Коровин В. И.* Фет и его баллады // А. А. Фет: Традиции и проблемы изучения. Сб. науч. трудов. Курск, 1985. С. 10–11.

¹⁴ *Александров М. А.* Федор Михайлович Достоевский в воспоминаниях типографского наборщика в 1872–1881 годах // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1964. Т. 2. С. 255.

¹⁵ *Никольский Ю. А.* История одной дружбы: Фет и Полонский // Русская мысль. 1917. № 5–6. С. 115.

писного Ал<ексея> Толстого, — но ведь он тем не менее какой-то прямолинейный поэт. В нем нет того безумства и чепухи, без которой я поэзии не признаю. Пускай он хоть в целом дворце обтянет все кресла и табуреты венецианским бархатом с золотой бахромою, я все-таки назову его первоклассным обойщиком, а не поэтом. Поэт есть сумасшедший и никуда не годный человек, лепечущий божественный вздор. Раскрой Шекспира, Гёте, даже Горация, чтобы убедиться в истине моих слов. Мудрен тот будет, кто, у этих людей читая строчку, отгадает следующую. Нюхашь розу, а из нее лезет копченый язык».¹⁶

Считая себя «чистым» лириком «с бессознательным вдохновением», Фет осознает собственную лирику как «прямую противоположность» лирике Толстого. Это признание иногда характеризуют как «беспощадный отзыв», откровенное неприятие Фетом внешнего блеска, эффектности и театральности толстовской лирики.¹⁷ Но почему же тогда именно А. К. Толстому, который, несомненно, подражал давней балладе Фета, удалось в этом «подражании» создать лирический шедевр?

Фету же в «Легенде» явно не хватило той ясности и однозначности, которую блестяще продемонстрировал Толстой. Ап. Григорьев произнес этому произведению суровый приговор: «В балладах г. Фета заметно явное стремление к новым формам этого рода поэзии; но нам кажется, что стремлением этим он обязан преимущественно своему поэтическому чутью — потому что, если б это стремление было сознательное, он исключил бы из своих баллад легенду о князем сыне, лишенную решительно всякого интереса».¹⁸

В самом деле, что именно собирается предпринять «сын княжой»? Уйти из мирской жизни и посвятить себя монашеству? Или он «махнул рукой», сожалея о невозможной мечте? Или речь идет о тяготении к творчеству, которое невозможно на княжеском престоле?..

Обратим внимание на характерную антиномию, организующую эту балладу: антиномию *молодость — старость*. Герой баллады — олицетворение молодости, что подчеркивается уже его положением: не «князь», а «сын княжой». Ему противостоят два старика: «старый» князь-отец и «старец» пустынный. Герой находится «в *перегаре* сил», то есть в том сложном состоянии, которое требует найти разумное применение уже «перегорающим» силам. Его отец чувствует этот «перегар сил» и отправляет сына «разгуляться в поле», то есть употребить

¹⁶ Цит. по: *Фет/Полонский*. С. 806.

¹⁷ *Ямпольский И. Г.* Середина века: Очерки о русской поэзии 1840—1870 гг. Л., 1974. С. 132—133.

¹⁸ *ОЗ*. 1850. Т. 68. № 2. Отд. 5. С. 66.

силы на традиционное княжеское молодечество — соколиную охоту. Но это предприятие не устранил «сыновней кручины», ибо причины «молодой тоски» более глубоки и напоминают позднейший «онегинский комплекс»: «сына княжого» охватывают «вериги молодой тоски», причем он уже успел «полюбить» эти «вериги», вжиться в них.

Другой «старец» тоже только упомянут: это обитатель «пустынно-го жилища». Важность его для молодого князя определяется теми нетрадиционными деяниями, которые совершаются на «пустынном просторе». Существо этих деяний, призванных утолить «душевную жажду», раскрыто Фетом в стихотворении «При свете лампы, над черным сукном...», написанном в тот же период, когда и «Легенда», но в сборники не включавшемся:

При свете лампы, над черным сукном
Монах седовласый сидит
И рукопись держит в иссохших руках
И в рукопись молча глядит.

И красное пламя, вставая, дрожит
На умном лице старика;
Старик неподвижен, — и только порой
Листы отгибает рука.

И верит он барда певучим словам,
Хоть дней тех давно не видать:
Они перед ним, в его келье немой, —
Про них ему сладко читать...

И сладко и горько!.. Ведь жили ж они
И верили тайной звезде...
И взор на распяты... И тихо слеза
Бежит по густой бороде...¹⁹

Здесь «монах седовласый» — это образ *читателя*: именно такой «духовный» собеседник необходим и молодому князю-поэту, сочиняющему «кондаки» в ту эпоху, когда их могли читать и понимать лишь очень немногие. Вспоминая в «Ранних годах» свои первые поэтические опыты, Фет, в мемуарах своих вовсе не склонный к излишним восторгам, выделил-таки своего первого особенного «читателя», того же Григорьева, отметив: «Бывали случаи, когда мое вдохновение воплощало переживаемую нами сообща тоскливую пустоту жизни».²⁰ «Ста-

¹⁹ Фет. ССЦП. Т. 1. С. 343.

²⁰ РГ. С. 152.

рец» баллады «Легенда», в сущности, должен был выполнять для «сына княжого», обремененного поэтическим даром, подобную же роль. Так за «древнерусским» антуражем проглядывает вечный «поэтический» смысл этой странной притчи.

Она ориентирована на пушкинскую «Песнь о Вещем Олеге». При чем переключка с пушкинской балладой — не внешняя. Г. А. Гуковский заметил, что в ней очень скуден собственно повествовательный антураж «древнерусских» деталей: «Перед нами народ дикий, воинственный, суеверный, но поэтически неустроенный; это — народ-наездник, номад; в балладе нигде не описаны дома, постройки; она вся — под небом, и даже пир Олега происходит неясно где, и едет Олег „со двора“, а тризна в конце баллады — на холме и у берега».²¹ Перед нами — сознательный поэтический прием: автор «Руслана и Людмилы» уже изображал другие княжие пиры. Пушкин сознательно избегает бытовой детализации: ему в данном случае важна именно сама (тоже — многосмысленная!) «притча».

В «Легенде» Фета — тот же прием. Все действие — «в поле чистом»; из построек — только «пещера за оврагом»; из украшений — только «золотые стремяна» и расшитой чепрак коня. Дело не в антураже и не в украшениях, а во внутреннем смысле того, что происходит. А что именно происходит — не очень ясно. Но замысел — и новаторство — Фета заключается именно в этой изначальной «загадочности» целого.

«Легенде» Ап. Григорьев противопоставил другие тексты, объединенные Фетом в «балладном» разделе сборника 1850 года. Все они даже и по сюжету выглядят вполне «домашними», и поэзия «страшного» заменена поэзией *недосказанного и непонятного*.

Так, в балладе «Змей», которая открывала раздел, пересказывался известный сюжет народной демонологии: «Бес летает к тоскующим вдовам в образе змея, рассыпающегося звездами над крышей дома несчастной женщины. Змей-любовник — традиционный образ старинных эпических песен — былин: Змей Тугарин покушается на честь жены князя Владимира, Опраксии, держит руки у нее в пазухе на виду у всех, за пиршественным столом; милый друг Маринки-потравницы, известной всему Киеву гетеры, — Тугарин Змеёвич; от лютото змея рождает молодая княжна могучего богатыря — Вольха Всеславьевича <...>».²²

Это «былинное» многоцветие Фет воплощает в простенькой картинке, лишенной каких бы то ни было моральных оценок и внешне со-

²¹ Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 331–332.

²² Русский демонологический словарь / Сост. Т. А. Новичкова. СПб., 1995. С. 195–196.

всем не похожей на «балладу»: «Чешет косу, моет шею / Чернобровая вдова». Вдова готовится к свиданию; ее избранник — инфернальное существо: «И летит, свиваясь в кольца, / В ярких искрах длинный змей». Кажется, что-то должно произойти — но не происходит решительно ничего, кроме самого естественного:

Только слышатся в светлице
Поцалуи да слова.

Никакие этические мотивы Фета не интересуют: тривиальная картина любовной встречи. А то обстоятельство, что любовник не совсем обычный — что ж, сердцу не прикажешь. И что станет плодом этой любви — тоже неважно: подобное «умолчание» придает балладе расширительный семантический ореол.

То же — в балладе «Вампир»: рассказ девушки о том, как к ней по ночам приходит некий «для других незримый» гость. Кто он, этот гость — остается неясным. К добру или к худу его визиты? Судя по заглавию, автор вновь обращается к народной демонологии: вампир (упырь, живой мертвец) — это «сказочный оборотень, который по смерти летает кровососом» (В. И. Даль). Согласно народным поверьям, вампирами становились люди, умершие неестественной смертью; не прожив полностью своего века, они питались человеческой кровью. Характерная принадлежность их внешности — румянец на щеках:

Все говорят, что яркий цвет
Ланит моих больной...
Им не узнать, как жарко их
Цалует милый мой.

И опять непонятно: то ли девушка просто любит этого вампира — то ли сама (после общения со «сказочным оборотнем») стала вампиром? Фет предпочел оставить «недоговоренность»: структура жанра требовала «тайны». А в поздней редакции (в «Стихотворениях» 1856 года) даже изменил заглавие баллады: вместо «Вампира» — «Тайна». То есть, с одной стороны, убрав отсылку к народной демонологии, привносящую оттенок инферральности, автор сделал ситуацию баллады «необъяснимой». С другой стороны, расширил общее представление о человеке: чем же является чувство любви — если не «тайной»?

Показательно опять же сопоставить мотивы этих «любовных» баллад Фета с сюжетами А. Толстого-«балладника». В 1871 году два ведущих русских журнала («Русский вестник» и «Вестник Европы») отвергли балладу Толстого «Алеша Попович» по причине «безнравственности» ее содержания. Баллада начиналась так:

Кто веслом так ловко правит
Через аир и купырь?
Это тот Попович славный,
Тот Алеша-богатырь.

За плечами видны гусли,
А в ногах червлёный щит,
Супротив его царевна
Полоненная сидит.

Однако оказывается, что исторические и «богатырские» детали повествования здесь вроде бы совсем ни при чем. Герой баллады — просто известный «птицелов» по «девичьей» части. Он, говоря современным языком, «очередную ляльку укатывает» и в конце добывается своего... М. Н. Катков, не допустивший эту балладу для публикации в «Русском вестнике», с возмущением писал: «Добрый молодец привел душу-девицу и не отпускает ее, пока она не „сдастся“, а по миновании надобности он ее отпустит, как в подобных случаях бывает. <...> Приведенное к простому выражению, это было бы гадко, но в вычурных прикрасах, раздушенное, идеализированное, возвышенное к апофеозу, это становится гадже и возмутительнее».²³ На это обвинение Толстой шутливо отвечал, что, как ему удалось выяснить, ничего «возмутительного» не произошло: «...Попович и девица, проплыв 25 минут, высадились в деревне Папсуевка, Авсеевы Лозы тож, где добрый священник отец Герасим Помдамурский повенчал их <...>».²⁴

Между прочим, в своей балладе Толстой оставался абсолютно верен «былинному» характеру Алеши Поповича: этот богатырь воспринимался как «бессовестный соблазнитель», «дерзкий и ловкий обманщик» и «бабий пересемешник».²⁵ Но в данном случае его подвела все та же эстетика «недосказанности», предполагавшая отсутствие непосредственной нравственной оценки действий богатыря. А склонное к позитивистской логизированности читательское восприятие второй половины XIX столетия узрело в изысканном и подробном воспевании эротических «подвигов» Алеши прежде всего толстовскую «безнравственность». Оно могло бы увидеть нечто подобное и у Фета, который, как мы видели, никак не оценивает ни порочную связь «чернобровой» вдовы с inferнальной дьявольской силой, ни того, кто же «целует» героиню баллады «Тайна» («Вампир»). Это так «тайной» и остается.

²³ Цит. по: *Толстой А. К.* Полн. собр. соч. и письма. Т. 1. С. 611.

²⁴ Цит. по: Там же. Подлинник по-франц.

²⁵ Так его характеризовал К. С. Аксаков в статье «Богатыри времен великого князя Владимира по русским песням» (1852). См.: *Аксаков К. С.* Эстетика и литературная критика. М., 1995. С. 253.

Или — «простонародная» баллада «Метель», предстающая, собственно, началом какого-то «жестокоего романа». Маленькая «избушка за дорогой». Брат, сестра и «крикливый ребенок», которого сестра «нагуляла» неизвестно от кого. Брат обещает разобраться с обидчиком «по-свойски». Разыгралась метель — в избу стучится прохожий. Входит, видит сестру — и остановился «точно громом поражен». Это начало «прописано» подробно, во всех деталях — но тут же следует финал:

Все молчат; сестра бледнеет,
Никуда взглянуть не смеет;
Исподлобья брат глядит;
Всё молчит; лучина с треском
Лишь горит багровым блеском
Да по кровле ветер шумит.

«Балладная» ситуация дана без «балладного» продолжения: так и не ясно, чем дело кончилось и «сердце успокоилось»: убийством обидчика — или свадьбой? Автору странным образом это неважно: «дописать» ситуацию снова предоставляется фантазии читателя.

Еще интереснее поступает Фет с классическими балладными сюжетами. В основе баллады «Геро и Леандр» лежит популярный, начиная с Овидия, миф о любви греческого юноши Леандра из Сестоса и прекрасной жрицы богини Афродиты Геро из Абидоса, которые жили на разных берегах Геллеспонта (Дарданельский пролив). Каждую ночь Леандр переплывал через пролив, и, чтобы он не утонул, Геро всякий раз зажигала факел на башне. Однажды в бурю факел погас и Леандр утонул: море выбросило его тело к ногам ожидавшей возлюбленной. Геро, чтобы не разлучаться с любимым, бросилась с башни в море. В новой литературе наибольшую известность приобрела одноименная баллада Ф. Шиллера.

Фет выступает отнюдь не «переводчиком», а строит свою балладу «вольно», отрешившись от известного по Шиллеру сюжета. Этим приемом, между прочим, восхитился Ап. Григорьев: «...замечательно то, что, при совершенном отсутствии рассказа о событии — это все-таки баллада».²⁶ Казалось бы, что же «замечательного», если в балладе, лиро-эпическом произведении, да к тому же освещающем знаменитую античную историю, отсутствует «рассказ о событии»? Для Фета главным становится не сюжет собственно и даже не передача чувств и настроений героев, а возможность лирического самовыражения: основным «персонажем» баллады оказывается сам автор:

²⁶ ОЗ. 1850. Т. 68. № 2. Отд. 5. С. 66.

Бледен лик твой, бледен, дева!
Средь упругих волн напева
Я люблю твой бледный лик.
Под окном на всем просторе
Только в море — только в море
Волн кочующий родник.

При этом для автора (как и для Ап. Григорьева) важно, что «*это все-таки баллада*». С жанром баллады связана устойчивая традиция — и, в соответствии с этой традицией, *баллада* предполагает особенное восприятие. Поэт сохраняет ощущение балладной «действенности» даже при отсутствии эпически пересказанного последовательного «действия».

Восхитившая Григорьева баллада «Геро и Леандр», вероятно, не понравилась Тургеневу, исключившему ее из состава «обновленного» сборника. Но через сорок лет после написания, в 1887 году, Фет включил ее в третий выпуск «Вечерних огней» — единственная баллада из шести стихотворений, отобранных для републикации из раннего сборника. В предисловии к третьему выпуску он указал, что «*беспреклонно*» решился восстановить эти тексты.²⁷

Этот «жест» автора в отношении к давней балладе свидетельствует прежде всего о том, что ему и через сорок лет остаются близки те принципы, с которыми он подошел к балладному жанру в ранний период своих творческих исканий:

- ослабление и «размытость» балладного сюжета;
- отсутствие «поэзии ужасного» и фантастики;
- многосмысленность воссоздаваемой балладной ситуации;
- недосказанность и наличие балладной «тайны».

Тяготение к «недосказанности» в балладной поэзии второй половины XIX столетия, по видимости несовместимое с позитивизмом и однозначностью читательского восприятия той же эпохи, очень ярко выявляется, например, в балладе А. Н. Майкова «Старый дож» (1888), первой среди ряда попыток позднейших поэтов «дописать» начатый набросок Пушкина «Ночь тиха; в пустынном поле...» (ср. опыты в этом роде М. Славинского, С. Головачевского, В. Ф. Ходасевича, Г. А. Шенгели, Д. Иванова, В. Итина, Г. Сапгира и др.²⁸). Майков, в отличие от других «последователей» Пушкина, «угадал» в этих «четыре строчках» большую балладу о том, как старый дож, плывя в гондоле с моло-

²⁷ См.: *Фет. ССЛП*. Т. 5. Кн. 1. С. 196. Выделено мною. — В. К.

²⁸ См.: Пушкин плюс...: Неоконченные произведения А. С. Пушкина в продолжениях творческих читателей XIX—XX вв. / Сост. Е. Абрамовских. М., 2008. С. 19—46.

дой женой, услышал «глупые слова» песни о жене, изменяющей старому мужу. И — финал:

А она — так ровно дышит,
На плече его лежит...
«Что же?.. Слышит иль не слышит?
Спит она или не спит?!.»²⁹

Конечный «вопрос» в данном случае характерен: для повествователя той эпохи он означал специфику собственно «балладного» интереса.

Все это, кстати, могло соседствовать с поэтикой пародии. Вот баллада Фета «Ворот»: диалог няни и ребенка. Его содержание сводится к наказу няни расстегнуть перед сном «ворот у рубашки»; во сне к детям прилетает ангел-хранитель: «Коль твою он видит душку, / Ворот вскрыт и тих твой сон...». Эта, не обремененная другим содержанием, баллада удостоилась пародии Козьмы Пруткова, совпадающей с оригиналом как в метрическом, так и в содержательном отношении:

Фет

Над тобой Господня сила!
Дай, я ворот распущу.
Уж подушку я крестила
И тебя переkreщу.

Козьма Прутков

Весь исполненный волненья,
Я корсет твой развязал, —
Ты со смехом убежала,
Я ж задумчиво стоял...³⁰

Пародия Козьмы Пруткова озаглавлена «Память прошлого (Как будто из Гейне)». Поминание «русского Гейне» не противоречило общей установке на «балладность» в том смысле, в каком этот жанр ощущал сам Фет.

Интересно, что это тяготение к условной «балладности» поэт вновь пережил уже на склоне лет — и в 1892 году вновь обратился к текстам из «балладного» раздела раннего сборника (написанным за полвека до этого). В 1842 году в сборнике «Подземные ключи» (имевшем целью представить образцы творчества поэтов нового поколения) появился незамысловатый текст, не имевший заглавия и в этом виде перепечатанный во всех ранних сборниках Фета:

На дворе не слышно вьюги,
Над землей туманный пар;

²⁹ Майков А. Н. Избранные произведения. Л., 1977. С. 286.

³⁰ П. Н. Берков предположил, что «Прутков исходил из стихотворения В. Бенедиктова „Я помню: была ты ребенком...“ (1857)», но там иной метр и нет ситуации «расстегивания». См.: *Козьма Прутков*. Полн. собр. соч. / Вступит. статья, ред. и примеч. П. Н. Беркова. М.; Л., 1933. С. 118, 547.

Уж давно вода остыла,
Смолк шумливый самовар.
Няня старая не видит
И не слышит — всё прядет;
Мочку левою пощиплет,
Правой нитку отведет;
А ребенок всё играет.
Как хорош он при огне!
И кудрявая головка
Отразилась на стене.
Вот задумалась няня,
Со свечи нагар сняла,
И прекрасного малютку
Ближе к свечке подвела.
«Дай-ка ручки!» Няня хочет
Посмотреть на их черты.
«Что? на пальчиках дорожки
Не кружками ль завиты?»
Няня смотрит... Вот вздохнула...
«Ничего, дитя мое!»
Вот заплакала — и плачет
Мальчик, глядя на нее.

В этом тексте как будто очень мало «балладного»: няня «всё прядет», ребенок «всё играет». Зачем-то няне захотелось посмотреть на «черты» детских пальчиков; посмотрела — и отчего-то заплакала, а «глядя на нее», заплакал и мальчик. К чему эта странная поэтическая «хиромантия»? В. И. Коровин предположил единственный «вариант»: «Мир исполнен загадочных тайн, а прекрасное дитя подстерегает гибель. И пронзившее душу няни страшное предчувствие передалось и мальчику. Спокойствие кончилось, а в жизнь няни и ребенка вошла трагедия».³¹ А может быть, няня увидела не «гибель» прекрасного ребенка, а, допустим, его «дьявольское» происхождение?.. И этот вариант не исключается.

Осенью 1892 года Фет возвращается к этой балладе (предназначая ее, как указал Б. В. Никольский,³² для пятого выпуска «Вечерних огней», а, точнее, для готовившегося нового издания своих сочинений, которое он не успел выпустить). Переделка, которую осуществил Фет, сводилась к тому, что автор резко сократил текст, оставив лишь два катрена, уточнил последнее четырехстишие, дал стихотворению загла-

³¹ Коровин В. И. Фет и его баллады. С. 13.

³² В кн.: ПССМ1901. Т. 1. С. VIII.

вие «Бедный мальчик» и отнес не к «Балладам», а к «Гаданиям».³³ Действительно, после переделок текст вообще утратил все признаки баллады: в нем вообще отсутствуют даже намеки на сюжет — ничего не происходит!

«Дай-ка няне ручки-крошки, —
Поглядеть на них персты, —
Что, на кончиках дорожки
Не кружками ль завиты?»

Ах, последний даже пальчик
Без кружка, дитя мое!..»
Вот заплакала — и мальчик
Плачет, глядя не нее...

Фет уточняет и «укрупняет» народную примету: «пальчик — без кружка». Речь идет о папиллярных линиях, составляющих узор на подушечках пальцев, индивидуальный для каждого человека. Существовала примета, что если у ребенка этот узор плохо проявлен, то ему суждено умереть во младенчестве. Возможно, здесь отразилось какое-то детское воспоминание: на первых страницах «Ранних годов моей жизни» Фет воспроизвел несколько «светлых пятен на непроницаемом мраке» детской памяти, одним из которых было воспоминание об умерших в детстве сестре Анюте и брате Васе, которых он любил «с какою-то необузданностью».³⁴ При этом и в переработанной балладе автор не стремится к абсолютной «ясности»: стихотворение призвано отражать те душевные состояния, которые не подвластны привычному «логическому» объяснению.

Один «балладный» признак, правда, остался: ее *алогичность*. Подобное свойство было присуще традиции русской баллады вообще. Еще А. С. Грибоедов, указывая «несообразности» «Людмилы» Жуковского, отметил некую странность: Людмила нежно обнимает своего милого даже после того, как узнает, *что дом его гроб...* «Я бы, например, после этого ни минуты с ним не остался...» — замечает рецензент.³⁵ Но алогичность поступков входит в поэтику жанра баллады: точно так же фетовской «чернобровой вдове» мил не кто-нибудь, а «змея», бледной девушке — вампир, а «сын княжой» неизвестно почему «пишет кондаки».

³³ См. обстоятельный комментарий Н. П. Генераловой и В. А. Лукиной: *Фет. ССул*. Т. 5. Кн. 2. С. 630–633.

³⁴ *РГ*. С. 3–7.

³⁵ *Грибоедов А. С.* О разборе вольного перевода Бюргеровой баллады «Ленора» // *Грибоедов А. С.* Соч. М., 1988. С. 366.

Кажется, что Фет, составляя основное собрание своих стихов, выделил некоторые ранние тексты в специальный раздел «Баллады», именно исходя из принципа *алогичности* и «размытости» их содержания. Показательно, например, что позднейший составитель полного собрания его стихотворений Б. В. Никольский, отказавшийся от авторского состава, в раздел «Баллады» отнес гораздо больше текстов. Одни из них были вообще исключены Фетом из основного состава лирики («Крез», «Курган» и т. п.), другие — отнесены к иным разделам: «Подражание восточному» («Под палаткою пунцовой...», «Соловей и роза»), «Разные стихотворения» («Ты так любишь гулять...», «Лихорадка»). Между тем они действительно по жанру более всего близки именно к *балладам*, — но Фет почему-то не посчитал их таковыми.

В тех же «Ранних годах» Фет вспомнил историю создания еще одной баллады. Рассказывая о своей службе унтер-офицером в Орденском кирасирском полку, он указал, что в начале 1846 года находился под влиянием нового начальника «нашей дивизионной юнкерской команды» поручика Быльчинского, у которого «была явная склонность и сочувствие к изящной словесности, и мы не раз вместе читали и восхищались его национальным поэтом Мицкевичем. / В то время, к полному его удовольствию, я перевел размером подлинника „Воеводу“; но некоторые подробности которого в позднейшее время показались мне до того неудачными, что я исключил этот перевод из собрания 63 года».³⁶

Этот перевод баллады А. Мицкевича «Czaty. Ballada ukraińska» был тогда же напечатан в «Отечественных записках» (1846. № 3. С. 44—45) под заглавием «Украинская баллада» и без указания на переводность. В сборник 1850 года он вошел под названием «Дозор», — но тоже без напоминания о Мицкевиче (кроме того, была снята и «украинская» отсылка). Ап. Григорьев отметил эту балладу в числе «удавшихся», да и сам Фет в конце жизни вернулся к ней: провел стилистическую правку и напечатал (с указанием переводности) в «Русском вестнике» (1892. № 3. С. 20—21). Я. П. Полонский в письме к Фету от 10 марта 1892 года заметил: «Перевод очень верен, благозвучен — и местами отличается дерзостью воистину фетовской».³⁷

Обыкновенно это произведение приводится в качестве примера «буквалистских» устремлений Фета-переводчика, который заявлял о преимуществах «немецкой школы» перевода (в предисловии к своим переводам из Гафиза): «Немецкий переводчик, как и следует переводчику, скорее оперсичит свой родной язык, чем отступит от подлинника».³⁸

³⁶ РГ. С. 344.

³⁷ Фет/Полонский. С. 954.

³⁸ Фет. ССUII. Т. 2. С. 143.

полнению сюжета. Воевода в балладе Мицкевича становится случайным свидетелем любовной сцены в саду. В порыве гнева он хватается ружье, чтобы отомстить за измену и оскорбление. Его слуга, казак, тоже осуждает неверную жену (он презрительно именуется ее «девкой») и все же не собирается убивать воеводу. Выстрел казака в хозяина — какое-то дьявольское наваждение.

Пушкинский воевода, напротив, давно подозревает жену в измене и нарочно возвращается домой ночью, без предупреждения, чтобы застать изменницу врасплох. Свидание в саду оказывается совсем иным, чем в оригинале Мицкевича: не тайная встреча любовников, а трогательное прощание разлученных влюбленных. Жена воеводы (Пушкин называет ее «панной») отнюдь не «падает в объятия» молодого любовника, а только «плачет и тоскует». А возлюбленный горько упрекает панну, но желает ей счастья — и собирается навсегда уехать. В этой ситуации намерение воеводы исподтишка застрелить несчастных влюбленных выглядит несправедливым и неоправданно жестоким. А слуга (у Пушкина «хлопец») убивает хозяина не из-за наваждения свыше, а чтобы предотвратить убийство невинных людей.

Фет в истолковании смысла баллады отправляется от Мицкевича, — но не ослабляет, а усиливает мотив мистического «наваждения», которым охвачены буквально все персонажи. Особенно явственно это выступает в ранней редакции,⁴¹ где поступки их — на грани алогичности. Вот — первый, открывающий балладу стих: «Из беседки садовой воевода багровой...» (в поздней редакции: «От садового входа впопыхах воевода...»). Воевода, «багровый» от ярости, выходит «из беседки» — но ведь и любовное свидание происходит в той же беседке («Где беседка стоит садовая...»). Значит, он уже здесь был и все видел? Зачем же тогда предпринимается проверка на «женином ложе» и весь остальной «дозор»?

Сцена, которую застаёт воевода в беседке — недвусмысленна: не одетая «жена молодая» («Грудь сорочкой она прикрывала...») и юноша, «к ногам преклоненный», которые предаются «запретной сладости» и готовы продолжать эти встречи и дальше, «чтоб встречаться стенам и прощаться желаньем». Особенно страстно ведет себя жена, которая «без движенья и полна упоенья, пала к милому прямо в объятия».

Казак (у Фета он назван «Наум»), к которому воевода относится как к «хамову племени», готовясь к роковому выстрелу, ощущает вмешательство непонятных демонических сил:

⁴¹ См.: *Фет. ССUII*. Т. 1. С. 101–103.

«Пан, — казак замечает, — бес какой-то мешает:
Не бывать в этом выстреле толку.
Я, курок нажимавши, сынал мимо дрожавши
И слеза покатилась на полку».

Но откуда взялась «слеза», отчего казак надумал «плакать»? Воевода взбешен, кричит на него («Научу тебя плакать»), приказывает прицелиться «той женщине в лоб» и даже корректирует прицел («выше, вправо»). Но — раздается выстрел — «И прямехонько в лоб — воеводе». Воевода, между тем, находится бок о бок с казаком — то есть пуля полетела в прямо противоположном направлении. В реальной ситуации из «винтовки гайдучьей» таким образом промахнуться невозможно: обязательно вмешательство «беса какого-то», который почему-то сочувствует не обманутому мужу, а любовникам.

Пушкин и Фет в своих переводах «подгоняют» сюжетную ситуацию исходной баллады Мицкевича каждый «под себя». И там, где Пушкин выстраивал непротиворечивую житейскую психологическую «картинку», Фет разворачивает алогичную и необъяснимую мистерию со «слезой» и «бесом» — и отнюдь не собирается что-либо в ней объяснять!

Кажется, что именно в такой установке Полонский уловил ту «дерзость воистину фетовскую», какой Фет отличался отнюдь не только в жанре баллады.