Humaniora

DISSERTATIONES
PHILOLOGIAE
SLAVICAE
UNIVERSITATIS
TARTUENSIS
32

ПАВЕЛ УСПЕНСКИЙ

Творчество В. Ф. Ходасевича и русская литературная традиция (1900-е гг. – 1917 г.)

ПАВЕЛ УСПЕНСКИЙ

Творчество В. Ф. Ходасевича и русская литературная традиция (1900-е гг. – 1917 г.)

TARTU ÜLIKOOL

Tartu 2014

ISSN 1406-0809
ISBN 978-9949-32-700-3

DISSERTATIONES PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS TARTUENSIS
32

DISSERTATIONES PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS TARTUENSIS
32

ПАВЕЛ УСПЕНСКИЙ

Творчество В. Ф. Ходасевича и русская литературная традиция (1900-е гг. – 1917 г.)

UNIVERSITY OF TARTU
PRESS
1632

Отделение славянской филологии Института германской, романской и славянской филологии Тартуского университета, Тарту, Эстония

Научные руководители: PhD, доцент Леа Пильд
PhD, доцент Роман Лейбов

Диссертация допущена к защите на соискание ученой степени доктора философии по русской литературе 8.10.2014 г. Советом Института германской, романской и славянской филологии Тартуского университета

Рецензенты: Дина Магомедова, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой истории русской классической литературы историко-филологического факультета Института филологии и истории РГГУ. Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия

Николай Богомолов, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой литературно-художественной критики и публицистики факультета журналистики МГУ. Московский государственный университет, Москва, Россия

Оппоненты: Дина Магомедова, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой истории русской классической литературы историко-филологического факультета Института филологии и истории РГГУ. Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия

Николай Богомолов, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой литературно-художественной критики и публицистики факультета журналистики. Московский государственный университет, Москва, Россия

Защита состоится 15 ноября 2014 г. в 13 часов в зале Сената Тартуского университета (ул. Юликооли 18–204).

ISSN 1406-0809
ISBN 978-9949-32-700-3 (print)
ISBN 978-9949-32-701-0 (pdf)

Copyright: Pavel Uspenskiy, 2014

University of Tartu Press
www.tyk.ut.ee

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение 7

Глава 1. Сборник «Молодость» (1908) как жизнетворческий проект В. Ф. Ходасевича 15

§ 1.1. Жизнетворческие практики символизма в «Некрополе» 15
§ 1.2. «Жизнетворчество» Ходасевича: брак с М. Рындиной 20
§ 1.3. Преломление «текста жизни» в «тексте искусства» 31
§ 1.4. Соотношение жизнетворчества Ходасевича с жизнетворчеством символистов 35
§ 1.5. Литературно-критическая рецепция стихов первого сборника Ходасевича 42

Глава 2. Поэтика сборника «Молодость»: усвоение актуальной традиции 47

§ 2.1. Композиция, темы и лирический сюжет «Молодости» 48
§ 2.2. Актуальный поэтический контекст 59
2.2.1. Поэзия символизма. «Старшие» символисты 59
2.2.2. Поэзия символизма. «Младшие» символисты 72
2.2.3. Поэзия XIX века 79

Глава 3. Преодолевая символизм в жизни: жизнетворчество Ходасевича в 1908–1914 годы 86

§ 3.1. Вводные замечания. Теоретические положения 86
§ 3.2. Годы после «Молодости». Отношения Ходасевича с Е. В. Муратовой 91
§ 3.3. Любовный треугольник. А. И. Чулкова 97
§ 3.4. Модели жизнетворчества 101
3.4.1. «Иоганн Вейс и его подруга» 102
3.4.2. «Огненный ангел». Биография В. Брюсова 104
3.4.3. «Песня Судьбы» А. Блока 107
3.4.4. Закрепление модели. Вокруг гибели Н. Львовой 109

Глава 4. Поэтика «Счастливого домика» 114

§ 4.1. Композиция и лирические персонажи книги 114
§ 4.2. Цитатный план «Счастливого домика» 131
4.2.1. Литературно-критическая и исследовательская рецепция «Счастливого домика». Вопрос о «пушкинском» начале книги 131
4.2.2. Поэзия XIX века в «Счастливом домике» 138

4.2.3. Поэзия символистов в «Счастливом домике». Ориентация первой сюжетной линии книги на поэзию Блока 147
4.2.4. Почему именно такой была структура цитатного плана? 156

Глава 5. Ходасевич накануне «Путем зерна» 159
§ 5.1. «Макаберные стихи» 160
§ 5.2. Цитатный план поэтического цикла 163
§ 5.3. Цитатный план стихов, примыкающих к лирическому циклу 169
§ 5.4. Достоевский и Некрасов в творческом сознании Ходасевича 173
§ 5.5. Творческое мышление Ходасевича 1915–1917 годов и смерть Муни 179
§ 5.6. Прочтение «Золота» 183

Заключение 193

Список использованной литературы 197

Kokkuvõte 205

Curriculum vitae 210

Elulookirjeldus 211

Публикации по теме диссертации 212

ВВЕДЕНИЕ

В 1928 г. В. Вейдле в очерке «Поэзия Ходасевича» отмечал, пожалуй, наиболее важную проблему восприятия стихов В. Ф. Ходасевича (1886–1939) — отношение поэта к литературной традиции:

> Но Ходасевичу не удивлялись. Его стихи хвалили за то, что они будто бы похожи на другие стихи, и за то же мнимое сходство их бранили. Андрей Белый, которому принадлежит самое значительное из написанного о Ходасевиче до сих пор, находит, что «лира поэта согласна с лирою классиков», и приветствует в его книге как бы «тетрадку еще неизвестных стихов Боратынского, Тютчева»[1]. Другой критик, настроенный враждебно, обвиняет поэзию Ходасевича в том, что она «нейтрализуется стиховой культурой XIX века»[2]. Оценки противоречивы, но суждения едва ли не равнозначащи. Нет сомнения, что в основе их лежит какое-то верное чувство: чувство того совершенно особого отношения, в каком находятся стихи Ходасевича ко всему прошлому русского стиха. В чем оно, этого ни враги, ни друзья определить не сумели, но они поняли, как понимаем и мы, что все своеобразие поэта из этого отношения вытекает и с ним останется до конца связанным [Вейдле 1989 (1928): 148].

Действительно, поэзию Ходасевича невозможно воспринимать без оглядки на поэтическую традицию, будь то лирика XIX в. или творчество старших современников поэта — В. Я. Брюсова, А. А. Блока, А. Белого.

С момента публикации блестящей статьи Вейдле до настоящего времени биография и поэтика Ходасевича не раз становились объектом пристального филологического изучения и научно-популярного изложения. Поэту посвящены ряд статей и несколько монографий,[3] регулярно публикуется его эпистолярное наследие; сравнительно недавно вышли в свет две

---

1 *Белый А.* «Тяжелая Лира и русская лирика» // «Современные записки». Кн. XV. Париж,1923. С. 378.

2 [Тынянов 1977: 173].

3 *Bethea David M.* Khodasevich: His Life and Art. Princeton, 1983 [Bethea 1983]; *Gobler F.* Vladislav F. Chodasevič: Dualität und Distanz als Grundzüge seiner Lyrik. München, 1988; *Demadre E.* La quête mystique de Vladislav Xodasevič: Essai d'interprétation de lœuvre poétique du dernier symboliste russe. Paris, 1999 [Demadre 1999]; *Богомолов Н. А.* Сопряжение далековатых: О Вячеславе Иванове и Владиславе Ходасевиче. М., 2011 [Богомолов 2011].

Библиографию статей, посвященных поэту, из экономии места в этом примечании не приводим. Указания на исследовательскую литературу читатель найдет как в главах нашей диссертации, так и в библиографии перечисленных выше изданий. Динамика изучения Ходасевича отражена также в базе данных по литературоведению ИНИОН РАН, ведущейся с 1986 года (см.: http://www.inion.ru/, раздел «ресурсы»).

популяризованных биографии Ходасевича[4]; в 2009–2010 гг. были опубликованы первый и второй том нового восьмитомного собрания сочинений поэта под редакцией Дж. Малмстада и Р. Хьюза[5].

Тем не менее, нельзя сказать, что научное внимание к Ходасевичу сопоставимо с пристальным интересом филологов к четверым его канонизированным современникам (О. Мандельштам, А. Ахматова, М. Цветаева, Б. Пастернак). Несмотря на большое количество работ, посвященных поэту, с нашей точки зрения, многое в поэтике Ходасевича еще не описано и не объяснено. В ряде исследований развиваются подходы, намеченные в статьях, которые смело можно отнести к классическим. Мы бы назвали здесь «Заметки о поэзии Вл. Ходасевича» Ю. И. Левина [Левин 1986], «“Памятник” Ходасевича» С. Г. Бочарова [Бочаров 1996] и две статьи Н. А. Богомолова: «Жизнь и поэзия Владислава Ходасевича» и «Рецепция поэзия пушкинской эпохи в лирике В. Ф. Ходасевича» [Богомолов 1989; Богомолов 1999 (1987)].

За редким исключением, почти все указанные (а также не названные, но подразумеваемые) работы в основном посвящены зрелым стихам Ходасевича (начиная с 1917 г.). Это легко объяснимо: в русский поэтический канон поэт вошел, прежде всего, как автор трех стихотворных книг — «Путем зерна», «Тяжелая лира», «Европейская ночь» (последняя отдельно не печаталась). Именно эти сборники принесли ему славу и место в литературном пантеоне.

Первоначально настоящее диссертационное исследование также задумывалось как изучение поэтики «канонического» Ходасевича (работы автора, посвященные этой теме, читатель найдет в списке в конце нашей диссертации). Однако сравнительно быстро стало понятно, что говорить о зрелом отношении поэта к литературной традиции почти невозможно, не осознав, каким образом он к ней пришел.

Стихи раннего Ходасевича — сборники «Молодость» (1908) и «Счастливый домик» (1914) — не пользуются популярностью у исследователей. За исключением нескольких статей (среди которых необходимо выделить труды Н. А. Богомолова и статью А. В. Лаврова «“Сантиментальные стихи” Владислава Ходасевича и Андрея Белого» [Лавров 1995–1996]), о них практически ничего не написано. Тексты «Молодости» и «Счастливого домика» традиционно воспринимаются как вторичные символистские стихи. Более того, считается, что раннее творчество не заслуживает специального внимания при разговоре о таком поэте, как Ходасевич. Такое отношение к ранним стихам легко объяснимо и отчасти спровоцировано самим поэтом: «Молодость» Ходасевич никогда не переиздавал (хотя по-

---

[4] *Шубинский В.* Владислав Ходасевич: Чающий и говорящий. СПб., 2011 [Шубинский 2011]; *Муравьева И.* Жизнь Владислава Ходасевича. СПб., 2013 [Муравьева 2013].

[5] [Ходасевич 2009; Ходасевич 2010].

добный проект задумывался в 1921 г.), а «Счастливый домик» он не включил в «итоговое» «Собрание стихов» (Париж, 1927).

Разумеется, мы не возьмемся утверждать, что «Молодость» и «Счастливый домик» являются выдающимися достижениями лирики начала XX в. Вторичность стихов первого сборника бросается в глаза. Что же касается «Счастливого домика», — голос Ходасевича в нем уже звучит, но — по сравнению с последующими стихами — еще не в полную силу. Справедливо также и распространенное мнение, что стихи первых двух книг преимущественно символистские.

Однако постижение поэта невозможно без изучения его ранних опытов. По словам О. Мандельштама, «на вопрос, что хотел сказать поэт, критик может и не ответить, но на вопрос, откуда он пришел, отвечать обязан»[6].

Русский символизм оказал на Ходасевича сильнейшее влияние. Развивая его поэтику, поэт вошел в литературу; обращаясь к символизму как мемуарист, он опубликовал свою последнюю книгу — «Некрополь» (1939). Реминисценции из стихов Блока и отчасти Брюсова прослеживаются во всех поэтических книгах поэта. Однако до сих пор должным образом не объяснено, *как именно* повлияли на Ходасевича символисты? *Что именно* оказалось важным для поэта в их творчестве?

Эпоху символизма нельзя назвать неизученной. Русскому символизму посвящено столько работ, что привести здесь какую-либо библиографию невозможно. Укажем только, что мы в основном опирались на труды З. Г. Минц, Д. Е. Максимова, А. В. Лаврова и Н. А. Богомолова (см. Список использованной литературы).

Одна из целей нашей диссертации заключалась в том, чтобы выявить и формализовать влияние символистов на поэзию и биографию Ходасевича. Вместе с тем, нас интересовало и усвоение традиций XIX в. Обращаться к литературе предшествующей эпохи Ходасевич начал, хотя и в своеобразном ключе, уже в «Молодости»; постепенно это обращение расширялось и изменялось и в конечном счете сформировало «канонический» корпус стихов поэта.

Динамику соотношения в поэзии Ходасевича двух начал — символистской поэзии и литературы XIX в. — мы прослеживаем на протяжении всей нашей работы. Одновременно мы анализируем и эволюцию поэта. Действительно, «противоборство» классики и современности является своего рода индикатором поэтического развития Ходасевича, хотя им и не исчерпывается.

Таким образом, нас интересует *становление поэта* в актуальном для него литературном контексте.

Этим объясняются хронологические рамки нашей диссертации: 1900-е гг. – 1917 г. Предполагаем, что комментария требует вторая указан-

---

[6] *Мандельштам О. Э.* А. Блок // Мандельштам О. Э. Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. Т. 2. М., 2010. С. 88.

ная дата. Хотя ее обозначение и вызывает в памяти работы советского времени, разумеется, никаких конъюнктурных причин для ее выбора нет. 23 декабря 1917 г. поэт написал рубежное стихотворение «Путем зерна», и с этого момента можно вести отсчет новой поэзии Ходасевича. Дело, однако, не только в этом. В 1916–1917 гг. Ходасевич создал подборку стихов «Из книги “Фарфоровый венок”», которую опубликовал в сборнике «Ветвь» (М., 1917). С нашей точки зрения, стихи из «Ветви» демонстрируют новое отношение поэта как к символистской, так и к классической традиции.

Позволим себе объяснить структуру нашей работы и изложить краткое содержание нашего исследования.

Первые две главы посвящены «Молодости». В Главе 1 «Сборник “Молодость” (1908) как жизнетворческий проект В. Ф. Ходасевича», которая была опубликована отдельно [Успенский 2014а], описываются обстоятельства создания первой книги. Они неразрывно связаны с «жизнетворческими» практиками русских символистов, прежде всего, — Брюсова, Блока и Белого.

Фигура Ходасевича обычно не ассоциируется с символистскими экспериментами с собственной биографией: читателям памятны резкие, а порой и язвительные характеристики «жизнетворчества» в «Некрополе». Однако в юности поэт не избежал повторения этих жизненных и литературных моделей. Как проявление «жизнетворчества» мы можем рассматривать возникновение и распад первого брака Ходасевича. В свадьбе поэта и в последующей жизни с женой учитывалось литературное измерение: брак был информационно открыт для друзей-литераторов (прежде всего, Н. Петровской), которые регистрировали динамику отношений поэта. В свою очередь, крушение отношений с женой в 1907 г. стало лирической матрицей «Молодости». В первой главе речь, по сути, идет о модельном подражании символизму, причем в качестве ориентира выбраны как «старшие» (Брюсов), так и «младшие» (Блок, Белый) символисты. Эта ориентация прослеживается как на биографическом уровне, так и на уровне поэтики — некоторые стихи «Молодости» напрямую соотносят лирический сюжет книги с обстоятельствами биографий старших поэтов и сигнализируют о причастности сборника символизму.

Глава 2 посвящена более подробному анализу поэтики «Молодости», куда вошли стихи, написанные преимущественно в 1907 г.

1905–1907 гг. — время сильной деформации символизма, вызванной как историческими событиями (революция 1905 г., последующая политическая реакция), так и внутренним развитием литературного направления (период кризиса / «антитезы» у А. Блока и А. Белого) [Минц 2004а (1988); Лавров 1995: 149–250; Максимов 1975: 45 и сл.; Минц 2000 (1980): 487–503]. Глубинные изменения достаточно быстро вылились в период «кризиса символизма» (1907–1910), обладающий целым рядом характерных

черт, среди которых важными для нашей работы являются, во-первых, стремление к стилизации и, во-вторых, повышенное внимание к культуре и искусству как самоценным феноменам, не связанным с внетекстовой реальностью [Минц 2004б (1988)]. Эти особенности историко-литературной ситуации в значительной степени сформировали поэтику «Молодости».

Не стоит, однако, думать, что только синхронный контекст определил особенности первой книги поэта. В равной мере для Ходасевича были важны и предшествующие этапы символизма. Входя в литературу, Ходасевич, как начинающий поэт, одновременно усваивал различные тенденции и этапы ближайшего историко-литературного процесса, а разнородные элементы символистской поэтики на равных правах соседствовали и в отдельных стихах, и во всей книге.

Во второй главе мы подробно анализируем как композицию «Молодости», так и цитатный план книги. Среди авторов, на которых ориентировался поэт, важнейшее место занимает Брюсов. Именно анализу влияния его поэзии на стихи первого сборника уделена большая часть раздела § 2.2. Однако ориентируясь на мэтра символистов в области композиции книги, поэтической техники, разработки эротических и «декадентских» тем, Ходасевич испытывал сильное влияние Блока и Белого.

Любовный сюжет «Молодости» в значительной степени соотносится как со «Стихами о Прекрасной Даме» (показательно, однако, что, усваивая раннюю лирику Блока, Ходасевич игнорирует ее мистическое начало), так и с лирикой периода «антитезы», а изображение счастливой любви в цикле «Стихи о кузине» восходит к лирике Белого. Поэзия же XIX в. в «Молодости» играет вспомогательную роль и, как мы стараемся показать, целиком ориентирована на Брюсова, имевшего репутацию продолжателя пушкинских традиций.

Главы 1 и 2, по сути, описывают первый этап эволюции Ходасевича. Уже в данном случае можно сказать, что развитие поэта соотносится с моделью эволюции «младшего» символиста Блока. Действительно, первый этап эволюции Ходасевича, «теза», соотносится с периодом «антитезы» у Блока (что вызвано синхронным влиянием поэта).

Главы 3 и 4 посвящены жизни и творчеству Ходасевича периода «Счастливого домика» (1908–1914 гг.). Как и в предшествующих двух главах, «жизнетворческий» сюжет и сюжет о поэтике сборника здесь разделены.

В Главе 3 анализируется, на первый взгляд, не очевидный момент жизнетворчества в биографии Ходасевича. Речь идет об участии поэта в своеобразном любовном треугольнике, в котором одна возлюбленная поэта (Е. В. Муратова) как бы олицетворяет «символистский» тип отношений, развивающихся приблизительно по тем же схемам, что и роман Ходасевича с первой женой, а другая (А. И. Чулкова) олицетворяет «человеческие» отношения, лишенные символистских страданий и «бездн». Ходасевич предпочел «человеческое» начало «символистскому». С нашей точки зре-

ния, этот выбор определялся как эволюцией поэта, так и переосмыслением биографий символистов и их произведений, поэтому в главе значительное место уделено анализу литературных источников моделей жизнетворчества.

Первый раздел Главы 4 посвящен композиции и персонажам «Счастливого домика». В нем мы доказываем, что образ героини в сборнике имеет две ипостаси, а любовная линия книги разделяется на два сюжета. Первая ипостась возлюбленной в биографическом плане соответствует реальной Муратовой, а в плане идейном являет собой литературную квинтэссенцию «символистской» героини. Вторая ипостась возлюбленной в биографическом плане соотносится с Чулковой, а в контексте всего сборника — с «домашней» линией книги, как бы очищенной от символизма. Своего рода «расщепление» лирической героини соответствует более общей поляризации художественного мира «Счастливого домика». Важно подчеркнуть, что система персонажей второй книги Ходасевича находит обратное соответствие в ряде символистских текстов («Огненный ангел» Брюсова, «Песня Судьбы» Блока), и в этом аспекте «Счастливый домик» — книга, написанная исключительно под влиянием символизма.

Второй раздел Главы 4 посвящен цитатному плану сборника. Рассматривая, как современники, а потом и исследователи воспринимали «Счастливый домик», мы сталкиваемся с некоторым противоречием. С одной стороны, мало кто не отмечал интенсивное обращение Ходасевича к поэзии XIX в. С другой, — стихов, действительно ориентирующихся на лирику пушкинской эпохи, в «Счастливом домике» не так много — не больше трети всей книги. Предлагая считать рецепцию сборника как книги «пушкинских» традиций некоторой аберрацией восприятия, вызванной знакомством с последующими стихами Ходасевича, мы пытаемся восстановить — конечно, насколько это возможно — объективное соотношение символистской поэзии и литературы XIX в. в «Счастливом домике».

Нельзя не отметить, что стихи, ориентированные на поэтику XIX в., к которым мы в некоторых случаях пытаемся предложить новые претексты, как и в случае подобных текстов в «Молодости», писались с оглядкой на Брюсова, точнее, на его репутацию «Пушкина XX века». Однако в новых условиях исчезновения символизма как литературного направления и возникновения футуризма и акмеизма подобные «стилизации» становились маркированными.

Не менее важную роль в «Счастливом домике» играет поэзия старших современников, значение которой для книги, с нашей точки зрения, остается недооцененной. Отталкиваясь от лежащего на поверхности сходства первой ипостаси героини — «царевны» с «царевной» Блока, мы реконструируем связь этой сюжетной линии сборника с ранней поэзией «младшего» символиста. Как и в «Молодости», Ходасевич усваивает поэзию Блока без мистических коннотаций, и блоковские образы оказываются парадок-

сально связанными с образами Брюсова, влияние которого в «Счастливом домике» также прослеживается.

В Главах 3 и 4, таким образом, описывается второй этап эволюции Ходасевича. Поэт усвоил от «младших» символистов эволюционную модель, в которой содержится контрастный переход от первого этапа творческой эволюции ко второму. Период «Счастливого домика» в биографическом и поэтическом плане можно воспринимать как второй этап эволюции Ходасевича, его «антитезу». «Антитеза» Ходасевича в значительной степени соотносится с «тезой» Блока и Белого. Таким образом, сценарий эволюции раннего Ходасевича можно рассматривать как обратный сценарий эволюции «младших» символистов.

Подробный анализ «Счастливого домика» важен и в другом отношении. В сборнике соседствуют стихотворения, апеллирующие к разным поэтическим традициям: часть стихов вызывают в памяти лирику начала XIX в., часть — поэзию современников. С нашей точки зрения, подобная апелляция к двум поэтическим традициям, была вызвана отталкиванием от сборника Брюсова «Зеркало теней» (1912), преследующим, правда, другими средствами, сходную задачу расширения контекстуального фона современной лирики.

Глава 5 «Ходасевич накануне “Путем зерна”», которая была опубликована отдельно [Успенский 2014б] и которая в диссертации печатается со значительными дополнениями, посвящена преимущественно пяти стихотворениям, опубликованным в 1917 г. в сборнике «Ветвь». Подборку стихов мы считаем возможным анализировать как смысловое ядро задуманного сборника («Фарфоровый венок»; этот сборник издан не был, позже стихи вошли в книгу «Путем зерна»), обладающее всеми признаками лирического цикла — единым смысловым планом и общими структурными связями.

Стихи из «Ветви» примечательны во многих отношениях. Во-первых, в них Ходасевич впервые обращается к литературному наследию середины XIX в. Ряд обстоятельств жизни Ходасевича (прежде всего, смерть близкого друга Муни (С. Киссина), а также изменившаяся эпоха (Первая мировая война) требовали новых поэтических решений. В основе таких стихов, как «Смоленский рынок», «В Петровском парке», «Слезы Рахили» и других, лежат эпизоды и проблематика романов Ф. М. Достоевского и стихотворений Н. А. Некрасова.

Одновременно стихи из «Ветви» отмечены символистским влиянием, хотя конкретных перекличек здесь становится уже ощутимо меньше. Так, например, обращение к лирике Некрасова и полемическая цитата из стихотворения Ф. И. Тютчева в «Слезах Рахили» напрямую соотносится с книгой Мережковского «Две тайны русской поэзии. Некрасов и Тютчев» (1915), в которой декларировалось преимущество Некрасова перед Тютчевым.

В Главе 5 нас также интересует процесс перехода Ходасевича от позиции исключительно эстетического отношения к окружающему миру

к формированию новой позиции, включающей в себя этическую и социальную оценку происходящего. Переход реконструируется нами по черновикам поэта, в которых вытеснение эстетического начала на второй план проявляется острее.

В последнем разделе главы мы подробно анализируем «Золото» (1917), которое мы бы хотели назвать последним символистским стихотворением Ходасевича. Строящееся на соотнесении с трагедией З. Красиньского «Иридион» и учитывающее проблематику романов Достоевского, стихотворение формулирует отношение Ходасевича к истории и роли человека в надвигающихся социальных катастрофах.

В стихотворениях из «Ветви» Ходасевич соединил поэтические традиции: теперь его стихи могли восприниматься одновременно на фоне поэзии XIX в. и на фоне символистской лирики. Такое устройство поэтического текста будет повторяться и в дальнейшем творчестве Ходасевича.

Обращение Ходасевича к социальной проблематике и гражданским темам перекликается с лирикой Блока, хотя конкретных текстуальных совпадений мы в данном случае практически не обнаруживаем. По сути, поэзию Ходасевича 1915–1917 гг. мы можем воспринимать как начало третьей стадии его эволюции — путь к «синтезу».

Мне бы хотелось выразить признательность оппонентам и рецензентам работы — М. В. Боровиковой, Д. М. Магомедовой и Н. А. Богомолову. Автор благодарен всем, кто так или иначе способствовал написанию диссертации — В. Авдеенко, Е. Э. Бабаевой, Д. Бетеа, А. С. Бодровой, А. В. Вдовину, Н. В. Возяковой, М. Гронасу, С. К. Полянской, Л. М. Розину, И. З. Сурат, А. С. Федотову, Е. А. Чеклиной, А. И. Шеле, а также всем участникам тартуских докторантских семинаров. Особая признательность Ф. Лацциарин и моей маме И. Э. Полянской.

Я многим обязан моим учителям — Н. А. Шапиро, М. С. Макееву и покойному А. М. Пескову. Диссертация, конечно, не состоялась, если бы не деятельное участие, советы и замечания моих научных руководителей Р. Г. Лейбова и Л. Л. Пильд. Их помощь трудно переоценить.

Хотелось бы также поблагодарить Л. Н. Киселеву, создавшую идеальные условия для работы.

Исследование было закончено при содействии Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», где автор с сентября 2014 г. работает преподавателем на Факультете филологии.

ГЛАВА 1

СБОРНИК «МОЛОДОСТЬ» (1908) КАК ЖИЗНЕТВОРЧЕСКИЙ ПРОЕКТ В. Ф. ХОДАСЕВИЧА

В этой главе мы бы хотели показать, что появление первой книги Ходасевича было вызвано установками ее автора на важнейшие положения символистской эстетики. С нашей точки зрения, публикуя «Молодость» (1908), поэт не только хотел заявить о себе и войти в литературу, но и преследовал важнейшую для себя цель стать в полной мере символистом. Иными словами, Ходасевич пытался реализовать глубинную «жизнетворческую» установку, в которой книга стихов — не столько самодовлеющее литературное произведение, сколько знак определенных событий в жизни истинного творца, своего рода свидетельство выбранного и осуществленного «текста жизни». В таком контексте литературная ценность сборника, его эстетические или стилистические достижения, становились второстепенными, а на первый план выходила причастность символизму как культурному явлению. По сути, речь идет о модельном подражании, в условиях которого подлинным символистом мог быть только тот, кто выстраивает свою жизнь по определенным правилам, отражая события этого строительства в изоморфном тексте — «тексте искусства» (отметим, что ориентируясь на такую модель, Ходасевич был явно вторичен). Важно подчеркнуть, что, с нашей точки зрения, для поэта первая книга была способом доказать свою причастность символизму и что вопрос ее эстетического новаторства не играл существенной роли.

§ 1.1. Жизнетворческие практики символизма в «Некрополе»

Важность и существенность для символизма «текста жизни», находящегося в сложных взаимоотношениях с «текстом искусства», не вызывают никаких сомнений (см., прежде всего, основополагающую статью З. Г. Минц «Понятие текста и символистская эстетика» [Минц 2004 (1974)]). Исследователи символизма регулярно обращаются к мемуарам Ходасевича как к первому описанию жизнетворческих практик символизма[7], а афористич-

[7] Впервые концепцию символистского жизнетворчества на основе мемуаров Ходасевича предложили С. С. Гречишкин и А. В. Лавров в статье «Биографические источники романа Брюсова “Огненный ангел”» (см.: Wiener Slawistischer Almanach. 1978. Bd. 1. P. 79–107; 1979. Bd. 2. P. 73–96; переиздание: [Гречишкин, Лавров 1990]).

ный пассаж из «Некрополя» (1939) систематически приводится как наиболее краткая и емкая характеристика установок литературного направления:

> Символисты не хотели отделять писателя от человека, литературную биографию от личной. Символизм не хотел быть только художественной школой, литературным течением. Все время он порывался стать жизненно-творческим методом, и в том была его глубочайшая, быть может, невоплотимая правда <…>. Это был ряд попыток, порой истинно героических, — найти сплав жизни и творчества, своего рода философский камень искусства.
>
> <…>
>
> Победа чаще всего доставалась той стороне личности, которая была даровитее, сильнее, жизнеспособнее. Если талант литературный оказывался сильнее — «писатель» побеждал «человека». Если сильнее литературного таланта оказывался талант жить — литературное творчество отступало на задний план, подавлялось творчеством иного, «жизненного» порядка. На первый взгляд странно, но в сущности последовательно было то, что в ту пору и среди тех людей «дар писать» и «дар жить» расценивались почти одинаково [Ходасевич IV: 7–8].

В «Некрополе», книге, состоящей из очерков, опубликованных в разное время, приведенная выше емкая характеристика символистского жизнетворчества иллюстрируется целым рядом биографических историй. Наиболее подробно механизмы эстетизации и сознательного выстраивания собственной биографии раскрываются в разговоре о декадентской линии символизма, в центре которой оказывается В. Я. Брюсов. Очерк о нем, включающий в себя историю Н. Львовой (ставшей — по Ходасевичу — жертвой мэтра символистов), а также открывающая «Некрополь» глава о Нине Петровской и фрагмент из раздела о «младшем символисте» Андрее Белом, где описывается, как поэт втягивается в декадентскую игру Брюсова, — вот те опорные точки, на которых зиждется концептуальное изложение символистских практик жизнетворчества.

Интересным образом, о мистическом поиске (являющемся проявлением жизнетворчества) младших символистов в начале века — А. Белого и А. Блока — говорится вскользь как об общеизвестном факте и часто с позиций, отрицающих и снижающих важность периода «зорь». Приведем для иллюстрации несколько цитат:

> Поэт приехал в Москву с молодой женой, уже знакомой некоторым московским мистикам, друзьям Белого, и уже окруженной их восторженным поклонением, в котором придавленный эротизм бурлил под соблазнительным и отчасти лицемерным покровом мистического служения Прекрасной Даме. Белый тотчас поддался общему настроению, и жена нового друга стала предметом его пристального внимания» («Андрей Белый») [Ходасевич IV: 48];

К настоящему времени проблема «жизнетворчества» русских символистов изучена достаточно подробно. См., например: [Бычкова 2001], с указанием литературы.

> Блок был мистик, поклонник Прекрасной Дамы, — и писал кощунственные стихи не только о ней <…> За кулисами <…> мы с Блоком беседовали. <…> Блок признавался, что многих тогдашних стихов своих он больше не понимает: «Забыл, что тогда значили многие слова. А ведь казались сакраментальными. А теперь читаю эти стихи, как чужие, и не всегда понимаю, что, собственно, хотел сказать автор» («Гумилев и Блок») [Ходасевич IV: 80, 85].

Обобщая позицию мемуариста, можно сказать, что заданные Брюсовым декадентские эксперименты с собственной биографией Ходасевич стремится внимательно проанализировать и деконструировать, а жизнетворчество младших символистов периода «зорь» — считать общеизвестным и игнорировать[8].

Символистские жизнетворческие практики самого Ходасевича известны нам, прежде всего, из того же «Некрополя», и здесь примечателен очерк «Муни», посвященный ближайшему другу юности[9]. В этом разделе мемуаров поэт подчас пытается реконструировать свое мировоззрение середины 1900 – начала 1910-х гг. Позволим себе привести обширную цитату, в которой Ходасевич сам концептуально объясняет многие позиции своего раннего символистского мировоззрения:

> Мы переживали те годы, которые шли за 1905-м: годы душевной усталости и повального эстетизма. <…> Мы с Муни жили в трудном и сложном мире, который мне сейчас уже нелегко описать таким, каким он воспринимался тогда. В горячем, предгрозовом воздухе тех лет было трудно дышать, нам все представлялось двусмысленным и двузначащим, очертания предметов казались шаткими. <…> Каждая вещь, каждый шаг, каждый жест как бы отражался условно, проектировался в иной плоскости, на близком, но неосязаемом экране. Явления становились видениями. Каждое событие, сверх своего явного

---

[8] Конечно, сформулированное в таком виде наблюдение отражает только общий вектор идейного содержания «Некрополя». Интересно обратить внимание на то, что старшие символисты представлены в мемуарах еще и фигурой Федора Сологуба, воспоминания о котором, однако, строятся в значительной степени на анализе его поэтического мира (а не жизнетворческих практик). Подобная модель выдвигает деконструкцию Брюсова на первый план, ставя его в центр литературного направления.

Отметим также, что на замысел «Некрополя» влиял и антибольшевистский настрой значительной части эмиграции. Политическая конъюнктура отчасти определяла акценты в мемуарных очерках, первоначально публиковавшихся в периодических изданиях диаспоры. Так, например, сопоставление в рамках одной главы Блока и Гумилева, в частности, необходимо было Ходасевичу для того, чтобы продемонстрировать: любому поэту, вне зависимости от политических симпатий (даже временных), не было места в новой Советской России. См. подробнее: [Успенский 2013: 177–179 и др.].

[9] «…с осени 1906 года как-то внезапно “открыли” друг друга и вскоре сдружились. После этого девять лет, до кончины Муни, мы прожили в таком верном братстве, в такой тесной любви, которая теперь кажется мне чудесною» [Ходасевич IV: 68].

смысла, еще обретало второй, который надобно было расшифровать. Он нелегко нам давался, но мы знали, что именно он и есть настоящий.

Таким образом, жили мы в двух мирах. <…> Все совершающееся мы ощущали как предвестие. Чего?

Как и многим тогда, нам казалось, что вскоре должны «наступить события». Но, в отличие от многих других, наши предчувствия были окрашены очень мрачно. <…> Нас не любили за «скептицизм» и «карканье». <…> Мы были только неопытные мальчишки, лет двадцати с небольшим <…> Маленькие ученики плохих магов (а иногда и попросту шарлатанов), мы умели вызывать мелких и непослушных духов, которыми не умели управлять. И это нас расшатывало. В «лесу символов» мы терялись, на «качелях соответствий» нас укачивало. «Символический быт», который мы создали, то есть символизм, ставший для нас не только методом, но и просто (хотя это вовсе не просто!) образом жизни, — играл с нами неприятные шутки [Ходасевич IV: 69–70].

Далее Ходасевич приводит ряд характерных эпизодов, в центре которых — мистическое осмысление повседневных ситуаций и «пророческие» предвидения их развития. Подобный бытовой мистицизм в жизни Муни и Ходасевича интересным образом перекликается с одним эпизодом из очерка о Белом. Вот его содержание. В Петербурге поэт встречает «уличную женщину», которая просит называть ее «бедная Нина». На следующий день Ходасевич обедает в компании Белого и Петровской, которая неожиданно заявляет: «Меня надо звать бедная Нина». «Мы с Белым переглянулись — о женщине с Невского Нина ничего не знала. В те времена такие совпадения для нас много значили» — резюмирует мемуарист [Ходасевич IV: 50–51][10].

[10] См. также эпизод с двоящимися половыми в ресторане «Прага»: «Мы с Муни сидели в ресторане “Прага”, зал которого разделялся широкой аркой. По бокам арки висели занавеси. У одной из них, спиной к нам, держась правой рукой за притолоку, а левую заложив за пояс, стоял половой в своей белой рубахе и в белых штанах. Немного спустя из-за арки появился другой, такого же роста, и стал лицом к нам и к первому половому, случайно в точности повторив его позу, но в обратном порядке: левой рукой держась за притолоку, а правую заложив за пояс и т. д. Казалось, это стоит один человек — перед зеркалом. Муни сказал, усмехнувшись:

— А вот и отражение пришло.

Мы стали следить. Стоящий спиною к нам опустил правую руку. В тот же миг другой опустил свою левую. Первый сделал еще какое-то движение — второй опять с точностью отразил его. Потом еще и еще. Это становилось жутко. Муни смотрел, молчал и постукивал ногой. Внезапно второй стремительно повернулся и исчез за выступами арки. Должно быть, его позвали. Муни вскочил, побледнев, как мел. Потом успокоился и сказал:

— Если бы ушел наш, а отражение осталось, я бы не вынес. Пощупай, что с сердцем делается» [Ходасевич IV: 70–71]. Отмеченная перекличка с эпизодом, связанным с Петровской, — неслучайна. См. далее (с. 19–20).

Приведенная выше цитата из очерка «Муни» свидетельствует, что во второй половине 1900-х гг. Ходасевичу и Муни, в целом, были ближе устремления младших символистов с их мистическим поиском. Здесь необходимо сделать несколько оговорок. Во-первых, — и сам мемуарист на это указывает в начале процитированного фрагмента — речь идет о периоде кризиса символизма («душевная усталость», «повальный эстетизм»), поэтому символистские практики поэтов включают в себя и другие тенденции (например, стилизацию), а поскольку речь идет о начинающих поэтах, то спектр этих тенденций весьма широк (усваивается не только синхронная символистская продукция, но и ее образцы предшествующих периодов). Во-вторых, восприятие реальности как «предвестия» и ощущение, что вскоре должны «наступить события», являются сильным эхом символистских мыслей, связанных не только с мировоззрением соловьевцев, но и с эсхатологическими религиозными ожиданиями Д. С. Мережковского или апокалиптикой В. Брюсова («Конь блед», 1903). В-третьих, необходимо конкретизировать саму связь с младшими символистами. Здесь важно обратить внимание на два аспекта. С одной стороны, ожидания преображения мира связывают Ходасевича и Муни с ранними исканиями поэтов-мистиков, с периодом «зорь». С другой, — тот факт, что сами ожидания пессимистичны («скептицизм», «карканье»), в значительной степени обусловлен тем, что молодые Ходасевич и Муни воспроизводят мироощущение, свойственное периоду «антитезы» у Блока и Белого с характерными мотивами «стихийности» бытия («Снежная маска», 1907) и пессимистического отчаяния («Пепел», куда вошли стихи 1904–1908 гг.).

Характеризуя себя и своего друга как «маленьких учеников плохих магов (а иногда и попросту шарлатанов)», Ходасевич критично высказывается о мэтре символистов, имевшем «репутацию “мага”, особенно упрочившуюся после появления посвященного ему стихотворения Андрея Белого “Маг” (1904, 1908)» ([Ходасевич IV: 552]; о проекциях Белого и его психологическом противостоянии с Брюсовым, в котором актуализировался образ «мага», см.: [Лавров 1995: 167–177]). Критическое отношение к Брюсову в «Некрополе» интересно, поскольку в пору своей литературной юности Ходасевич испытал его мощнейшее влияние, — здесь, конечно, сказывается уже ретроспективная оценка поэта.

Итак, судя по мемуарам, мировоззрение юного Ходасевича в большей степени связано с младшими символистами, хотя напрямую эта связь нигде не декларируется. Факт вдвойне примечательный, учитывая склонность мемуариста к емким концептуальным характеристикам. Думается, что психологически это можно объяснить своего рода сокрытием определенного неудачного опыта (поэзия и мировоззрение юного Ходасевича явно вторичны), а с точки зрения литературной позиции — нежеланием, чтобы поэт в перспективе 20–30-х гг. воспринимался активным участником символистского движения, разделившим его специфику и неудачи.

Ходасевич, очевидно, предпочитает роль внешнего свидетеля, мировоззрение которого символизм будто бы не определял. В этой связи интересно обратить внимание, что примеры «мистицизма в повседневности», которые автор приводит в очерке «Муни», хотя и характеризуют настроения друзей в то время, хотя и отражают установку на внимание к «мигам», но по сути — малозначительны, они как бы проходят по касательной и не вскрывают никаких «жизнетворческих» механизмов (как это было в соответствующем очерке о «жизнетворчестве» Брюсова).

Вместе с тем нельзя не учитывать замечание Ходасевича о символизме, ставшем «образом жизни». Как он влиял на мировоззрение и жизнь поэта в 1900-е гг.?

§ 1.2. «Жизнетворчество» Ходасевича: брак с М. Рындиной

Пытаясь ответить на вопрос, как символизм влиял на мировоззрение и жизнь поэта в 1900-е гг., мы сталкиваемся со специфической ситуацией. С одной стороны, существует несколько биографий Ходасевича, в которых с большей или меньшей полнотой воссоздаются обстоятельства юности и молодости поэта [Bethea 1983; Шубинский 2011; Муравьева 2013]. С другой, — во всех указанных работах ранняя биография Ходасевича базируется на хорошо известных источниках (часто речь идет о воспоминаниях самого поэта), а обстоятельства его жизни излагаются в основном по стандартным биографическим моделям, не предполагающим сложное переплетение реальности и искусства в символистской среде. Насколько нам известно, вопрос о влиянии символизма на жизненные практики Ходасевича не ставился, несмотря на то, что в указанных выше работах о символизме как фоне жизни поэта говорится достаточно подробно.

Наличие биографий избавляет нас от необходимости подробно излагать обстоятельства юности и молодости поэта и позволяет сосредоточиться на иных существенных для нас сюжетах. Наша задача заключается в том, чтобы заново расставить акценты в известном материале и предложить его интерпретацию, в которой бы прослеживалась роль жизнетворческих практик в биографии Ходасевича.

С ранней юности Ходасевич был связан с символизмом. В гимназии он учился вместе с братом мэтра символистов А. Я. Брюсовым (через которого гимназист впоследствии вошел в окружение прославленного поэта), среди его однокашников был Виктор Гофман, тогда — начинающий поэт, общающийся с московской богемой[11].

После поступления в университет, осенью 1904 г. Ходасевич попал на «среду» к Брюсову, где впервые встретился с А. Белым, с которым в скором времени близко сдружился. Одновременно поэт сближается с Сергеем

[11] О биографии Гофмана см.: [Лавров 2007 (2003)].

Соколовым (Кречетовым), основателем книгоиздательства «Гриф» («Молодость» выйдет именно под этой маркой) и его женой, Ниной Петровской. С московскими литераторами молодой поэт регулярно общается в 1900-е гг.

Важно отметить, что для литературной среды Ходасевич был младшим, воспринимался как «мальчик», вступающий в литературу наряду с молодыми литераторами, близкими к издательству «Гриф» и журналу «Перевал» (А. Брюсов, А. Койранский, А. Тиняков, Муни). В воспоминаниях Нины Петровской молодость поэта иронично акцентируется: «Изредка еще высовывал острую умную мордочку из-за гимназической парты В. Ходасевич» [Петровская 1989: 21]. Петровская писала Брюсову в апреле 1908 г. о С. Ауслендере: «на чудовищ, вроде “мальчишек”, не похож» [Брюсов–Петровская 2004: 307], а Е. Л. Янтареву в письме того же месяца сообщала: «…они вгрызаются в Вас, как могильные черви, как паразиты, которые должны питаться соками чьих-то душ. Муни, Владька <В. Ходасевич>, Койранский, А. Брюсов — всем им одна цена — грош. Это отвратительная накипь литературы и жизни, о которой стыдно будет вспоминать» (цит. по: [Брюсов–Петровская 2004: 308]; резкость оценки объясняется эмоциональными перепадами автора письма, в действительности, Петровскую и Ходасевича связывала дружба).

Для Ходасевича положение «мальчика» не составляло секрета. В одном из писем к нему Петровская делилась очередными новостями (апрель 1907 г.): «Мальчики наши рассеялись, как дым. Кое-как можно еще фиксировать одного Сашу. Он переводит, сидит дома, ведет жизнь тихую, но, должно быть, лишенную тайны» [Петровская 1993]. Отношение к себе как к младшим, по-видимому, программировалось и самими «мальчишками». Показательна в этом смысле ремарка-воспоминание в письме Муни к Ходасевичу от июня 1915 г.: «Слушай, я Андрея Белого — и именно тогда, когда он нашим с тобой Ставрогиным был — назвал блядью, в кружке, в лицо» [Муни 1999: 242], — эта реплика отражает не только революционные увлечения поэтов в 1908 г., не только оценку литератора, но и проецирование на Белого роли «старшего» / «главного»[12].

Психологически положение «мальчика» для начинающего литератора в символистском кругу было сложным. Действительно, Ходасевичу необходимо было входить в литературу, добиваться читательского призвания и зарабатывать «символический капитал» (в терминах Пьера Бурдье), однако в ближайшем литературном окружении, на вкусы которого поэт ори-

[12] Ср. отчасти сходное отношение у В. Гофмана (который был старше Ходасевича на 2 года и который издал первую книгу в 1904 г.). В декабре 1904 г. он писал А. С. Рославлеву: «Ведь Вы, я да еще, пожалуй, Ал. Блок — новое поколение в поэзии <…> — в противоположность старому — Бальмонту, Брюсову, Белому» (Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 3. С. 219. Цит. по: [Лавров 2007 (2003): 350]).

ентировался и к оценкам которого прислушивался, к нему относились свысока. Показательны в этом аспекте письма Нины Петровской к Ходасевичу. При доверительности их отношений, Петровская иронично обращается к поэту «зеленый друг» и допускает поучительные интонации («Ломайте душу всю до конца и обломки бросайте в строфы, таков Ваш путь или никакой» [Петровская 1993: 373]). Проблема писательского становления усугублялась еще и тем, что в литературной среде «символический капитал» зарабатывался не только художественными произведениями, но и экспериментами с «текстом жизни». Необходимость «жизнетворчества» манифестировал В. Брюсов в статье «Священная жертва» («Весы». 1905. № 1):

> Мы требуем от поэта, чтобы он неустанно приносил свои «священные жертвы» не только стихами, но каждым часом своей жизни, каждым чувством, — своей любовью, своей ненавистью, достижениями и падениями. Пусть поэт творит не свои книги, а свою жизнь [Брюсов 1990: 131].

Психологически непростая ситуация подтолкнула Ходасевича к акту «жизнетворчества» — речь идет о его женитьбе. Любовные отношения (при условии, что они известны символистскому кругу) и связанные с ними переживания, отражающиеся в стихах, в перспективе легализовывали поэзию молодого поэта, давали ей право на функционирование в литературном пространстве. Прежде чем конкретизировать очерченный сюжет необходимо оговорить следующее. Невозможно однозначно решить, насколько в этой истории Ходасевич был расчетлив, т. е. насколько он программировал и программировал ли дальнейшее развитие событий. Думается, что ответ здесь не может быть окончательным. С одной стороны, несомненно, речь идет о влиянии актуальных культурных практик, причем воспроизводя их, человек может до конца не осознавать их механику. С другой, — перед глазами Ходасевича был пример сознательного конструирования обстоятельств своей жизни у Брюсова.

Напомним, что в 1904–1911 гг. у поэта был роман с Ниной Петровской, возникший и развивавшийся в значительной степени по «литературным соображениям». В 1903–1904 гг. у Петровской был «мистериальный» роман с Белым, отвергшим чувственную любовь женщины ради «светлого» мистического начала. Союз с ней Брюсова возник как декадентская игра, направленная против Белого (Брюсов выступал в роли темной демонической силы). Союз перерос в страстный роман, участники которого, однако, воспринимали его по-разному: для Петровской отношения быстро стали главной любовью всей жизни, в которые она погрузилась целиком, для Брюсова же важной составляющей, по-видимому, являлось игровое начало. Поэт, во всяком случае, в первые годы декларировал уникальность их близости с Петровской (впрочем, это не мешало возникновению других отношений), но так и не изменил привычный строй жизни, а любовные перипетии использовал для создания романа «Огненный ангел» (публико-

вался в «Весах» в 1907–1908 гг., отд. изд. — 1908 г.). Подобное переплетение жизни и литературы, по всей вероятности, не было спонтанным, а программировалось Брюсовым (см. подробнее: [Ходасевич IV: 28; Гречишкин, Лавров 1990; Минц 2004в (1988)]; см. также вступительные статьи А. В. Лаврова и Н. А. Богомолова к переписке Брюсова и Петровской: [Брюсов-Петровская 2004: 5–41, 42–56]).

Молодой Ходасевич, находясь под сильным влиянием Брюсова, в какие-то элементы своего жизнестроительства мог вносить сходный литературный расчет. Так или иначе, многие аспекты брака Ходасевича объясняются «жизнетворческими» практиками 1900-х гг.

В 1904 г. Ходасевич знакомится с Мариной Рындиной, девушкой из знатной и богатой семьи, а 17 апреля 1905 г. они поженились. Развернутый портрет Рындиной известен нам по воспоминаниям второй жены поэта А. И. Ходасевич:

> Марина была блондинка, высокого роста, красивая и большая причудница. Одна из ее причуд была манера одеваться только в платья белого или черного цвета. Она обожала животных и была хорошей наездницей. Владя рассказывал, что однажды, когда они ехали на рождественские каникулы в имение Марины, расположенное близ станции Бологое, она взяла с собой ужа и попугая. Уж вообще был ручной, и Марина часто надевала его на шею вместо ожерелья. Однажды она взяла его в театр, и, сидя в ложе, не заметила, как он переполз в соседнюю ложу и, конечно, наделал переполох, тем более что его приняли за змею. Владе из-за этого пришлось пережить неприятный момент.
>
> Еще он рассказывал о таком случае: они летом жили в имении Марины. Она любила рано вставать и в одной рубашке (но с жемчужным ожерельем на шее) садилась на лошадь и носилась по полям и лесам. И вот однажды, когда Владя сидел с книгой в комнате, выходящей на открытую террасу, раздался чудовищный топот, и в комнату Марина ввела свою любимую лошадь. Владислав был потрясен видом лошади в комнате, а бедная лошадь пострадала, зашибив бабки, всходя на несколько ступеней лестницы террасы [Ходасевич А. 1990: 393][13].

Биограф Ходасевича замечает: «В общем, нетрудно представить себе эту девушку — красивую, обаятельную, богатую, избалованную, самовлюбленную, взбалмошную… И судя по всему, довольно пустую. Но что же

[13] Приведем также описание Рындиной, принадлежащее З. А. Шаховской: «…он <Ходасевич. — *П. У.*> женился на Марине Рындиной, 18-летней, богатой девушке, фантастически красивой и эксцентричной до крайности. Раз она въехала верхом в гостиную отцовской усадьбы. Будучи замужем, она держала у себя в доме самых странных животных, говорят, это были жабы, ужи и т. д. Наконец, на одном московском костюмированном балу, в начале 900-х годов, она появилась голая, и держала в руках вазу в форме лебедя, изображая Леду и лебедя — что, конечно, произвело скандал. Прожил с ней Х. 2–3 года, затем Марина Р. завела роман с Сергеем Маковским и вышла за него замуж…» [Колкер I: 212].

привлекало ее в болезненном тощем очкарике? Умение танцевать? Умение говорить? Остроумие? В любом случае этот брак не мог быть прочным» [Шубинский 2011: 121].

Думается, что брак не только не мог, но и не должен был быть прочным; неизбежный крах был инкорпорирован в саму модель этого союза. Иными словами, выбранная поэтом культурная модель «жизнестроительства» предполагала возникновение подобного странного брака и его дальнейший распад. Вторгаясь в область психологических реконструкций, попробуем ответить на вопрос, почему этот союз был необходим. Женитьба на московской богемной красавице вводила Ходасевича, тогда еще девятнадцатилетнего студента, в сферу «взрослой» жизни (см. обзор попыток сепарации от состоятельных родственников и поисков источников самостоятельного заработка: [Шубинский 2011: 121–122]). Социальный статус жены поднимал социальный статус самого Ходасевича, а тот факт, что Рындина была эксцентричной красавицей, «завоевать» которую удалось поэту, вероятно, повышал его самооценку и льстил самолюбию.

Необходимо сказать, что брак также становился поставщиком лирических тем и эмоций, создавал зону поэтической рефлексии и осмысления происходящего. Для начинающего поэта, каким был тогда Ходасевич, этот аспект был достаточно важен: личные любовные переживания естественным образом проще поддаются поэтической обработке[14]. Забегая несколько вперед, отметим, что переживания по поводу рушащихся отношений с женой оказались для Ходасевича поэтически более плодотворными, чем начало союза (в сохранившихся ранних стихах преобладают декадентские мотивы).

С нашей точки зрения, самым существенным (и обнажающим «жизнетворческую» конструкцию) моментом в истории брака Ходасевича является то, что рассматриваемый союз с самого начала был неразрывно связан с социальным кругом модернистских поэтов и писателей. Иными словами, самим поэтом он мыслился в теснейшей связи с символистским литературным процессом, становился его частью.

Приобщение брака к символизму было закодировано уже в самой свадьбе. Известно, что на «великолепной» свадьбе посаженым отцом Ходасевича был «сам» В. Брюсов, а шафером «примазался» Соколов (Кречетов), муж Нины Петровской (слова в кавычках — выражения самого поэта, передаваемые мемуаристом: [Шагинян 1986: 251]). Биограф Ходасевича справедливо замечает: «оба символистских издательства объединились на свадебной церемонии молодого поэта» [Шубинский 2011: 119]. Но важ-

[14] Здесь можно вспомнить совет Р. М. Рильке молодому поэту, обозначающий ту же проблему: «Не пишите стихов о любви, избегайте вначале тех форм, которые давно изведаны и знакомы; они — самые трудные: нужна большая зрелая сила, чтобы создать свое там, где во множестве есть хорошие, и нередко замечательные, образцы» (1903) [Рильке 1977: 327].

но и другое: сам акт свадьбы Ходасевича с Рындиной одновременно можно рассматривать как свадьбу поэта с символизмом.

В этой связи показательна приводимая всеми биографами эпиграмма Ходасевича, сочиненная на свадьбе: «Венчал Валерий Владислава, — / И Грифу слава дорога. / Но Владиславу — только слава, / А Грифу — слава и рога». Жених не только «не упустил случая сострить по поводу двусмысленных отношений между участниками венчания» [Шагинян 1986: 251], но, очевидно, воспринимал свадьбу (которая приносит «славу») в литературном контексте.

После свадьбы жизнь молодоженов, по-видимому, также оставалась в литературном поле. Характерно, например, что после венчания молодая чета сняла квартиру в том же доме, где жили Соколов и Петровская [Муравьева 2013: 71]. Но важнее места обитания тот факт, что обстоятельства жизни Ходасевича и Рындиной становились хорошо известны символистскому кругу. Об этом мы можем судить по сохранившимся письмам Петровской. Стоит повторить, что, конечно, Ходасевича и Петровскую связывали дружеские чувства, поэтому нет ничего удивительного в том факте, что друг оказывается посвященным в подробности личной жизни. Однако сам характер писем выявляет значительную степень информационной открытости брака Ходасевича, и, скорее всего, подобная открытость являлась сознательной установкой.

По сути, это закономерно: любое жизнетворчество нуждается в свидетельствовании и по своему замыслу обращено к позиции наблюдателя (либо синхронного, либо исторического). Из этого вытекает отдельный статус слухов в символистской среде (реакция синхронного свидетеля) и стремление придать приватной переписке литературный статус «текста жизни» (в расчете на исторического свидетеля; см., например, желание Брюсова опубликовать переписку с Петровской [Брюсов–Петровская 2004: 5–7])[15].

Сохранившиеся и опубликованные письма Петровской свидетельствуют, что отношения новобрачных включали в себя позицию наблюдателя, причем «наблюдатель» — в данном случае Петровская — совмещала в себе роль друга и литературного свидетеля. Интересно, что сохранившиеся письма относятся преимущественно к 1907 г. (еще одно письмо — 1906 г.), т. е. ко времени кризиса отношений молодой четы. Это само по себе примечательно, т. к. именно распад брака оказался своего рода лирическим мотором для ранней лирики Ходасевича, однако думается, что роль друга / литературного свидетеля также присутствовала и в более ранних письмах, если они существовали.

Уже первое дошедшее до нас письмо Петровской от 24 августа 1906 г. свидетельствует о близких отношениях его автора с членами семьи. В письмах 1907 г. примечательна ее осведомленность в их жизни и инте-

[15] О важности изучения писем символистов как самостоятельного литературного феномена см.: [Магомедова 2013: 53–57 и сл.]).

рес к С. К. Маковскому («камер-юнкеру»), к которому вскоре уйдет от Ходасевича Рындина:

> Целую Вас и Чижика. Пусть он напишет. Приезжал камер-юнкер? <…> Гриф целует Вас и Мариночку (29 апреля); Зачем Чижик в Петербурге? Зачем? (23 мая); Мариночку целую и прошу написать (28 мая); Что Мариночка? Не обойдутся ли все эти дела мирно или необходимо разрушение? (7 июля); Целую Вас обоих. Дети, живите в мире! (11 июля) [Петровская 1993: 374, 381, 383, 385, 389].

Говоря об отношениях двух женщин, принципиально важно обратить внимание на приписки, адресованные Рындиной в письмах Петровской к Ходасевичу. Приведем их подряд, а потом прокомментируем:

> Милая Мариночка,
>
> приезжайте. Я от Вас отвыкла, но надеюсь вновь вернуться к тем дням, когда мы забывали, кто у кого в гостях и дошло до вывода, что здороваться — лишнее. <…> Нам положительно нужно придумать новых людей <…> «Дриадные фокусы» привезите в Москву — это будет забавно и здесь. (24 августа 1906);
>
> Милый Чижик, пишу вам, и будто в эти миги переселяюсь на другую планету. Она «дымится по-весеннему», у ней щеки, «как зори», она «любит нежно, как всех»… Да ведь это другой мир, с другими законами. Что я чуть понимаю! Я Вас люблю, как существо другого мира, и радуюсь на Вас и дивлюсь. Что же Вы делаете? Плаваете, как весеннее облачко, которому все — все равно. Оно пронизано солнцем и не виновато в этом. Ваши спутники деревья, кусты, собаки, озерные волны, — воистину, Вы — дриада. И Вы ошибаетесь, когда думаете (это было однажды, недавно), что Вам нужна чья-то любовь. Бог с ними с «золотоволосыми», с «орлиноносыми» и со всем другими. На что они Вам? Ах, маленький чиж, пойте о своем, кутайтесь в равнодушие, как душистый холодный плащ. Есть ли души блаженнее Вашей? Вы не обижайтесь, я искренно. Мне это нравится эстетически. Расскажите больше о камер-юнкере. Достаточно ли он нежен, красива ли его ложь. Нет ли в нем чего смешного? <…> Пишите мне часто. Обо мне все прочтете в письме к «зеленому негодяю». Неужели и сама природа еще не вернула его к «обязанностям». Если нет, то уж кажется все безнадежно. (11 мая 1907);
>
> Милая Мариночка, как не стыдно! Хотя бы строчку… Неужели мы с Вами совсем раздружились?
>
> Напишите. О себе, о событиях — мне все очень интересно.
>
> Ведь ничего не знаю о Вас много дней. Как думаете устроить «жизнь»? Когда в Москву? (7 июля 1907) [Петровская 1993: 370, 379, 386].

Прежде всего, перед нами не отдельные письма, а приписки Петровской к письмам Ходасевича, обращенные к Рындиной. Очевидно, что они не являлись приватной информацией и были доступны для прочтения и женой, и мужем. Этот факт — определяющий. Благодаря ему становится понятно, что Петровская воспринимает происходящее как игру, ситуации которой предельно открыты для трактовки и выражения постороннего, третьего мнения. Сам факт восприятия происходящего как игры подчеркивается

ролями, на которые так щедра Петровская — «чижик», «зеленый негодяй», «камер-юнкер». Перед нами — как бы актеры, знающие свои роли и разыгрывающие на сцене пьесу перед зрителем, которому «это» «нравится эстетически». Думается, в данном случае логично было бы предположить, что подобное отношение к личной жизни в значительной степени транслировалось супругами изнутри, а не только было сформировано Петровской.

Одновременно приписки Петровской свидетельствуют о близких отношениях и взаимной экзальтации. По-видимому, можно даже говорить о наличии своеобразного языка в их общении (при том, что адресант в значительной степени сохраняет назидательное отношение к адресату).

Следует также обратить внимание на эротические подтексты приписок Петровской. Говоря о необходимости «придумать новых людей» она, по всей вероятности, намекает на возможные эксперименты с любовными треугольниками: словосочетание «новые люди» отсылает к одноименной книге прозы Зинаиды Гиппиус (1896) и шире — к известным любовным треугольникам жены Д. С. Мережковского, а также к идее разрушения привычных стереотипов взаимоотношений, сформулированной Н. Г. Чернышевским в романе «Что делать?» (об актуальных для Гиппиус моделях см. подробнее: [Матич 2008: 170–225]).

В письмах к Ходасевичу Петровская не только излагает события своей жизни, но и пытается узнать события его жизни и по возможности их комментирует:

> Не скрывайте, расскажите о скуке, о длинных зеленых днях зеленого друга (29 апреля); Неужели Вам все еще не скучно в Лидине? (11 мая); Дорогой зеленый друг, Вашу телеграмму прочла с огорчением. Опять «она» душит за горло? Ведь этому же нет конца. Две вещи могут спасти: — одна по существу — это устранение причины, а другая на время, как фенацетин от головной боли — переселиться на остров забвенья (23 мая 1907); «Она» вцепилась в горло и душит проклятая. Почему? О причинах умолчим. Взаимно их угадываем дружескими сердцами (28 мая); может быть, делишки Ваши и не так уж плохи. То есть они плохи-то плохи, да Вы тверже, и то хорошо! (11 июля) [Петровская 1993: 374, 379, 380, 382, 388].

По приведенным цитатам видно, что Ходасевич неоднократно обсуждал с Петровской подробности своего брака, причем проблемы возникали явно не в первый раз («опять “она” душит за горло»).

В письмах Петровской важно обратить внимание не только на доверительные отношения корреспондентов, но и на то, что адресант то и дело соотносит происходящее и со своим опытом (драматический символистский роман с Брюсовым), и с литературными моделями, и с восприятием окружающих, внося таким образом в текущие события дополнительный элемент литературности и игры:

> А уж что только говорят про нас! Про меня, про Марину! Грифа! Вас!.. Даже и повторять не хорошо (24 августа 1906); Стало пусто, чего-то не хватает. Должно быть, наших бесед и обстановки «сумасшедшего дома», которую мы создавали взаимной наличностью. Все «нормальные» нам с Вами, уж поверьте <…> Он <А. Койранский. — *П. У.*> переводит, сидит дома, ведет жизнь тихую, но, должно быть, *лишенную тайны* <курсив наш. — *П. У.*> (29 апреля 1907); Куда уедешь от 5-го акта драмы! <…> Издали любят, вспоминают, забывают зло, ждут с открытыми объятиями. По опыту знаю. Так было. <…> Не спасет ни Ал[ександр] Серг[еевич], ни стихи, его и собственные (23 мая 1907); Говорю это по собственному опыту (7 июля 1907) [Петровская 1993: 369, 372–373, 380–381, 385].

Наконец, в некоторых письмах Петровской всплывают странные кокетливые, а иногда и эротические темы, которые «остраняют» и снижают напряженные взаимоотношения Ходасевича и Рындиной, делают их условными:

> И много других душ есть на свете, но меня не тешат контрасты, я ищу подобия. У нас с Вами есть какое-то печальное сходство. Недаром Мариночка говорила: «Вот бы вас поженить!»; Неужели не хочется жить «вакхически»? Мне все хочется, только не с кем. Ну, жму руку молодого скелета; Ах, зеленое чудовище, ах, молодой скелет! если бы нам с Вами однажды летом и, может быть, скоро куда-то уехать. Мы с Вами — единственные спутники друг для друга. <…> Мариночка, м[ожет] б[ыть], не рассердится. Да ведь ездит же она, куда ей вздумается. Ах, зеленый, подумайте! Мы зацвели бы [Петровская 1993: 378, 379 381][16].

Мы так подробно остановились на письмах Петровской, поскольку это единственный источник, позволяющий реконструировать психологические обстоятельства непростой коллизии в жизни Ходасевича 1905–1907 гг. Как мы видим, брак поэта в значительной степени воспринимался как театрализованное действо, он был открыт для глаз друга / литературного свидетеля, и, скорее всего, подобное отношение транслировалось изнутри этих странных отношений. Примечательно также, что, по-видимому, Петровская психологически в чем-то была ближе Ходасевичу, чем Рындина. Сошлемся на приведенное в биографии И. Муравьевой письмо приятельницы поэта М. Нахман, которая в 1919 г. писала Ю. Оболенской:

> Вспоминается почему-то отношение Владислава к тебе. Думаю, что ты коснулась с высоты такой же высокой точки в нем, которая для тебя достижима — и только она достижима. <…> Помню отзывы о нем Марины <скорее всего, Рындиной. — *П. У.*>, Грифцова. Это был для них человек холодный, чопорный, равнодушный, насмешник, мелкоозлобленный, с печатью безалаберной

[16] Ср. признание в «Некрополе»: «С Ниной связывала меня большая дружба. Московские болтуны были уверены, что не только дружба. Над их уверенностью мы немало смеялись и, по правде сказать, иногда нарочно ее укрепляли — из чистого озорства» [Ходасевич IV: 28].

> молодости, с пристрастием к ссорам и тяжбам. И вот опять он: искренний, с призванием к подлинной дружбе, умеющий хорошо возмутиться, постоять за других [Муравьева 2013: 71].

Отношение Петровской, при всех ее эмоциональных перепадах, едва ли напоминало такой уровень неприятия, как у Грифцова и, вероятно, у Рындиной.

Кроме писем Петровской к Ходасевичу, у нас практически нет материала для реконструкции синхронной точки зрения на происходящее в жизни поэта. Однако еще одним, косвенным свидетельством можно считать стихотворение Муни, написанное в 1907 г. и посвященное М(арине) Х(одасевич). Его заглавие — «Вакханты» — очевидно перекликается с фразой из письма Петровской: «Неужели не хочется жить “вакхически”?». Петровская в этой фразе недвусмысленно предлагала организовать любовный треугольник; название стихотворения Муни также недвусмысленно предполагает такую же модель взаимоотношений, но с другими участниками. Едва ли это объяснимо влиянием Петровской, — скорее всего, речь должна идти о модели, транслируемой самой супружеской парой. В любом случае, эта перекличка свидетельствует об игровом, программируемом сценарии отношений, а сами стихи воспроизводят театрализованность поведения Рындиной:

> Июльский день так прян и пышен, / В убранстве, ярко-золоченом. / Пригоршню спелых красных вишен, / Смеясь, ты бросила в лицо нам. // Мы за тобою без дороги / Сквозь чащу лип и туй зеленых. / И смех в чертах притворно-строгих, / Вишневой кровью обагренных [Муни 1999: 50].

Разрыв Ходасевича и Рындиной пришелся на вторую половину 1907 г. Сначала в августе поэт уехал в Рославль, потом в Петербург. До конца года, по-видимому, происходили некоторые эксцессы в отношениях. См. письмо Петровской Брюсову от 25 сент. 1907 г.: «Владька для меня пропал, потому что сегодня приехала Марина» [Брюсов–Петровская 2004: 238–239]. В конце 1907 г. супруги окончательно расстались [Шубинский 2011: 124–126]. Примечательно, что события жизни поэта обсуждались в литературном обществе. Подобные обсуждения косвенно свидетельствуют о «жизнетворческом» начале всей истории, для которой, как мы уже отмечали, необходим свидетель. Так, сам поэт впоследствии вспоминал о письме М. Шагинян, переданном ему в Литературно-Художественном Кружке в 1907 г.: «Вы угнетаете М. и бьете ее. Я люблю ее. Я Вас вызываю. Как оружие предлагаю рапиры. Сообщите подательнице сего, где и когда она может встретиться с Вашими секундантами» («Мариэтта Шагинян. Из воспоминаний»; 1925; [Ходасевич IV: 336]). Вероятно, более показателен сюжет, описанный И. Муравьевой. В самом начале 1908 г., через несколько дней после окончательного расставания супругов, Соколов (Кречетов) в газете «Час» опубликовал стихотворение «Смерть Пьеро (Веселая история)», посвященное Ходасевичу:

…Один лишь жалобный Пьеро / Бредет с трагическою миной. / Мелькнет ли белое перо / Над изменившей Коломбиной? // Вскочив на стол, Пьеро стоял / С нелепо-вычурной отвагой. / Кривится рот. В руке кинжал, / В другой — бокал с кипящей влагой. // И долгим вздохом бедный зал / Ответил сдавленному стону. / И темно-алый ток бежал / По шутовскому балахону [Муравьева 2000: 31].

По замечанию другого биографа поэта, «образы были достаточно обычными для того времени (вспомним недавно появившийся “Балаганчик” Блока <1906 г.>), но стиль общения, характерный для символистского круга, вполне позволяет заподозрить намек бывшего шафера на драматически сложившиеся отношения молодых супругов» [Шубинский 2011: 126–127].

Думается, это справедливое замечание можно уточнить и расширить. Судя по всему, намек здесь самый что ни на есть прямой, а сам факт появления подобного текста отражает имплицитные тенденции всей истории брака. Действительно, стихотворение выполняет роль свидетельствования о произошедшей драме, т. е. ту функцию, на которую и было в значительной степени рассчитано обсуждаемое «жизнетворчество»[17]. В этой связи характерны мотивы театральной игры, зрителей («бедный зал») и самоубийства героя. Добавим, что функционально роли, данные автором стихов, ничем не отличаются от ролей, выдуманных в письмах Петровской, — в обоих случаях они условны и не связаны с реальными человеческими характерами.

Одновременно приведенный выше текст насквозь ироничен — с одной стороны, он выполняет ту функцию, которая требуется от «текста жизни», но с другой — подобное переплетение жизни и творчества сразу же обыгрывается, снижается.

Наконец, неслучайно и использование героев из «Балаганчика» Блока. Дело, кажется, не только в их типичности, но и в том, что Соколов отчасти проецировал на историю брака Ходасевича историю эволюции Блока, от поклонения Прекрасной Даме перешедшего в фазу «антитезы» с характерным отрицанием и высмеиванием прежних идеалов. Эта проекция, с нашей точки зрения, была актуальна и для Ходасевича (см. ниже, с. 38–42).

Итак, мы охарактеризовали рецепцию истории брака, в которой можно проследить отчетливую тенденцию к условному, театрализованному и схематичному восприятию союза Ходасевича и Рындиной, причем по мере комментирования материала мы неоднократно отмечали, что сама тенденция не только обеспечивалась спецификой аудитории, но и определялась, вероятнее всего, ее непосредственными участниками. Иными сло-

[17] Возможно, свидетельствование здесь более интимное, чем кажется на первый взгляд: в строке о «бокале с кипящей влагой» можно усмотреть перекличку с любовным стихотворением Ходасевича «Опять во тьме. У наших ног…»; май 1907: «Еще покорней припаду / К бокалу болей неизбытых…» [Ходасевич 1989: 59].

вами, с нашей точки зрения, Ходасевич явно разыгрывал «жизнетворческий» сюжет, рассчитанный на литературную аудиторию (сюжет, актуальный для Рындиной, остается вне нашего анализа, хотя приписки Петровской позволяют реконструировать его хотя бы в первом приближении).

§ 1.3. Преломление «текста жизни» в «тексте искусства»

Теперь обратимся к текстам самого Ходасевича. Насколько они отражают предполагаемое нами «жизнетворческое» начало?

Надо сказать, что стихи Ходасевича 1905–1907 гг. (именно стихи будут для нас источником реконструкции) разбиваются на две неравномерные группы. Одна связана с началом отношений с Рындиной (стихи 1905–1906 г.), вторая — с разрывом (стихи 1907 г.). Что касается первой группы, то в ней рефлексов любовных отношений не так много, а тексты строятся в основном на вторичных декадентских мотивах и отмечены сильнейшим влиянием Брюсова. Тем не менее, некоторые попытки отразить «текст жизни» в «тексте искусства» здесь налицо. Характерный пример — воспринимающиеся сейчас на грани пародии стихи «Иная Красота» (14 января 1905), посвященные Рындиной:

> Я не знаю. Я не знаю. / Но меня томит мечта: / Может быть, — от нас сокрыта — / Есть Иная Красота, — / Выше всех красот открытых. / Я ее, любя, боюсь… / Может быть, — в ней — смерть, убийство, / Но я к Ней иду, несусь! [Ходасевич 1989: 202].

См. также «рыцарские» мотивы у раннего Ходасевича, отчасти воспринятые из «Стихов о Прекрасной Даме» Блока: «Ложусь, до конца изможденный, / И звякает щит мой о меч» («Достижения, 1»; 1905) [Ходасевич 1989: 203]. Отметим также романтические мотивы в ранней лирике поэта, перекликающиеся с некоторыми сочинениями младших символистов (на связь первой цитаты с циклом Белого «Тоска о воле» обратил внимание А. Лавров [Лавров 1995–1996: 460–561]):

> Я не люблю вас, люди, люди, / Из серокаменных домов! / Вы не участвуете в чуде / Пророчества и вещих снов (1905); Друзья! В тот час, когда, усталый, / Я вам скажу, что нет Мечты, / Залейте кровью, ярко-алой, / Мои позорные черты («Друзьям», 1905) [Ходасевич 1989: 208, 214].

Вместе с тем раннее осмысление отношений с Рындиной далеко от какой-либо мистики. Показательно в этом аспекте полуэротическое и связанное с поэтикой Брюсова стихотворение «Мариночке» (1905), написанное от лица женщины:

> … Милый, милый! Как странно красиво… / Я в свою красоту влюблена! / Я люблю тебя много, но лживо: / От себя, от себя я пьяна! // Как прекрасно и ласково тело! / Эту ласку тебе отдаю. / Не отгонишь… / Целую я смело… / Как тебя… Как себя я люблю… [Ходасевич 1989: 201].

Вторая группа текстов радикально отличается от первой. Стихи, написанные в 1907 г., напрямую отражают кризис отношений с Рындиной, который достаточно подробно документирован в письмах Петровской к Ходасевичу. С полной уверенностью можно сказать, что распад брака стал основной поэтической темой этого года.

Думается, в этом переплетении жизненных событий и творческого подъема и проявилось «жизнетворчество» Ходасевича. Написанное о символистской любви в «Некрополе» (в очерке о Петровской) в полной мере можно спроецировать на 1907 г. в жизни поэта:

> Символистам само понятие «увлечения» было противно. Из каждой любви они обязаны были извлекать максимум эмоциональных возможностей. <…> Если не удавалось сделать любовь «вечной» — можно было разлюбить. Но каждое разлюбление и новое влюбление должны были сопровождаться глубочайшими потрясениями, внутренними трагедиями и даже перекраской всего мироощущения. В сущности, для того все и делалось [Ходасевич IV: 11].

Последнее язвительное замечание отражает произошедшее с браком поэта. С самого начала разрыв супругов был неизбежен, и в акте «жизнетворчества» для Ходасевича было важно дождаться как признаков распада отношений, так и поэтического вдохновения, чтобы зафиксировать их в «тексте искусства».

Первое, что бросается в глаза — ожидание самого конца отношений. В конце 1906-го – начале 1907 г., еще до «весеннего обострения», было сочинено посвященное жене стихотворение «Ночью», в котором в декадентском ключе программировался разрыв:

> …Не успеешь мне шепнуть: прости!.. / Все равно. Нам больше не идти / Утренними, влажными лугами. // Все равно. Теперь ты мне чужая, / Ждет тебя разрытая земля… / «Он один» — деревья шевеля, / Стонет ветер… Стонет, убегая [Ходасевич 1989: 222].

Запрограммированный в поэтическом тексте разрыв реализовался спустя несколько месяцев.

Другое обстоятельство не менее важно. «Молодость» составили стихи преимущественно 1907 г.: из 35-ти текстов 5 написаны в 1905–1906 гг. и одно стихотворение создавалось в 1906 г., а в феврале 1907 г. оно было закончено. Первая книга[18] обладает четкой композицией и сюжетом, стихи

---

[18] Поэтика «Молодости» будет подробно рассмотрена нами во второй главе, здесь же мы ограничимся существенными для нашего сюжета замечаниями. Отметим, что дебютный сборник поэта, появившийся в символистском контексте, уже привлекал внимание исследователей. В большинстве работ ему дается либо обзорная характеристика, либо рассматриваются определенные аспекты поэтики в связи с символизмом. См., напр.: [Bethea 1983: 28–67; Богомолов 1989: 10–12; Лавров 1995–1996; Бочаров 1996: 9–14; Demadre 1999: 121–169; Ронен И. 2008; Богомолов 2011: 154–158], а также примечания к сти-

не располагаются в хронологическом порядке, поэтому ее состав нельзя воспринимать как случайный набор текстов. В композиции книги центральное место занимает писавшийся летом-осенью 1907 г. цикл «Стихи о кузине» — стилизованные стихи о радостях любви и о непродолжительности расставания. В смысловых координатах книги цикл располагается после стихов о мучительной жизни лирического героя (к нему, таким образом, приходит любовь) и перед стихами об обреченности любовного чувства (любовь оказывается разрушенной в реальности и недостижимой в качестве идеала). Лирический сюжет сборника сознательно конструировался на фоне разворачивающейся любовной драмы, в значительной степени (но не полностью) дублируя «текст жизни».

Иными словами, сложности в отношениях с женой Ходасевич использовал для заполнения сюжетной матрицы задуманной книги.

Судя по источникам, Ходасевич посылал только что сочиненные стихи своим корреспондентам.

> У нас все лето масса народа. <…> обилие людей мне почему-то ничуть не утомительно. <…> За то время, как мы с тобой не виделись, я намарал штук 20 стихов <…> Послать все — значит послать тюк <…> А выбрать — почему это, а не другое? Впрочем, вот тебе несколько. <…> Беру наугад

— писал Ходасевич своему гимназическому приятелю 7 июля 1907 г. [Ходасевич IV: 380–381]. Характерно, что поэт вместе с письмом посылает элегические стихи, темы которых связаны с утраченной любовью (список текстов см.: [Ходасевич IV: 604]). Получает от Ходасевича стихи и Петровская. Она «отвергает» стилизованную элегию «Поэт» (стихи об утраченной любви), но очень высоко оценивает «В моей стране»; судя по оговоркам, Петровская весной-летом 1907 г. получает и другие тексты [Петровская 1993: 375, 385, 388].

В посылке недавно написанных стихов есть и житейская, и символистская логика: поэт не только делится со своими читателями, но и делает их свидетелями разворачивающейся жизненной истории, предполагая, что в какой-то момент читатель соотнесет «текст искусства» и «текст жизни». В перспективе круг свидетелей может расширяться. См. реплику Петровской о стихотворении «В моей стране»: «это самая лучшая Ваша вещь. Попробую почитать ее В[алерию] Я[ковлевичу]. Ничего?» [Петровская 1993: 388].

Наконец, один из самых примечательных моментов в рассматриваемой «жизнетворческой» истории заключается в том, что на фоне распада семейных отношений и фиксации происходящего в потоке стихов Ходасевич задумывает издать книгу! Поэт писал Г. Л. Малицкому 7 июля 1907 г.: «За то время, как мы с тобой не виделись, я намарал штук 20 стихов, и,

---

хам в след. изд.: [Ходасевич 1983; Ходасевич 1989; Ходасевич I; Ходасевич 2009].

за двумя-тремя исключениями, для книги, которую выпускаю, вероятно, в сентябре–октябре» [Ходасевич IV: 380]. Ср. письмо того же числа Петровской: «Только Вы и прислали стихи. Они мне нравятся, нежно нравятся. *Это* я люблю в поэзии, *это*, когда поет не перо, а душа. <…> Книга Ваша будет *хорошая*. Полезем вместе в сентябре» [Петровская 1993: 385], с важным признанием за стихами поэта «жизненности».

Желание Ходасевича издать книгу было, по-видимому, очень сильным и заслоняло другие переживания, в чем можно увидеть дополнительный элемент «жизнетворчества». Во всяком случае, примечателен ответ Петровской на неизвестное письмо Ходасевича. Ответ демонстрирует удивление корреспондентки, в котором можно усмотреть недоумение по поводу того, что поэт слегка нарушил правила литературно-жизненной игры, предполагающей исключительно страдание и рефлексию (которые еще месяц назад, действительно, им транслировались):

> Получила письмо и стихи, благодарю, друг. Из Вашего тона, из Вашей «молодой бодрости», с которой Вы говорите о книге, стихах и прочем, заключаю — может быть, делишки Ваши и не так уж плохи. То есть они плохи-то плохи, да Вы тверже, и то хорошо! Ах, думаю я еще, если нельзя найти в себе «философского» отноше[ния] к жизни, то да здравствует «автоматизм», прекрасное равнодушие, обладателя которо[го] можно колотить головой об стену, а голов[а] все будет думать свое (июль 1907 г.) [Петровская 1993: 388][19].

Таким образом, поэтическая книга задумывалась как «текст искусства», который дублирует «текст жизни», но с корректировкой в виде более об-

---

[19] Петровская воспринимала историю Ходасевича на фоне своего романа с Брюсовым. К сожалению, из ее писем к Брюсову 1907 г. сохранились лишь одно письмо за февраль и несколько писем за осенние месяцы (когда Петровская отправилась в Петербург с С. Ауслендером, чтобы спровоцировать ревность возлюбленного). Ее недоумение по поводу письма Ходасевича объясняется, по-видимому, тем, что она на тот момент в переплетении жизни и литературы у Брюсова не видела специального расчета. Хотя Петровская тяжело переживала отсутствие посвящения в сборнике “Stephanos” (1906) [Брюсов–Петровская 2004: 196–197], это объясняется тем, что с ее точки зрения, Брюсов не придал их «уникальной» любви должной значимости, не легализовал ее «единственность» в акте посвящения. На тот момент жизнетворчество Петровской, судя по всему, воплощается в настойчивой экзальтации, в манифестации неповторимости духовной близости с Брюсовым, в тяге к полному слиянию с возлюбленным. Ее отношения с Ауслендером можно трактовать как понятную уловку в отношениях с дистанцирующимся возлюбленным, лишенную специального символистского подтекста.

Что касается Брюсова, то на ранней стадии отношений с Петровской задуманный им роман подавался в переписке в экзальтированном ключе. См., например, письмо от 24 июля 1905 г.: «Я перечел, что написал из своего романа. <…> В таком виде романа никогда не напечатаю. В таком виде он не должен носить Твоего имени!» [Брюсов–Петровская 2004: 101].

щего лирического сюжета. Литературный расчет, соответственно, состоял в том, чтобы читатель символистского круга соотнес оба явления, увидел их тождество. Неслучайно «Молодость» вышла с подзаголовком «Стихи 1907 года». Об установке на спаянность биографии и творчества свидетельствует также черновой набросок, рассматривающийся исследователями как ненапечатанное предисловие к сборнику:

> Чувствую ясно, что какая-то полоса в моей жизни кончилась. Она длилась не долго. Какие-нибудь четыре-пять лет протекли с тех пор, как мое существование стало сознательно. Но эти годы навсегда останутся в моей памяти овеянными синим светом сумеречной печали, закатной боли.
>
> Я выпускаю книгу моих первых молитв, когда слова неуверенны, лик бога смутен.
>
> [Но чудится мне: какие-то молитвы я должен пропеть.]
>
> Принеся первые жертвы, я снова молюсь ему: дай услышать лирный голос Твой, дай увидеть Лик Твой — молнийный [Ходасевич I: 496].

«Полоса жизни», «первые жертвы» недвусмысленно намекали на биографические обстоятельства. Однако в подобном обнажении конструкции не было надобности, поскольку символистский круг и без предисловия хорошо представлял себе обстоятельства жизни поэта.

§ 1.4. Соотношение жизнетворчества Ходасевича с жизнетворчеством символистов

Есть и другая причина, объясняющая тот факт, что предисловие не было напечатано. Дело в том, что помимо обстоятельств личной драмы Ходасевич в «Молодости» связал несколько стихотворений с жизненными историями близких ему литераторов символистского круга. Этому обстоятельству посвящена замечательная статья А. В. Лаврова [Лавров 1995–1996].

Напомним рассуждения и выводы исследователя. Лавров отмечает, что Ходасевич одно время был посвящен в интимные обстоятельства жизни Петровской и во все перипетии ее романа с Брюсовым (как знал он и о ее взаимоотношениях с Белым). «Образы этих двух поэтов-символистов таятся в подтексте тех стихотворений из “Молодости”, которые прямо или косвенно обращены к Нине Петровской» [Лавров 1995–1996: 462]. Далее рассматриваются пять стихотворений, в которых содержатся биографические намеки: “Sanctus Amor”, «К портрету в черной рамке. Послание к ***», «Воспоминание», «Цветку Ивановой ночи» и завершающее книгу «Пролог неоконченной пьесы».

Стихотворение “Sanctus Amor” посвящено Петровской и полемически соотносится со стихотворениями Белого и Брюсова с одинаковым заглавием «Предание»,

воспевающими, соответственно, идеально-«мистериальную», «святую любовь» (ср. у Белого: «И вот навеки иссечен / старинный лозунг: “Sanctus amor”») и земную чувственную страсть (Брюсов). Стихотворение сопряжено также с заглавием книги рассказов Петровской “Sanctus amor”, готовившейся к печати в издательстве «Гриф» в 1907 г. и вышедшей в свет в 1908 г. “Sanctus Amor” Ходасевича представляет собой ироническую реплику, переводящую заданную тему, трактованную его предшественниками в соответствии с нормами «высокого» символистского стиля, в «низкий», бытовой план («Тебя целую в чаще слив, / Среди изрезанных скамеек»); аналогичным образом «минимализируется пафос», пронизывающий «святую любовь» в интерпретации Белого и Брюсова, и отсекаются трансцендентные проекции: «И снова ровен стук сердец; / Кивнув, исчез недолгий пламень, / И понял я, что я — мертвец, / А ты лишь мой надгробный камень» [Лавров 1995–1996: 462–463].

Стихотворение «К портрету в черной рамке» в беловом автографе имеет подзаголовок «Послание к Нине Петровской», с образом которой

связаны, как минимум, еще два стихотворения первой книги Ходасевича — «Воспоминание» (30–31 октября 1907 г., Петербург), посвященное Сергею Ауслендеру (и отражающее, по всей видимости, один из начальных эпизодов романа Петровской и Ауслендера), и «Цветку Ивановой ночи» (23 июня 1907 г., Лидино): написанное, вероятно, в дни пребывания Петровской в Лидине и непосредственно приуроченное к дню Ивана Купалы, оно, безусловно, учитывает в подтексте ее рассказ «Цветок Ивановой ночи» (октябрь 1903) [Лавров 1995–1996: 463].

Исследователь также обращает внимание, что в предпоследней строфе этого стихотворения рифменная пара «лапах»-«запах» напоминает о «Калеке» Белого. А финальные строки стихов Ходасевича — «Я брошу в озеро венок, / И как он медленно потонет!»

отсылают опять же к обоим «Преданиям» (у Белого: «И ей надел поверх чела / из бледных ландышей венок он»; у Брюсова: «И тихо снял с ее чела / Из белых ландышей венок он»). Стихотворения из «Молодости», указывающие на Петровскую, включают, таким образом, и указания на Белого [Лавров 1995–1996: 463].

Наконец, строки «Будьте покойны! — все тихо свершится. / Не уходите! — не будет стрельбы» из «Пролога неоконченной пьесы», по мнению Лаврова, «прочитываются совершенно однозначно»:

Ходасевич намекает на скандальный эксцесс (позднее описанный и в его мемуарах, и в мемуарах Белого), случившийся 14 апреля 1907 г. в Политехническом музее на лекции Белого: в антракте Петровская пыталась выстрелить из револьвера в Брюсова, но револьвер дал осечку (согласно воспоминаниям Ходасевича, жертвой покушения должен был стать Белый, что согласуется с интерпретацией события в «Начале века») [Лавров 1995–1996: 463].

К тонким и убедительным наблюдениям Лаврова необходимо добавить следующее. Несомненно, что во всех анализируемых исследователем текстах содержатся биографические намеки на литераторов из круга обще-

ния поэта, но, несомненно также, что все тексты прочитываются и в контексте лирического сюжета «Молодости». Иными словами, в обсуждаемых стихах налицо двойное кодирование и возможность двойного прочтения поэтического текста, выделяющие среди потенциальных читателей сборника особую группу «посвященных» (что вообще характерно для символистских текстов).

Здесь закономерным образом возникает вопрос, зачем понадобилось Ходасевичу инкорпорировать в свою лирическую историю подобные намеки на обстоятельства жизни близких ему литераторов? Думается, это было необходимо для того, чтобы Брюсов, Белый и Петровская соотнесли свои личные истории с обстоятельствами жизни Ходасевича и лирическим сюжетом сборника. Действительно, именно круг старших писателей и поэтов определял литературные вкусы, и от него во многом зависела подлинная причастность Ходасевича символизму. Поэт же, намекая на обстоятельства жизни коллег по цеху, обращал таким образом их внимание на близость его собственной жизненной и поэтической истории к обстоятельствам их биографии. В перспективе это располагало к признанию за Ходасевичем статуса символиста и легализовывало его поэзию. Именно так можно охарактеризовать функцию этих текстов в «Молодости».

Однако помимо функции конкретных текстов в сборнике, важно обратить внимание на глубинные особенности «жизнетворчества» Ходасевича, которые связывали поэта с символистским мироощущением и, по сути, делали саму «жизнетворческую» конструкцию подражательной, если не сказать вторичной.

Не считая возможным выявить всю меру сознательности жизнетворчества, степень его прагматизма, отметим все же, что в общих своих контурах предпринятый Ходасевичем акт слияния жизни и творчества сходен с аналогичным жизнетворчеством у Брюсова. Последний, как известно, начал свои отношения с Петровской по соображениям литературной игры (противостояние Белому), а сам роман использовал для создания «Огненного ангела»; ряд стихов сборника “Stephanos” (1906) также прочитывается в свете отношений с Петровской.

В зависимости от того, какой мерой расчета можно наделять Брюсова, мы можем предполагать степень расчетливости Ходасевича. Вопрос, был ли брак с Рындиной с самого начала «задуман» и впоследствии реализован как целостный проект или только на его излете поэт решил использовать кризис в отношениях для создания лирического сюжета «Молодости», останется, по-видимому, без окончательного ответа. Во всяком случае, очевидно, что решение издать книгу на фоне семейных неурядиц, которые, в свою очередь, использовались для заполнения матрицы лирического сюжета сборника, нельзя не воспринимать как запрограммированное, — и конкретно в этой истории поведение Ходасевича вполне сопоставимо с практиками литературно-жизненного расчета у Брюсова.

Однако вне зависимости от меры запрограммированности всех обстоятельств история брака Ходасевича соотносится с жизненными событиями и эволюцией «младших» символистов, и эта корреляция, по всей видимости, отражает ориентацию поэта на Блока и Белого.

Что касается Белого, то своеобразную «параллельность» биографий поэтов удачно сформулировал А. В. Лавров:

> Но «Молодость», — замечает исследователь, — должна была обратить на себя заинтересованное и сочувственное внимание Белого не только в силу <…> содержавшейся в ней «тайнописи». Доминирующие в книге Ходасевича лирические эмоции, звучащий во многих стихотворениях мотив утраты возлюбленной, отражающий личную драму <…>, были Белому, который только что пережил тяжелейшую и мучительную историю взаимоотношений с Л. Д. Блок, отвергшей его любовные притязания, понятны и предельно близки. Формируя в 1908 г. свою книгу «Пепел», он, разумеется, не мог не заметить «пепельной» тональности поэзии Ходасевича, сказывающейся уже в первой строке первого стихотворения «Молодости» — «В моей стране»: «Мои поля сыпучий пепел кроет»; не мог не распознать сходства той тусклой поэтической палитры, которая стала преобладать в его собственных стихах («Какие скудные, безогненные зори!»), с атрибутами «мертвенной страны» Ходасевича, заявленными в том же стихотворении-вступлении с программной отчетливостью [Лавров 1995–1996: 464].

Итак, лирический сюжет «Молодости» и лежащие в основе книги биографические события во многом соотносятся с жизненными обстоятельствами Белого и с его поэтической эволюцией (отметим также, что некоторые мотивы своего сборника Ходасевич, в свою очередь, мог почерпнуть в более ранней лирике Белого).

Не менее важна, однако, связь с Блоком. После выхода «Молодости» на нее обратил внимание Виктор Гофман [Гофман 1908: 143]. Скорее всего, ощущалась она и самим Ходасевичем. Выше мы уже приводили высказывание Блока о своей первой книге из «Некрополя»: «Забыл, что тогда значили многие слова. А ведь казались сакраментальными. А теперь читаю эти стихи, как чужие, и не всегда понимаю, что, собственно, хотел сказать автор» [Ходасевич IV: 85]. Эта фраза (если она действительно была произнесена в одном из разговоров поэтов) Ходасевичем была взята на вооружение еще в 1921 г.: речь идет о предисловии к неосуществленному переизданию «Молодости». В нем это же высказывание объясняет специфику дебютной книги (помимо использования «блоковской» формулировки в этом предисловии примечательно также указание на сплав жизни и творчества, о котором мы писали выше):

> Эта книжка впервые вышла в 1908 г., в «Грифе». <…> Чтобы кто-нибудь не заключил из этих слов, будто в теперешнем виде книга мне представляется хорошей, — скажу прямо: нет, это очень слабая книжка, и мила она мне не литературно, а биографически. <…> Есть в ней отзвуки той поры, когда символизм еще не сказал последнего своего слова, когда для некоторых, особенно

> таких юных, каков был я, он еще не застыл в формах литературной школы, а был способом чувствовать, мыслить и, более того, — жить. <…> Вижу, что даже отдельные образы, строки, слова этих стихов имели когда-то особый, ныне затерянный смысл. И не за литературные недостатки вычеркнул я теперь из «Молодости» около пятнадцати пьес, — таких недостатков слишком достаточно и в оставшейся части, — а потому, что сам перестал понимать их [Ходасевич I: 496–497].

О «затерянных смыслах» в первой книге Блока, соотносящихся как с философией В. Соловьева, так и с восприятием «реальных» событий собственной биографии, неоднократно писала З. Г. Минц ([Минц 1999: 12–45; Минц 1999 (1985)]. В «Молодости», как мы отмечали выше, жизненные обстоятельства также кодируются, но сама кодировка более простая, лишенная каких-либо философских и трансцендентных смыслов. По сути, в сборнике отражаются события в жизни Ходасевича 1907 г., известные нам по письмам Петровской. Возможно, в некоторые стихи вкладывались более сложные смыслы, намекающие на второй план, но ключ к таким текстовым фрагментам, по-видимому, безвозвратно утерян[20].

Хотя философское и трансцендентное начало в текстах «Молодости» скорее отсутствует, важно обратить внимание на одно важное исключение, также связанное с Блоком. Речь идет о стихотворении «Цветку Ивановой ночи» (текст соотносится со стихотворением Блока «Иванова ночь» (1906) [Блок II: 96; Ходасевич 1989: 366, прим. 34]): в нем лирический герой декларирует невозможность «добрести» до «нетленного», «милого» цветка [Ходасевич 1989: 69], который по сходству может соотноситься с «ночной фиалкой» из одноименной поэмы Блока [Блок II: 26–34] и быть, как и у Блока, символом идеальной неземной любви, в случае Ходасевича — недостижимой. Отметим также, что неслучайно «Ночная фиалка» в значительной степени поднимает круг тем, характерных для Блока периода «Стихов о Прекрасной Даме» (о поэме см.: [Ясенский 1991] и комментарий в изд.: [Блок 1997: 581–591]).

«Цветку Ивановой ночи» — предпоследнее, подводящее итоги стихотворение сборника. Оно бросает обратный свет на весь лирический сюжет «Молодости», превращая его в своего рода (тщетную) попытку осуществить идеальную, неземную любовь в «реальности». У предыдущих стихов, таким образом, появляется еще одно, мистериальное измерение, которое — подчеркнем — поэт нигде не акцентирует (а подчас даже намерен-

[20] В поисках автобиографического прочтения текста рискнем предложить одну, достаточно простую, расшифровку. «Кольцо» в строках из второго стихотворения цикла «Кольца» (ноябрь 1907) — «Иди, пляши в бесстыдствах карнавала, / Твоя рука без прежнего кольца…» — может восприниматься не только как поэтизм, но и как реальное обручальное кольцо. Здесь, впрочем, речь идет только о гипотетически возможном биографическом (а не мистическом, как у Блока) обстоятельстве.

но снижает, как в “Sanctus Amor”). В этом аспекте «Молодость» соотносится с первой книгой Блока с той оговоркой, что у старшего поэта восприятие возлюбленной как посланницы высшего мира проявляется почти во всех текстах сборника.

«Стихи о Прекрасной Даме» и «Молодость» роднит также лирическое пространство. Действительно, если «блоковские апокалиптические чаяния нового начала воплощались в явлении целомудренной богини, причем, как правило, в природном ландшафте Шахматова» [Матич 2008: 102], то драма Ходасевича происходит в Лидино, имении родственников Рындиной, а в стихах первого сборника почти весь сюжет разворачивается в усадебном пространстве.

Вероятно, Ходасевич проецировал на свою жизненную историю лирическую оптику «Стихов о Прекрасной Даме». Выше мы отмечали, что некоторые рефлексы такого восприятия можно обнаружить в стихах 1905–1906 гг. Говоря же о разрушении брака и текстах «Молодости», интересно обратить внимание на черновой набросок от 28 мая 1907 г.:

> Плащ золотой одуванчиков / На лугу, на лугу изумрудном! / Ты напомнил старому рыцарю / О подвиге тайном и трудном. // Плащ голубой, незабудковый, / Обрученный предутренним зорям! / Нашептал ты принцессе покинутой / О милом, живущем за морем! / …… [Ходасевич 1989: 269].

Набросок, как мы видим, выполнен в духе младших символистов. Текст перекликается со стихами Блока «Песня Офелии» (1902) из цикла «Распутья» (1902–1904) — ср. повтор глагола «нашептать» и другие характерные повторы:

> Он вчера нашептал мне много, / Нашептал мне страшное, страшное… / Он ушел печальной дорогой, / А я забыла вчерашнее — / забыла вчерашнее <…> Я видела в каждой былинке / Дорогое лицо его страшное… / Он ушел по той же тропинке, / Куда уходило вчерашнее — / уходило вчерашнее… [Блок I: 243].

Примечательно, что «Песня Офелии» отражает разочарование поэта в соловьевстве [Минц 1999: 29–30]. Представляется затруднительным определить функцию ролей в наброске Ходасевича (является ли «рыцарь» «милым», или это разные герои), однако несомненным кажется тот факт, что кризис, разворачивающийся в отношениях, Ходасевич пытается для себя объяснить в мифопоэтическом ключе раннего Блока. Впрочем, в творческой истории 1907 г. эта линия была отвергнута (проявившись только в стихотворении «Цветку Ивановой ночи»).

Для Ходасевича могли быть актуальны не только ранние стихи, но и жизненные обстоятельства старшего поэта. Так, он, вероятно, мог знать от Белого о «блоковской коммуне», сформировавшейся в Шахматове летом 1904 г., участники которой (помимо Блоков и Белого — С. Соловьев) «поклонялись» Л. Д. Блок как земной ипостаси божественного начала.

Спустя год, летом 1905 г., из-за чувств Белого брак Блока оказался под угрозой (см. подробнее: [Матич 2008: 100–113]).

Рискнем предположить, что эта прецедентная ситуация могла отчасти находиться в подтексте восприятия поэтом обстоятельств 1907 г. (Маковский приезжал в Лидино на Пасху [Ходасевич IV: 380]). Лидино могло восприниматься, по-видимому, как сниженный вариант «блоковской коммуны» — своего рода «коммуна вакхическая» (вспомним о желании жить «вакхически» у Петровской и «Вакхантах» Муни). Возможно, изнутри семейных отношений Маковскому сначала могла отводиться роль третьего участника. Но разрешение всей ситуации в Лидино отличалось от развития истории «блоковской коммуны».

«Молодость», однако, воспроизводит не только некоторые темы «Стихов о Прекрасной Даме», но и последующую эволюцию Блока. Здесь примечателен следующий факт: из циклов Блока, возникших после первой книги стихов — «Распутья» (1902–1904; несколько стихотворений вошло в первое издание «Стихов о Прекрасной Даме»), «Пузыри земли» (1904–1905), «Разные стихотворения» (1904–1908), «Город» (1904–1908), «Снежная маска» (1907) — у Ходасевича отражаются лишь те тексты, которые связаны с отрицанием прежних идеалов, с размыванием мифа о нездешней возлюбленной, а гражданские, социальные, политические темы остаются в стороне. См., например, в «Кольцах» (ноябрь 1907):

> Я тебя провожаю с поклоном, / Возвращаю в молчанье кольцо. / Только вечер настойчивым стоном / Вызывает тебя на крыльцо. // Ты уходишь в ночную дорогу, / Не боясь, не дрожа, не смотря. / Ты доверилась темному богу? / Не возьмешь моего фонаря?;
>
> Велишь — молчу. Глухие дни настали! / В последний раз ко мне приходишь ты. / Но различу за складками вуали / Без милой маски — милые черты. // Иди, пляши в бесстыдствах карнавала, / Твоя рука без прежнего кольца… [Ходасевич 1989: 67].

Приведенные строки связаны с Блоком. Ср.: «Ты в поля отошла без возврата…» (1905); «Там, в ночной завывающей стуже, / В поле звезд отыскал я кольцо. <…> И, над мигом свивая покровы, / Вся окутана звездами вьюг, / Уплываешь ты в сумрак снеговый, / Мой от века загаданный друг» (1905) [Блок II: 8, 81]. Вспомним здесь и название цикла «Снежная маска» (1907), и один из его разделов — «Маски», а также мотив смерти в стихотворениях «Жду я смерти близ денницы…», «Усталость» и во многих других текстах «Разных стихотворений». Ходасевич в «Молодости» их усваивает, но развивает в декадентской стилистике[21].

Обобщая, можно сказать, что, во-первых, именно «Стихи о Прекрасной Даме» остаются важным лирическим ориентиром сборника «Молодость»,

[21] О связи некоторых стихов первого сборника с Блоком см. также: [Ходасевич 1989: 365, 366].

в котором акцент смещается на разрушение любви, на ее трагическое воплощение в реальности. Во-вторых, из стихов Блока периода «антитезы» Ходасевич творчески усваивает тексты, связанные с мотивами расставания и мертвенности героя. В-третьих, мотивы, соответствующие стихам периода «антитезы», Ходасевич располагает в начале и конце сборника, помещая в центре микросюжет о счастливой любви, который коррелирует с лирикой и мировоззрением раннего Блока.

Таким образом, обстоятельства жизни 1907 г. и первый сборник Ходасевича в значительной степени воспроизводят жизненную и поэтическую эволюцию Белого и Блока. Это отражает ориентацию поэта на «младших» символистов. Одновременно расчетливая «жизнетворческая» конструкция связывает Ходасевича с Брюсовым (добавим, что его влияние в «Молодости» также очень ощутимо).

§ 1.5. Литературно-критическая рецепция стихов первого сборника Ходасевича

Нам осталось обсудить, как была воспринята первая книга. Выше мы отмечали, что Ходасевич в кругу символистских литераторов воспринимался как «мальчик», а также говорили о том, что его акт «жизнетворчества» преследовал цель преодолеть эту ситуацию и приобщиться к символизму на полных правах. Стратегия поэта, таким образом, заключалась в том, чтобы в глазах близкого ему литературного круга «текст жизни» соединился с «текстом искусства». Насколько это удалось Ходасевичу?

Думается, что в полной мере, хотя сильнейшая вторичность «Молодости» препятствовала становлению подлинного символистского поэта. Белый уже после выхода книги посвятил поэту два стихотворения — «Сантиментальный романс» и «Старинный дом» (последнее вошло в «Пепел», а первое — в «Урну») [Лавров 1995–1996: 464–465]. Ходасевич, таким образом, заработал важный символический капитал в виде посвящения.

Для рецептивной истории сборника Ходасевича важной оказывается переписка Брюсова и Петровской, в которой отражается неформальное восприятие книги. В марте 1908 г. Петровская писала Брюсову, в очередной раз характеризуя своего любовника и связывая его с прочими молодыми литераторами («мальчиками»):

> И *их* стремление к стилизации в литературе только щит, за которым необходимо спрятать ничтож<ность> собственных душ. Я *их* очень не люблю за все — за игрушечность их жизни, за кукольность ее действия, за их литературу, корни которой растут из воды, больше всего за то, что трагизм *никогда* не будет живым двигателем их душ [Брюсов–Петровская 2004: 270].

На фоне такой характеристики важным представляется письмо Петровской от октября того же года:

В глубине моего сердца я та Рената, что рыдала о тебе в Кельнском соборе, *Твой образ*, не запятнанный ничем. И вот опять звучат слова маленького, может быть, тоже страдающе<го> по-своему Владьки:

Я прощаюсь с тобой с поклоном.

Возвращаю в молчаньи кольцо… [Брюсов–Петровская 2004: 325–326].

Характерно, что Петровская не только признает право на страдание, но и цитирует стихи Ходасевича, — факт вдвойне примечательный, поскольку в любовной переписке чаще всего цитируются стихи Брюсова, которые всегда приводятся как иллюстрация тех или иных жизненных событий.

Интересно, что однажды Петровская использует образ, очень близкий к стихам Ходасевича. В июньском письме 1908 г. мы читаем: «Ты не слышишь? Ты глух и слеп. Ты камень на могиле того, кого я любила. Его статуя, повторяющая весь дорогой очерк, но холодная и мертвая» [Брюсов–Петровская 2004: 315]. Ср. строки из “Sanctus Amor”: «И снова ровен стук сердец; / Кивнув, исчез недолгий пламень, / И понял я, что я — мертвец, / А ты лишь мой надгробный камень» [Ходасевич 1989: 55].

Представляется важным и восприятие другого корреспондента. «Мэтр» символистов сообщал Петровской 12 марта 1908 г.: «Из “внешностей”. Владя издал свою книгу. Поэзии в ней мало, но есть *боль*, а это кое-что. Не такая пустота, как стишки Alexander’а» [Брюсов–Петровская 2004: 268]. Приведенная характеристика сборника, как кажется, отражает верность расчета автора «Молодости»: признание за его историей «боли» главой символизма, а также тот факт, что поэт теперь (как и в случае с Ниной Петровской) рассматривался отдельно, не как мальчик, приобщало Ходасевича к настоящему символизму. Добавим, что из «мальчиков» только у Ходасевича получилось стать полноценным поэтом и литератором.

Намеченную линию восприятия поэта Брюсов развернул в рецензии на «Молодость» в статье «Дебютанты» («Весы». 1908. № 3):

У В. Ходасевича есть то, чего недостает и Гумилеву и Потемкину: острота переживаний. Как дневник, как «исповедь одной души», — его книжка имеет свою цену. Автор говорит о себе:

И я пришел к тебе, любовь,

Вслед за людьми *приволочился*…

И этот тон какого-то расслабления, которое вынуждает лишь волочиться за людьми, без охоты и без воли, тон старческого бессилия проникает всю эту книгу, озаглавленную «Молодость». Эти стихи порой ударяют больно по сердцу, как горькое признание, сказанное сквозь зубы и с сухими глазами <…>

Что до внешнего выражения этих переживаний, то оно только-только достигает среднего уровня. Г. Ходасевич пишет стихи, как все их могут писать в наши дни после К. Бальмонта, А. Белого, А. Блока. Стихи г. Ходасевича это средний, расхожий стих наших дней.

Исповедь г. Ходасевича оставляет впечатление, хотя в ней мало громких слов и патетических восклицаний [Брюсов 1990: 264].

Примечательно, что такое интеллектуальное построение, в котором очевидные поэтические недостатки книги оправдывались подлинным «чувством» автора, отчасти напоминает отношение к поэтической продукции в традиции демократической литературы, когда выражение гражданских и социальных чувств заслоняло несовершенство поэзии. В случае с Ходасевичем, однако, сработал специфический жизнестроительный расчет, придавший его вторичным текстам иллюзию «реальных переживаний».

Добавим, что признание Брюсова — «эти стихи порой ударяют больно по сердцу» — раскрывают еще один аспект восприятия «Молодости». По-видимому, «мэтр» символистов проецировал лирический сюжет сборника на собственную историю взаимоотношений с Петровской. Их роман весной 1908 г. пришел к очередному кризисному витку: Петровская уехала в Италию с С. Ауслендером, что вызвало сильные переживания и отчасти возврат прежних чувств у Брюсова. В таком контексте лирический сюжет «Молодости» пришелся кстати, и сочувственная рецензия в некоторой степени объясняется и этими обстоятельствами.

Другая сочувственная рецензия принадлежала Виктору Гофману, однокашнику Ходасевича (см. о нем: [Ходасевич IV: 285–291]). В ней, однако, речь идет исключительно о поэтике, которая оценивается очень высоко, но о жизненных сюжетах в тексте речь не заходит:

> Эта первая, чрезвычайно тоненькая и бедная количеством стихов книжечка молодого поэта, несомненно, заслуживает внимания. Достаточно открыть ее на любом стихотворении, чтобы убедиться, что поэт прежде всего строгий к себе мастер формы. Внешняя форма и техника стиха почти везде безупречны и часто изысканны. Ходасевич знает ценность слов, любит их и обыкновенно у него виден строгий и обдуманный отбор их. Размеры его разнообразны и внутренно закономерны, последовательно вытекая из содержания и сущности стихотворения или даже составляя часть этой сущности. Почти везде подкупающая, поющая мелодичность. Наконец, к положительным сторонам книжки нужно отнести несомненный художественный вкус ее автора (качество довольно редкое у современных русских поэтов), не позволяющий ему все оригинальное считать обязательно хорошим (впрочем, кое-где этот вкус ему изменяет).
>
> Это плюсы. Но есть, конечно, и отрицательные стороны. Таковы: частое неприятное манерничанье автора, его самолюбование, стремление к тому, чтобы называется “épater les bourgeois”. И какими дешевыми среднедекадентскими приемами это иногда достигается! Кое-что в книге должны быть отнесено к общим, бесконечно захватанным и засиженным местам русского модернизма, весьма банальным и надоевшим…
>
> Как и обыкновенно в первых книгах начинающих поэтов, и у г. Ходасевича не обошлось без подражаний или, по крайней мере, бессознательного влияния полюбившихся образцов. Наиболее близкими поэту были, по-видимому, Блок («Кольца») и Брюсов (наприм., «Гадание», «Все тропы проклятью преданы»).
>
> К недостаткам книги, кажется, нужно отнести ту старческую слезливость, в которую кое-где переходит обычная изящная сантиментальность поэта.

Укажу несколько неудачных мест. Неумны и банальны заключительные строки «Ряженых». <…>

Рискованны следующие образы и выражения: «забвенная река», «янтарной тучкой боль пропенится». Нехорошо: «обещаны в небе огненные трещины».

Если, задаваясь вопросом о будущности г. Ходасевича, сравнить его первую книгу с первыми же книгами некоторых современных русских поэтов, которыми мы по справедливости можем теперь гордиться, то г. Ходасевичу, пожалуй, не придется покраснеть. Кое-где у него даже окажется лучше форма, больше вкуса и меньше смешных ошибок, нелепостей, непонимания самого себя. Но в пользу ли г. Ходасевича будет и вывод?

<…> г. Ходасевич не должен забывать, что и для него не исключена возможность печальной судьбы многих скороспелых вундеркиндов, с их старообразною «молодостью», столь частой теперь у нас жалкой участи литературных гомункулов, исчерпывающих себя своею первою юношескою книгой. Впрочем, никто пока не заставляет придавать этой возможности большой степени вероятности… [Гофман 1908].

Приведенные отзывы принадлежат тому кругу литераторов, на восприятие которых и рассчитывал Ходасевич. По сути, речь идет о цеховом признании, причем биографические обстоятельства автора играли в данном случае чуть ли не ключевую роль (так, нельзя исключать, что высокая оценка Гофманом поэтической техники вызвана знанием жизненной истории, которая придавала текстам большую лирическую убедительность и позволяла говорить сразу об их поэтике).

В этой связи характерен скептический отзыв Анненского, далекого от жизненных перипетий московского символизма. В статье «О современном лиризме» («Аполлон». 1909. № 1–3) поэт писал:

Наконец останавливаюсь в некотором недоумении. Вот сборник Владислава Ходасевича «Молодость». Стихи еще 1907 г., а я до сих пор не пойму: Андрей ли это Белый, только без очарования его зацепок, или наш, из «комнаты».

Верлен, во всяком случае, проработан хорошо. Славные стихи и степью не пахнут. Бог с ними, с этими емшанами»[22] [Анненский 1979: 381].

Впрочем, в конце своего пассажа Анненский приводит «славное» стихотворение — «Время легкий бисер нижет…» [Ходасевич 1989: 69], которое можно назвать наиболее близким к поэтике самого автора статьи.

Итак, как мы видим, признание «Молодости» было цеховым, но, с нашей точки зрения, именно на такое признание и претендовал дебютант. Думается, что вопрос эстетического новаторства сборника не играл для него существенной роли (об этом свидетельствует тот факт, что уже

[22] Емшан — душистая степная трава. Согласно комментаторам, «“Емшанами” Анненский импрессионистически определяет поэтов, для которых были характерны темы, связанные с изображением природы, степных пейзажей, противопоставляя их поэтам, тяготевшим к урбанистическим мотивам» [Анненский 1979: 641].

летом 1908 г. Ходасевич начал перерабатывать опубликованные стихи [Ходасевич I: 496]). Сборник программировался как «текст жизни», дублирующий «текст искусства», созданный, в свою очередь, по расчетливым рецептам Брюсова и испытавший сильное влияние Блока и Белого. Вся же конструкция, объединяющая жизнь и искусство, была необходима для того, чтобы Ходасевич стал подлинным символистом.

Приобщение к символизму, конечно, было бы невозможно без усвоения символистской поэтики. Об этом пойдет речь в следующей главе.

ГЛАВА 2

ПОЭТИКА СБОРНИКА «МОЛОДОСТЬ»: УСВОЕНИЕ АКТУАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ

В предыдущей главе мы показали, что «Молодость», по замыслу автора, является «текстом искусства», дублирующим «текст жизни», а в основе появления сборника лежат эксперименты с собственной биографией, испытавшие влияние как Брюсова, так и «младших» символистов.

В этой главе мы подробнее рассмотрим поэтику первого сборника Ходасевича. В первом разделе речь пойдет о композиции книги, во втором — о том поэтическом контексте, в рамках которого были написаны составившие книгу стихи. «Молодость» будто бы не предполагает, что ее автор через несколько лет станет большим поэтом. Написанные с оглядкой на темы и стилистические поиски старших современников, ранние стихи Ходасевича, тем не менее, интересны как случай усвоения символистской поэтики. Подробное изучение сборника, по сути, позволяет очертить «стартовые поэтические позиции». Именно отталкиваясь от них, Ходасевич впоследствии создаст оригинальную поэтику.

Дебютный сборник поэта, появившийся в символистском контексте, уже привлекал внимание исследователей. В большинстве работ ему дается либо обзорная характеристика, либо рассматриваются определенные аспекты поэтики в связи с символизмом (см., напр.: [Bethea 1983: 28–67; Богомолов 1989: 10–12; Лавров 1995–1996; Бочаров 1996: 9–14; Demadre 1999: 121–169; Ронен И. 2008; Богомолов 2011: 154–158], а также примечания к стихам в след. изд.: [Ходасевич 1983; Ходасевич 1989; Ходасевич I; Ходасевич 2009]).

В целом, все исследователи сходятся в том, что стихи «Молодости» вторичны. Изящно это продемонстрировал С. Г. Бочаров, опираясь на характеристику Блока поэзии начала века:

> Общие места символизма и переводили стихи, на языке той эпохи, в оценочно низший разряд декадентских. Позже Блок даст такое ретроспективное описание среднедекадентского поэтического жаргона, связывая его с мироощущением богемы, порожденной последствиями 1905 года и процветавшей в окрестностях символизма: «Так и обо всем: — что “все изведано”, когда, в сущности, ничего не изведано; “пустынная скорбь”, когда скучно <…> В частности, например, со всеми этими “звеньями”, “смыканием колец”, “начертанными часами” возились символисты, так и не успев довести этих образов до действительной отчетливости; между тем именно эти образы, а не более удавшиеся, вошли в поэтический обиход <…> и теперь уже всякая барышня знает, что “смыкать кольца” и “сплетать звенья” — это значит ходить, проводить время, влюбляться, менять одного человека на другого и пр.» <[Блок VI: 334–335]>.

> Читая «Молодость», мы без труда находим примеры к блоковскому описанию [Бочаров 1996: 10–11].

Конечно, многие мотивы «Молодости» вторичны или «заемны» по выражению Н. А. Богомолова [Богомолов 1989: 12]. Ученый, предприняв сравнительный анализ заглавий «Молодости» с заглавиями стихов старших современников, пришел к выводу:

> Как кажется, общий метод номинации стихотворений в первой книге Ходасевича по отношению к старшим символистам может быть определен как «подражание без прямого повторения». И если в самих текстах стихов такой принцип построения может быть оспорен (то ли в сторону утверждения самостоятельности Ходасевича, то ли в сторону утверждения его вторичности), то именование стихотворений становится более однозначным [Богомолов 2011: 158].

Принцип «подражания без прямого повторения» можно отнести не только к заглавиям, но и к сборнику в целом (хотя отдельные стихи, как правило, ориентируются на определенные тексты). Думается, что несамостоятельность «Молодости» не записывает автора в третьестепенные поэты не только в силу жизнетворческого сюжета в биографии Ходасевича, но и в силу его ума и литературного вкуса. Хотя подобные характеристики не научны, они отчасти объясняют положение первого сборника как вторичного, но достойного внимания. Интеллектуализм автора «Молодости» наглядно проявляется уже в построении композиции книги.

§ 2.1. Композиция, темы и лирический сюжет «Молодости»

Задача этого раздела — подробно рассмотреть композицию, темы и лирический сюжет первого сборника Ходасевича. Дебютная книга отличается композиционной продуманностью и выверенностью основной сюжетной линии (что лишний раз подчеркивает жизнетворческий сюжет, лежащий в ее основе). Вопрос о литературных влияниях будет рассмотрен в следующем разделе, здесь же мы сосредоточимся на имманентном анализе стихов. Наш разбор книги несколько отличается от исследования Э. Демадра [Demadre 1999: 121–169], однако важные замечания ученого мы постарались учесть.

Тридцать пять стихотворений «Молодости» расположены в продуманном порядке. Сборник открывается обобщающими стихами «В моей стране» (июнь 1907), провозглашающими социальную и психологическую безысходность («Я к вам пришел из мертвенной страны…»), а последний текст книги — «Пролог неоконченной пьесы» (декабрь 1907) — посвящен осмыслению роли поэта в окружающем мире («Жребий поэтов — бичи и распятья. / Каждый венчался терновым венцом») и подводит итог лирическому сюжету сборника: «Самая хмельная боль — Безнадежность, / Самая строгая повесть — Любовь!».

Процитированные стихи обрамляют лирический сюжет книги. Первый раздел сборника — «В моей стране» — своего рода затянутая экспозиция. Шестнадцать стихотворений, в целом, выглядят «декадентскими» и подчеркивают разочарованность, обреченность и преждевременную душевную старость лирического героя. Второй раздел — «Кузина» — фокусируется на любовном увлечении. Прежнее тяжелое состояние заменяется воодушевлением и умилением. Однако эмоциональный подъем заканчивается вместе с любовью, и лирический герой возвращается к привычной обреченности и внутренней пустоте.

Таков основной лирический контур «Молодости». Рассмотрим смысловое развитие сборника подробнее.

«В моей стране» — своего рода манифест, в котором автор идентифицирует себя с жителями страны, обреченной на жалкое существование и умирание:

Мои поля сыпучий пепел кроет.
В моей стране печален страдный день.
Сухую пыль соха со скрипом роет,
И ноги жжет затянутый ремень.

В моей стране — ни зим, ни лет, ни весен,
Ни дней, ни зорь, ни голубых ночей.
Там круглый год владычествует осень,
Там — серый свет бессолнечных лучей.

Там сеятель бессмысленно, упорно,
Скуля как пес, влачась как вьючный скот,
В родную землю втаптывает зерна —
Отцовских нив безжизненный приплод.

А в шалаше — что делать? Выть да охать.
Точить клинок нехитрого ножа
Да тешить женщин яростную похоть,
Царапаясь, кусаясь и визжа.

А женщины, в игре постыдно-блудной,
Открытой всем, все силы истощив,
Беременеют тягостно и нудно
И каждый год родят, не доносив.

В моей стране уродливые дети
Рождаются, на смерть обречены.
От их отцов несу вам песни эти.
Я к вам пришел из мертвенной страны.
9 июня 1907
[Ходасевич 1989: 51–52]

Социальная безысходность, формулируемая в этом стихотворении, вполне коррелирует с общественным разочарованием в политических событиях

1905 г. и спадом революционных настроений[23]. Из сложившейся ситуации поэт видит единственный выход — замкнуться на себе и своих песнях, отдавая себе отчет в том, что они несут отпечаток «мертвенной страны».

Одновременно социальная тема дополняется декадентской. В стихотворении явным образом просвечивает идея вырождения: женщины «родят не доносив», а «больные дети» обречены на смерть. Привычные действия человека в стихотворении предстают либо мучительными («ноги жжет ремень», сеятель «скулит и влачится как вьючный скот»), либо агрессивными и сниженными («тешить похоть, царапаясь, кусаясь и визжа»). Четвертая строфа является утрированной картиной регресса, возвращения в некоторое первобытное состояние. Подобное вырождение дублируется и в природе — «зерна» оказываются «безжизненным приплодом», их можно только «бессмысленно, упорно» «втаптывать». Все эти явления аранжированы серой, ассоциирующейся с безысходностью, цветовой гаммой.

Добавим, что на метауровне строки «От их отцов несу вам песни эти. / Я к вам пришел из мертвенной страны», кроме социальной и психологической безысходности, подразумевают, видимо, еще и безысходность творческую: вступающий в литературу поэт констатирует свое поэтическое бессилие, объясняя его спецификой эпохи. Декларация, таким образом, мотивировала вторичность стихотворений «Молодости».

Переплетение идеи вырождения / умирания и мыслей о социальной обреченности в значительной степени мотивирует мрачность первой части сборника. Действительно, в ней воспроизводится ряд мотивов «В моей стране».

Так, например, сюжет многих стихов первой части книги развертывается ночью или связан с ней:

> Ты тайной ночью в склеп меня водила… («Нет, молодость, ты мне была верна…»); Из-за стволов забвенная река / Колеблет пятна лунной пуантели («Как силуэт, 2»); Но миг один — и соловей / Не в силах довершить обмана! (“Sanctus Amor”; хотя в стихотворении нет прямых атрибутов ночи, с ними может ассоциироваться соловей); Ночному страху нет ответа («Утро»); В лунном отсвете синем / Страшно встретиться с ряженым! («Ряженые»); И тень бессмысленно-неясная / Кривляясь, пляшет на стене («Гадание», с характерной ночной семантикой); Опять вокруг ночная глушь, / И «неизменно все, как было» («К портрету в черной рамке»); И дико смотрит исподлобья / Пустых ночей глухая сонь («Ночи»); Когда в туманное окно / Заглянет сумрак предрассветный («Опять во тьме. У наших ног…») [Ходасевич 1989: 52, 53, 55–58, 60].

[23] Стихотворение «В моей стране» было написано через несколько дней после роспуска II Думы (3 июня 1907 г.), и, возможно, оно является откликом на указанное событие, которое принято оценивать как конец Первой русской революции; по крайней мере, для исторического читателя сборника проставленная под текстом дата, скорее всего, имела злободневный смысл.

Если лирический сюжет не связан с ночью, то он, скорее всего, сопровождается осенними атрибутами:

> Как заунывно заливается / В трубе промерзлой — ветра вой! («Вокруг меня кольцо сжимается…»); Опавший лист в песчаном ложе / Хоронит хмурая река («Один, среди речных излучин…»); Как силуэт на лунной синеве, / Чернеет ветка кружевом спаленным («Как силуэт, 1»); Грустно. Осень пирует, / Осень развесила красные ткани, / Ликует… («Осень») [Ходасевич 1989: 52–54].

Ночной семантике соответствуют состояния отчаяния, тоски и ужаса лирического героя, а осенней — его элегическое или даже элегически-безысходное настроение.

В ночном пространстве, в целом, проявляются следующие чувства персонажа:

> Мой ранний страх вздымался у окна, / Грозил всю жизнь безумием измерить… («Нет, молодость, ты мне была верна…»); Вокруг меня кольцо сжимается, / Вокруг чела Тоска сплетается / Моей короной роковой («Вокруг меня кольцо сжимается…»); И понял я, что я — мертвец, / А ты лишь мой надгробный камень (“Sanctus Amor”); Ночному страху нет ответа <…> В моем гробу, как ночь упорном, / И ты была заключена («Утро», с характерным ощущением собственной мертвенности); В лунном отсвете синем / Страшно встретиться с ряженым! («Ряженые»); И с тайным страхом в воду лью… («Гадание»); Кто опрокинул надо мной / Полночных мук беззвездный купол <…> Еще покорней припаду / К бокалу болей неизбытых («Опять во тьме. У наших ног…») [Ходасевич 1989: 52, 55–57, 59].

Осеннему миру соответствуют элегические настроения:

> Сегодня снова я научен / Безмолвной мудрости полей. // И стали мысли тайней, строже («Один, среди речных излучин»); Осенью сердце поблекло… / Вещее сердце — поблекло… <…> Сердце вздыхает покорней, размерней, / Изъязвленное иглами терний («Осень»); И застыла горечь желчи / На моих губах. // Я тобой смирен, молчу. / Дни мои текут без жалобы. / Если б плакать — сил не стало бы… («Протянулись дни мои…») [Ходасевич 1989: 53, 54, 55–56].

Эмоциональные состояния героя в других текстах первой части книги, в целом, проявляются сходным образом. Так, в стихотворении «К портрету в черной рамке» (с ночными коннотациями в воспоминаниях героя) проступает элегическое чувство: «Ты вдалеке, но мне мила / Воспоминаньем тайных пыток… / Моей судьбы унылый свиток / Ты развернула и прочла». А в стихотворении, которое невозможно отнести ни к одной из выделенных выше двух групп, аккумулируются мотивы собственной мертвенности: «Все тропы проклятью преданы, / Больше некуда идти. / Словно много раз изведаны / Непройденные пути! <…> Эй, гуди, доска сосновая! / Здравствуй, пьяный гробовщик!» [Ходасевич 1989: 57].

В таком поэтическом мире трудно представить какие-либо глубинные идеи, организующие течение жизни. Их, действительно, нет. В трех следующих друг за другом стихотворениях — «Ряженые», «Гадание» и «Все

тропы проклятью преданы…» — прослеживается расподобленность героя с собственной судьбой (см. также: [Demadre 1999: 147]). Поэт точно не знает, кто он («Самого себя жутко. / Я — не я? Вдруг да станется? / Вдруг полночная шутка / Да навеки протянется?» («Ряженые») [Ходасевич 1989: 56]), какая его ожидает судьба («Что шлет судьба? Шута ль веселого, / Собаку, гроб или змею?» («Гадание») [Ходасевич 1989: 57]). Представления о собственной будущности, однако, безнадежны. Они либо травестируются («Мой Рок! Лицо приблизь ко мне! / И тень бессмысленно-неясная, / Кривляясь, пляшет на стене»; «Ряженые»), либо оборачиваются потенциальной смертью «я». Герой постоянно находится в состоянии внутренней опустошенности, а единственной его опорой оказывается возможность минутного вдохновения, приближающего гибель:

Все тропы проклятью преданы,
Больше некуда идти.
Словно много раз изведаны
Непройденные пути!

Словно спеты в день единственный
Песни все и все мольбы...
Гимн любви, как гимн воинственный,
Не укрылся от судьбы.

Но я знаю — песня новая
Суждена и мне на миг.
Эй, гуди, доска сосновая!
Здравствуй, пьяный гробовщик!
4 октября 1906
[Ходасевич 1989: 57]

Следует, впрочем, отметить, что в трех указанных стихотворениях есть существенный элемент литературной игры, поэтому эмоциональные состояния одновременно реализуются в двух плоскостях — серьезной и шуточной, условной.

По сути, небогатый тематический и эмоциональный спектр стихов первой части «Молодости» статичен и замыкается сам в себе. Однако переход ко второй — любовной — части не выглядит неестественным, поскольку любовная тема в разных преломлениях развивается с самого начала книги. Если в стихотворении «В моей стране» тема любовных взаимоотношений снижена почти до первобытного примитива, то во втором тексте сборника лирическое обращение к молодости обретает черты любовного нарратива с прямыми эротическими коннотациями: «Нас возносила грузная волна, / Качались мы у темного провала, / И я молчал, а ты была бледна, / Ты на полу простертая стонала» («Нет, молодость, ты мне была верна…») [Ходасевич 1989: 52]. Через два стихотворения любовная тема вновь возникает в стихах «Как силуэт» с мотивами призрачности и неопределенности: «Ты призраком возникла на траве — / Как силуэт на лунной синеве, —

Ты вознесла к невнемлющей листве / Недвижность рук изгибом исступленным…» [Ходасевич 1989: 53].

Стихотворения “Sanctus Amor” и «Утро», следующие через одно стихотворение после стихов «Как силуэт», дополняют друг друга. В первом тексте лирическая тема развивается в условном литературном ключе усадебной поэтики (что подготавливает читателя к поэтике второй части сборника): «И, как юродивый счастлив, / Смотрю на пляски алых змеек, / Тебя целую в чаще слив, / Среди изрезанных скамеек» [Ходасевич 1989: 54]. Но в конце стихотворения лирическая тема переосмысляется в ироничном ключе: «И снова ровен стук сердец; / Кивнув, исчез недолгий пламень, / И понял я, что я — мертвец, / А ты лишь мой надгробный камень» [Ходасевич 1989: 55].

В «Утре» финальная тема подхватывается, однако в ее развитии нет никакого снижения: «В моем гробу, как ночь упорном, / И ты была заключена. // Теперь молчи. Склони лицо, / Не плачь у гроба и не сетуй…» [Ходасевич 1989: 55].

Два стихотворения, таким образом, развивают один и тот же лирический сюжет, но в разных ключах. Первый текст — с элементами иронии, второй — предельно серьезный. Эта двухчастная конструкция подобна стихам о судьбе, о которых мы говорили выше.

Стихотворение «К портрету в черной рамке» развивает элегическую любовную тему: поэт скорбит по утраченной возлюбленной и предается воспоминаниям, которые, конечно, еще живы. К традиционному развитию темы добавляется декадентская деталь: воспоминания развертываются при созерцании «черненого гроба между двух свечей» [Ходасевич 1989: 58].

Наконец, мучительной любви посвящено последнее стихотворение первого раздела «Молодости» с проекций лирического «я» на распятие Христа: «Ужели бешеная злость / И мне свой уксус терпкий бросит? / И снова согнутая трость / Его к устам, дрожа, подносит?» [Ходасевич 1989: 59]. В развитии лирического сюжета книги этот текст интересен тем, что следует через одно стихотворение после стихов «К портрету в черной рамке», в которых возлюбленная была умершей. Недифференцированность героини в сочетании с наречием «опять», два раза повторенном в начале стихотворения («Опять во тьме»; «Опять сошлись»), выводит тему любви из сферы потенциального лирического дневника и делает ее основным лейтмотивом книги стихов.

Интересно обратить внимание на то, что во всех любовных стихотворениях первой части книги нет счастливой любви, а коммуникация между героями нарушена. Это нарушение задается уже в стихах «В моей стране» снижением любовной темы («Да тешить женщин яростную похоть…»), далее оно представлено в разных модификациях: квазилюбовные отношения мучительны («Нет, молодость, ты мне была верна…»), возлюбленная — призрак («Как силуэт»), любовь временна и ведет либо к ощуще-

нию собственной мертвенности, либо к смерти как таковой (“Sanctus Amor”, «Утро»), возлюбленная мертва («К портрету в черной рамке»), любовь приносит мучения («Опять во тьме…»).

Таким образом, развитие любовного сюжета подготавливается почти половиной текстов первого раздела «Молодости». Вторая часть книги, однако, принципиально отличается от первой.

Раздел «Кузина» состоит из девятнадцати стихотворений (включая текст, завершающий всю книгу), и большая их часть контрастна по отношению к разделу «В моей стране». Эти стихотворения посвящены любовному чувству, которое, однако, постепенно исчерпывается, в результате чего герой возвращается к уже привычному ужасу перед жизнью и к ощущению собственной обреченности.

Внутри раздела «Кузина» первые восемь стихотворений можно выделить в отдельную группу. Это тексты, в которых любовный сюжет разворачивается в усадебно-парковом пространстве (см. также: [Demadre 1999: 142]). По сути, в них представлен идиллический и стилизованный мир, существующий вне актуального времени (он будет разрушен в стихотворении «Вечер холодно-весенний…», см. ниже).

Природный мир восьми стихотворений содержит в себе все признаки усадебного (дачного) пространства:

> И темный сад, и лунный лик, / И в нашем доме топот бальный («Воспоминание»); И в темноте над дремлющей куртиной, / Чуть различать склоненное плечо («Старинные друзья» — «Стихи о кузине, 2»); Над ослепленными деревьями <…> И озаренная сирень («Зарница»); Выходи, вставай, звезда, / Выгибай дугу над прудом («Звезда»); И поцелуи у жасмина («Она» — «Стихи о кузине, 1»); В весенний день — кукушки дальней клики, / Потом — луной овеянный восток, / Цвет яблони и аромат клубники! / Ваш мудрый мир как нежен и глубок! («Старинные друзья») [Ходасевич 1989: 60–63].

В таком контексте два заключительных стихотворения цикла «Стихи о кузине», в которых топография более условна, воспринимаются в свете этого же усадебного пространства.

В обсуждаемых стихотворениях лирический сюжет разворачивается весной или летом (ср., напр., в «Старинных друзьях»: «В весенний день — кукушки дальней клики»). Время дня и время ночи в стихах перемежаются, но ночные коннотации совсем другие: если в первой части сборника ночь ассоциировалась с ужасом и безнадежностью, то здесь она органично сливается с любовным настроением.

С самого начала в цикле «Стихи о кузине» проявляется классический параллелизм природного мира и чувств лирического героя. «Зарница» и «Звезда», первые два текста второго раздела, посвящены природным явлениям, но в них инкорпорированы элементы семантики любовных отношений:

> Когда, безгромно вспыхнув, молния
> Как птица глянет с вышины,

Я затаенней и безмолвнее
Целую руки Тишины. <…>

Я вспоминаю: мне обещаны —
Последний, примиренный день,
И в небе огненные трещины,
И озаренная сирень.

И мнится: сердце выжжет молния,
Развеет боль, сотрет вины, —
И все покорней, все безмолвнее
Целую руки Тишины
(«Зарница») [Ходасевич 1989: 60];

…Ты вольна! Ведь только страсть
Неизменно цепи множит!
Если вздумаешь упасть,
Удержать тебя кто сможет?

Лишь мгновенная струя
Вспыхнет болью расставанья.
В этот миг успею ль я
Прошептать мои желанья?»
(«Звезда») [Ходасевич 1989: 61].

В обоих текстах изменения в мире природы сигнализируют об изменении в мире лирического героя (причем стихотворения уравнивают в семантическом плане дневное и ночное время). В стихах уже заложена динамика любовных отношений и расставание возлюбленных.

«Стихи о кузине» — смысловое ядро начала второй части книги. Четыре стихотворения можно назвать опытом стилизации, они достаточно манерны, иногда на грани пародии. Уже в первом стихотворении — «Она» — сочинитель говорит о себе в 3-м лице, как бы отстраняясь и поддерживая литературную игру: «Над взором ласковым и нежным / Легко очерченная бровь, — / И вот опять стихом небрежным / Поэт приветствует любовь!» [Ходасевич 1989: 61].

В «Старинных друзьях» усадебный или дачный мир оборачивается буколическим пространством: «Благословен ты, рокот соловьиный! / Как хорошо опять, еще, еще / Внимать тебе с таинственной кузиной, // Шептать стихи волнуясь горячо…» [Ходасевич 1989: 62]. Идиллия продолжается и в «Воспоминании»: «И вдруг — ты помнишь? — блеск и гром, / И крупный ливень, чаще, чаще, / И мы таимся под окном, / А поцелуи — глубже, слаще…» [Ходасевич 1989: 63].

«Кузина плачет» — последнее стихотворение цикла — посвящено расставанию, но это расставание условное, почти идиллическое:

Кузина, полно… Все изменится!
Пройдут года, как нежный миг,

Янтарной тучкой боль пропенится
И окропит цветник.

И вот, в такой же вечер тающий,
Когда на лицах рдяный свет,
К тебе, задумчиво вздыхающий,
Вернется твой поэт.
[Ходасевич 1989: 63].

«Романс» и «Поэт» развивают тему предстоящей разлуки и одиночества в элегическом ключе:

Она тиха, влюбленная голубка, / Поможет ночь любовной ворожбе. / В который раз на дно хмельного кубка / Бросаю скорбь и память — о тебе! // Не уловить доверчивому взгляду / В моем лице восторженную ложь («Романс») [Ходасевич 1989: 64].

Не радостен апрель. Вода у берегов / Неровным льдом безвременно одета. <…> Печален день, тоскливо плачет ночь, / Как плеск стихов унылого поэта: / Ему весну велели превозмочь / Для утомительного лета… [Ходасевич 1989: 64–65].

Подраздел любовных стихов «Молодости» отличает то, что можно назвать поэтикой детали. Это касается и мира природы, и описания возлюбленной. В некоторых случаях эффект достигается за счет неполных предложений, передающих взволнованность лирического героя:

И в небе огненные трещины, / И озаренная сирень («Зарница»); И поцелуи у жасмина! / И милая покатость плеч! («Она» — «Стихи о кузине, 1»); И в темноте, над дремлющей куртиной, / Чуть различать склоненное плечо! («Старинные друзья» — «Стихи о кузине, 2»); Все помню: день, и час, и миг, / И хрупкой чаши звон хрустальный, / И темный сад, и лунный лик, / И в нашем доме топот бальный <…> И только капли в волосах / Горят созвездием нежданным («Воспоминание» — «Стихи о кузине, 3»); Смотри, какая тень распластана / От белого куста! («Кузина плачет» — «Стихи о кузине, 4») [Ходасевич 1989: 60–64].

Последний случай интересен еще и тем, что приведенные строки — конец стихотворения (точно также строки о «склоненном плече» — окончание «Старинных друзей»). Деталь, перенесенная в финал текста, создает эффект смысловой открытости стихотворения и одновременно «остраняет» предыдущие строфы.

Герметичный усадебный (дачный) мир начинает разрушаться в стихотворении «Вечер холодно-весенний…». В элегическое описание врывается современность, и это можно воспринимать как тревожный знак:

Насыпи, рельсы и шпалы, / Извивы железной дороги… / Я, просветленный, усталый, / Не думаю больше о Боге. // На мост всхожу, улыбаясь, / Мечтаю о милом, о старом… / Поезд, гремя и качаясь, / Обдаст меня ветром и паром [Ходасевич 1989: 65].

После этих стихов возвращается тема мучительной любви (с мотивами нарушенной, неудачной коммуникации):

> Мы ограждались тяжким рядом / Людей и стен — и вновь, и вновь / Каким неотвратимым взглядом, / Язвящим жалом, тонким ядом / Впилась усталая любовь! // Слова, и клятвы, и объятья / Какой замкнули тесный круг, / И в ненавидящем пожатье / Как больно, больно — пальцам рук! («Вечером синим»); Провожу тебя только поклоном. / Ожесточено сердце твое!.. / Ах, в часовне предутренним звоном / Отмечается горе мое («Кольца, 1»); Иди, пляши в бесстыдстве карнавала, / Твоя рука без прежнего кольца, — / И Смерть вольна раскинуть покрывало / Над ужасом померкшего лица («Кольца, 2») [Ходасевич 1989: 66, 67].

Тема мучительной любви перемежается рецидивами успокоенности (в которых, впрочем, иногда проступает прежний ужас от жизни):

> За окном гудит метелица, / Снег взметает на крыльцо. / Я играю — от бездельица — / В обручальное кольцо. // Старый кот, по стульям лазая, / Выгнул спину и молчит. / За стеной метель безглазая / Льдяным посохом стучит («За окном гудит метелица…»); И если я тебя окликну, / Ответом будет Тишина, / Но я к руке твоей приникну, / И если вновь тебя окликну — / Ты улыбнешься у окна! («Мои слова печально кротки…»); Наша елка зажжена. / Здравствуй, вечер благовонный! <…> Снова сердцу суждена / Радость мертвенная боли. <…> Хорошо в моей тиши! / Сладки снежные могилы! («За снегами») [Ходасевич 1989: 66, 68–69].

В конце сборника возвращается тема расподобленности с собственной судьбой:

> Время легкий бисер нижет:
> Час за часом, день ко дню...
>
> Не с тобой ли сын мой прижит?
> Не тебя ли хороню?
>
> Время жалоб не услышит?
> Руки вскину к синеве, —
>
> А уже рисунок вышит
> На исколотой канве.
> *12 декабря 1907*
> [Ходасевич 1989: 69]

Впрочем, здесь неизвестность собственной судьбы, ее неопределенность, компенсируется идеей искусства. Видимо, именно в этом ключе необходимо трактовать последние строки: вышитый рисунок — результат некоторой творческой деятельности, который можно уподобить той самой «новой песне», которая была «суждена на миг» лирическому герою (из стихотворения «Все тропы проклятью преданы…»). Отметим также, что в этом тексте в ином тематическом контексте повторяется один мотив из начала сборника. В стихотворении «Как силуэт, 1» в полумистическом ночном

пейзаже героиня «пришла издалека / Забыть, застыть у светлой колыбели», а в приведенных выше стихах этот мотив трансформируется, как бы оборачиваясь «реальностью» — «Не с тобой ли сын мой прижит?» [Demadre 1999: 163].

Приведенное стихотворение неразрывно связано с последующим текстом «Цветку Ивановой ночи». В контексте этих стихов стихотворение «Время легкий бисер нижет…» — итог «реальной» жизни, «реального» воплощения судьбы. А мифологический цветок оказывается символом вечных потусторонних стремлений:

> Я до тебя не добреду, / Цветок нетленный, цвет мой милый, / Я развожу костер в саду, / Огонь прощальный и унылый <…> А я у дымного костра / Сжигаю все, что было мило, / Огня бессонная игра / Лицо мне болью оттенила. // Но та же ночь, что сердце жмет / В неумолимых тяжких лапах, / Мне как святыню донесет / Твой несказанный, дальний запах. // Я жду. Рассветный ветерок / Золу рассыплет, дым разгонит, / Я брошу в озеро венок, / И как он медленно потонет! [Ходасевич 1989: 69–70].

«Молодость» заканчивается обращенным к А. Белому стихотворением «Пролог неоконченной пьесы», в котором сводятся все мотивы книги:

Самая хмельная боль — Безнадежность,
Самая строгая повесть — Любовь.
В сердце Поэта за горькую нежность
С каждым стихом проливалась кровь.

Жребий поэтов — бичи и распятья.
Каждый венчался терновым венцом.
Тот, кто слагал вам стихи про объятья,
Их разомкнул и упал — мертвецом!

Будьте покойны! — все тихо свершится.
Не уходите! — не будет стрельбы.
Должен, быть может, слегка уклониться
Слишком уверенный шаг Судьбы.

В сердце Поэта за горькую нежность
Темным вином изливается кровь...
Самая хмельная боль — Безнадежность,
Самая строгая повесть — Любовь!
12 декабря 1907, Москва
[Ходасевич 1989: 70]

Уподобление себя Христу уже встречалось в стихотворении «Опять во тьме у наших ног»; «Безнадежность» и «Любовь», как и «Судьба» — основные темы, а ощущение собственной мертвенности (ср. «и упал — мертвецом!») — лейтмотив всего сборника; добавим, что, по наблюдению исследователя, «терновый венец» предвосхищен строками из третьего стихотворения «Молодости»: «Вокруг чела Тоска сплетается / Моей короной роковой» [Demadre 1999: 154; Ходасевич 1989: 52].

Итак, как мы видим, первый сборник Ходасевича при всем несовершенстве составляющих его стихов был выстроен достаточно кропотливо: его композиция тонко выверена, тематические линии находятся в постоянном одновременном сближении и отталкивании, а мотивная инструментовка хорошо продумана.

§ 2.2. Актуальный поэтический контекст

Влияние символизма на «Молодость» ощущается в каждом тексте сборника. Поскольку смысловое развитие книги очерчено выше, в этом разделе материал будет излагаться по следующему принципу: мы будем двигаться от наиболее значимых и частотных влияний в сторону влияний точечных (хронологические рамки при таком описании несколько сдвинутся — так, сначала речь пойдет о Брюсове и лишь потом о младших символистах, но в целом вектор от XX в. к XIX в. будет соблюден).

2.2.1. Поэзия символизма. «Старшие» символисты

Описанная выше тщательная продуманность композиции и тематического развертывания сборника напрямую связана с творчеством Брюсова.

В предисловии к сборнику “Urbi et orbi” (1903) поэт формулировал основные принципы построения поэтической книги:

> Книга стихов должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а именно книгой, замкнутым целым, объединенным единой мыслью. Как роман, как трактат, книга стихов раскрывает свое содержание последовательно от первой страницы к последней. Стихотворение, выхваченной из общей связи, теряет столько же, как отдельная страница из связного рассуждения. Отделы в книге стихов — не более как главы, поясняющие одна другую, которых нельзя переставлять произвольно [Брюсов I: 604–605].

Четко сформулированная в 1903 г. программа начала проявляться уже раньше, в более ранних книгах поэта. Согласно обобщению исследователя, «логическое начало — аналитическое и конструирующее — проявило себя и в композиции лирических сборников Брюсова. Оно сказалось, прежде всего, в непривычной для русской поэзии XIX века организации каждого из этих сборников по единому, тщательно продуманному плану, предусматривающему расчленение на несколько строго определенных отделов, составленных по тематическому или жанровому признаку» [Максимов 1969: 94]. Действительно, каждая книга Брюсова всегда была четко выстроена и продумана, что ярко показано в подробном анализе книг поэта, предпринятом С. И. Гиндиным [Гиндин 2001].

Урок композиционной продуманности[24] поэтической книги Ходасевич очень хорошо усвоил. Отметим также, что в «Молодости» (как потом и в «Счастливом домике»), как и в сборниках мэтра символистов, организующим композиционным началом являются разделы книги (а не циклы как поэтическое сверхъединство, характерные для поэзии Блока).

Влияние Брюсова, однако, этим не ограничивается. Так, стихотворение «Старинные друзья» («Стихи о кузине, 2») открывается эпиграфом из «Отвержения» (1901) Брюсова. Н. А. Богомолов и Д. Б. Волчек отмечали, что «Зарница» связана с «Молнией» (1904) Брюсова, «Время легкий бисер нижет…» — со строкой «Вечер быстро бисер нижет» из «В дали, благостно сверкающей…» (1905), «Цветку Ивановой ночи» — с «Преданием» (1904–1906; стихотворение не было опубликовано при жизни Брюсова, но Ходасевич его слышал в 1906 г.; «“венок” в последней строфе связывает стихотворение со стихотворениями А. Белого “Преданье” и В. Я. Брюсова “Предание” <…> и, следовательно, с отношениями Брюсова, Белого и Н. Петровской») [Ходасевич 1989: 365, 366].

Опуская сюжет взаимоотношений Петровской с поэтами как известный, обратимся к другим стихам.

Поэзия Брюсова пронизывает почти всю «Молодость», хотя подчас формализация влияния старшего поэта на Ходасевича представляется затруднительной. Тематические и стилистические переклички, конечно, не всегда одинаково убедительны, тем не менее, думается, не будет ошибкой полагать, что почти в каждом стихотворении (на том или ином уровне) отразилось влияние мэтра символистов.

Прежде всего стоит сказать, что именно Брюсову первый сборник обязан напряженному эротизму любовного сюжета, развивающегося в декадентской аранжировке.

Уже в первом стихотворении «Молодости» — «В моей стране» — можно увидеть отголоски стихов Брюсова. Речь идет о четвертой строфе с ее описанием условно примитивных будней: «А в шалаше — что делать? Выть да охать. / Точить клинок нехитрого ножа / Да тешить женщин яростную похоть, / Царапаясь, кусаясь и визжа» [Ходасевич 1989: 51]. Думается, здесь можно увидеть переплетение и развитие двух характерных для ранней лирики Брюсова мотивов. Во-первых, речь идет о тематическом обращении к экзотике в сборнике “Chefs d’œuvre” (впервые — М., 1895), в разделе «Криптомерии». Составной частью брюсовского экзотического пространства является и первобытный мир. Вспомним стихотворение «В ночной полумгле» (1895):

---

[24] О композиции символистских сборников, помимо указанной работы С. И. Гиндина и ссылки на Д. Е. Максимова, см. также: [Гинзбург 1997: 242–257; Долгополов 1985; Лавров 2007; Лекманов 2000: 267–269 (заметка: «Книга стихов: “единство, ничего о себе не знавшее”»); Лекманов 2012; Магомедова 2003; Максимов 1975; Тименчик 1978] и др. работы.

…И вот — я лежу в полусне / На мху первобытного бора; / С мерцаньем прикрытого взора / Подруга прильнула ко мне. // Мы тешились оба охотой: / Гонялись за пестрым дроздом… [Брюсов I: 65].

Если у Брюсова подобного рода примитивизм был частью экзотики, то у Ходасевича все экзотические компоненты исчезают, а примитивизм встраивается в общее описание упадка и регресса. Сам Брюсов в другом стихотворении сборника отчасти пытался создать картину «упадка», но эту задачу он решил в более абстрактном ключе, не избавившись от экзотизмов (в его стихотворении возникают римские ассоциации, хотя одновременно видна и проекция на современность) и подключив, в частности, ассоциацию с молитвой, чего нет в стихотворении «В моей стране»:

Облегчи нам страдания, боже! / Мы, как звери, вгнездились в пещеры — / Жестко наше гранитное ложе, / Душно нам без лучей и без веры. // Самоцветные камни блистают, / Вдаль уходит колонн вереницы, / Из холодных щелей выползают / Саламандры, ужи и мокрицы. // Наши язвы наполнены гноем, / Наше тело на падаль похоже… / О, простри над могильным покоем / Покрывало последнее, боже! (1894) [Брюсов I: 88].

Во-вторых, можно предположить, что в обсуждаемой строфе «В моей стране» отразились также характерные для Брюсова темы любви-страсти, реабилитации плоти и эротики (о любовной поэзии Брюсова см.: [Поступальский 1933: 25–26, 37–38; Максимов 1969: 152–161 и сл.]); сам поэт манифестировал новое отношение к эротической поэзии в статье «Страсть» («Весы». 1904. № 8)[25]. Показательны в этом аспекте стихи о публичных домах. См., например, в «Свидании» (1901): «Но вместо слов был бред, и, неотступно жаля, / Впивался и томил из глубины твой взгляд» [Брюсов I: 311]. В стихотворении «В публичном доме» (1905) аграрная образность недвусмысленно намекает на агрессивные половые отношения; см. речь проститутки:

Все признанья, ласки, клятвы, / Ревность, близость — лишь тропа, / Где иду я к полю жатвы / С яркой молнией серпа. // В тишине альковов брачных / И веселье грешных лож / Желтизну колосьев злачных / Узнает равно мой нож [Брюсов I: 414].

[25] «Как же было нашему времени, освятившему самую сущность тела, не освятить то, в чем полнее всего выражается его мощь, — страсть! Тело, обычно подчиняющееся руководству ума и воли, — в мгновения страсти, как самодержавный властелин, повелевает всем существом человека. Мы знаем тело только в наших духовных восприятиях, в сознании, — но в страсти обличается для нас вся самостоятельность и независимость телесного. Страсть — это тот пышный цвет, ради которого существует, как зерно, наше тело, — ради которого оно изнемогает в прахе, умирает, погибает, не жалея о своей смерти. Страсть — иногда затаенный, но вечно живой идеал человеческой жизни» [Брюсов 1990: 115].

Не развивая подробно данную тему, отметим, что в свете этих стихов в аграрной образности «В моей стране» также можно увидеть эротические коннотации (хотя нельзя не отметить, что аграрная и эротическая образность переплетены уже в фольклоре).

Приведем еще несколько примеров изображения страсти у Брюсова. В стихотворении «Одиночество» (1903) поэт утверждает первооснову эротического начала во взаимоотношениях:

> Срывай последние одежды / И грудью всей на грудь прильни, — / Порыв бессилен! нет надежды! / И в самой страсти мы одни! // Нет единенья, нет слиянья, — / Есть только смутная алчба, / Да согласованность желанья, / Да равнодушие раба [Брюсов I: 319] (ср. «Да тешить женщин яростную похоть»).

В нескольких стихотворениях Брюсова воплощается метафора любви как «поединка рокового», причем на первый план выходят эротические коннотации:

> В моих словах бесстыдство было, / В твоих очах — упорство дня, / И мы боролись с равной силой, / Друг друга жаждя и кляня. // А мальвы листьями встречались, / Клонясь под тихим ветерком, / И сосны яростно качались / В просторе слишком голубом… (1900) [Брюсов I: 184] (с характерной локализацией в природном пространстве во второй строфе); Они сошлись в дубраве дикой, / Они столкнулись в летний день, / Где луг, поросший повиликой, / Огородила сосен тень. // Она, смеясь, в притворном страхе, / На мягкий мох упала вдруг; / Любовь и страсть была в размахе / Высоко приподнятых рук. // Он к ней припал с веселым криком, / В борьбе порвал ей волоса… / Пронзительно в молчаньи диком / Из раздавались голоса («За пределами сказок»; 1899) [Брюсов I: 184] (с характерной «дикой» природной обстановкой и мотивом агрессии — «порвал ей волоса»).

Стихи «В моей стране», вероятно, не восходят конкретно к какому-либо из процитированных стихов Брюсова, скорее перед нами случай аккумуляции характерных для старшего поэта мотивов в пределах одной строфы (четвертой и отчасти пятой — «А женщины, в игре постыдно блудной, / Открытой всем, все силы истощив…»)[26].

К этому кругу использования брюсовских мотивов примыкает стихотворение «Нет, молодость, ты мне была верна» с характерным эротизмом в середине стихотворения:

> Ты тайной ночью в склеп меня водила / И ставила у темного окна. / Нас возносила грузная волна, / Качались мы у темного провала, / И я молчал, а ты была бледна, / Ты на полу простертая стонала [Ходасевич 1989: 52].

---

[26] По наблюдению И. Андреевой, пьеса Брюсова «Земля» «произвела на Ходасевича столь сильное впечатление, что в стихотворении “В моей стране” отразился и ее бессолнечный (“мертвенный”) колорит и реплики: “Число рождений сокращается с каждым поколением. Женщины выкидывают, не доносив” (Северные цветы ассирийские. <М., 1905>. С. 170)» [Ходасевич IV: 602–603].

По наблюдению исследователя, «Нет молодость…» перекликается с уже упомянутым брюсовским «Свиданием» [Demadre 1999: 133]. Д. Бетеа обратил внимание на важность для Ходасевича стихотворения Брюсова «В склепе» 1905 г. (не конкретизируя, какие именно стихи поэта испытали влияние этого текста [Bethea 1983: 56]). Развивая наблюдение исследователя, можно отметить, что появление «склепа» в стихах Ходасевича восходит к старшему поэту.

В другом стихотворении Брюсова «склеп» появляется в контексте утраченных мечтаний молодости. И хотя ритмически стихи далеки от произведения Ходасевича, бросается в глаза сходство декадентской образности при медитативном рассуждении о прошлом (молодости у Ходасевича, утраченных мечтаниях юности — у Брюсова):

> Странницы жизни, мечты / Около длинных гробниц, / В склепе былой красоты, / Пали, простерлися ниц. // Звук заклинающих слов, / Дрогнув среди тишины, / Тихо коснулся гробов, / Словно улыбка луны («Сумрак за черным окном…»; 1896) [Брюсов I: 126].

Отметим также, что «Нет, молодость…» интересным образом коррелирует с другим эротическим стихотворением Брюсова — «В потоке» (1907) с мотивами волн и провалов:

> И, множа странные соблазны, меняя лик многообразный, в меня впиваясь сотней жал, / Дух непокорный с башни черной ты сорвала рукой упорной и с ним низринулась в провал. // В бессильи падая, лишь крылья я видел над собой — да алый, от свежей крови влажный, рот. / И скалы повторяли крики, и чьи-то побледнели лики, и пали мы в водоворот [Брюсов I: 478].

Конечно, подобная метафорика не выглядит неожиданной в эротической поэзии. В данном случае, нам точно неизвестно, знал ли эти стихи Ходасевич — они были написаны в 1907 г., но опубликованы лишь в 1909 г. (хотя поэт мог их знать до публикации). В любом случае, кажется, не вызывает никаких сомнений, что в данном случае Ходасевич развивает именно брюсовскую линию описания телесной любви.

Элементы лирики Брюсова в значительной степени объясняют мотив собственной омертвелости героя в стихотворении «Утро»:

> Томлений темных письмена / Ты иссекла на камне черном. / В моем гробу, как ночь упорном, / И ты была заключена. // Теперь молчи. Склони лицо. / Не плачь у гроба и не сетуй. / Навстречу мертвому рассвету / Яви застывшее лицо! [Ходасевич 1989: 55].

Здесь, как и в предыдущих случаях, развиваются декадентские мотивы, характерные для описания телесных любовных отношений. См., например, стихотворение «Втируша» (1903):

> Я — труп пловца, заброшенный на сушу, / Ты — зыбких волн неистовая дочь. / Бери меня. Я клятвы не нарушу. / В твоих руках я буду мертв всю ночь. //

До утра буду я твоей добычей, / Орудием твоих ночных утех. <…> Исчезнешь ты под первый щебет птичий, / Но я останусь нем и недвижим… [Брюсов I: 321].

Ряд мотивов из приведенных стихов возвращает нас к разговору о предыдущем стихотворении, тогда как мотивы омертвения героя коррелируют с «Утром», с той лишь оговоркой, что Брюсов отчетливо связывает метафорику с телесными отношениями, а Ходасевич убирает эротизм в подтекст.

Хотя лирическая коллизия стихотворения «К портрету в черной рамке» в своем главном очертании перекликается со стихотворениями Блока (см. ниже), одновременно эти стихи Ходасевича тематически могут быть связаны с уже упомянутыми стихами «В склепе» (1905), в которых герой приходит в склеп, где лежит его возлюбленная (видимо, недавно умершая):

Ты в гробнице распростерта в миртовом венце. / Я целую лунный отблеск на твоем лице. <…> За тобой, у изголовья, венчик влажных роз, / На твоих глазах, как жемчуг, капли прежних слез [Брюсов I: 404][27].

Другое стихотворение «Молодости» — «Опять во тьме. У наших ног…» — связано не только с лирикой Белого (см. ниже), но и со стихами мэтра символистов. Так, уподобление героя Христу встречается у Брюсова — что особенно важно для обсуждаемого контекста — в связи с любовными отношениями. В стихотворении «Пытка» (1901) читаем:

Эта боль не раз мной испытана, / На кресте я был распят не раз, / Снова кровью одежда пропитана / И во взорах свет солнца погас. <…> И кричу, и пою славословия, / Вечный гимн моему палачу. // О, приди, без улыбки, без жалости, / Снова к древу меня пригвождать, / Чтоб я мог в ненасытной усталости / Снова руки твои целовать [Брюсов I: 315–316].

«Бокал болей неизбытых», к которому покорно собирается припасть герой обсуждаемого стихотворения Ходасевича, также находит параллель в любовном стихотворении Брюсова «Кубок»:

---

[27] Отметим также, что «кормило» из «К портрету в черной рамке» для автора могло быть связано с поэзией Брюсова. Его стихотворение «Антоний» (1905) Ходасевич обыгрывал, называя Нину Петровскую «египетской кормой», имея в виду финал брюсовского текста: «О, дай мне жребий тот же вынуть, / И в час, когда не кончен бой, / Как беглецу, корабль свой кинуть / Вслед за египетской кормой!» (об остроте Ходасевича свидетельствует свояченица Брюсова. См. Новый журнал. Нью-Йорк, 1953. Кн. 33. С. 184; цит. по: [Брюсов–Петровская 2004: 36]). Ср. в этом же стихотворении: «Когда одна черта делила / В веках величье и позор, — / Ты повернул свое кормило, / Чтоб раз взглянуть в желанный взор» [Брюсов I: 392–393]. В приведенной строфе «кормило» — в силу специфики сюжета — сопрягается с любовной темой, и в идиолекте Ходасевича на семантику этого слова могло наслоиться стихотворение Брюсова. Отсюда, возможно, и возникает «кормило» при описании Харона: «Вновь отвратил свое кормило / Сребролюбивый возчик душ» [Ходасевич 1989: 58].

> Вновь тот же кубок с влагой черной, / Вновь кубок с влагой огневой! / Любовь, противник необорный, / Я узнаю твой кубок черный / И меч, взнесенный надо мной. // О, дай припасть устами к краю / Бокала смертного вина! [Брюсов I: 399] (Ср. также «Пылай, печальное вино!» в стихах «Опять во тьме…»).

Однако не только развитие темы плотской любви в ее декадентском изводе связано со стихами старшего поэта. Думается, цикл «Стихи о кузине» в значительной степени (и за одним принципиальным исключением, о котором мы скажем ниже) обусловлен лирикой Брюсова.

Самые ранние стихи Брюсова, отчасти публиковавшиеся в первом и втором выпуске сборника «Русские символисты» и навеянные, по авторскому признанию, Гейне и Верленом ([Брюсов 1961: 719]; ср. с эпиграфом из Гейне к циклу у Ходасевича)[28], содержат ряд мотивов, отразившихся в «Стихах о кузине». По сути, ранние опыты старшего поэта создали своего рода интонационную и стилистическую матрицу, в рамках которой Ходасевич создал свое произведение. Приведем два примера, сразу отметив, что точных лексических пересечений с циклом о кузине в них не проявляется:

> Страстной ласке мы сначала / Отдадимся горячо, / А потом ко мне устало / Ты поникнешь на плечо. // И в чарующей истоме, / Под покровом темноты, / Все для нас потонет — кроме / Упоительной мечты («Полутемное окошко…»; 1893); Слезами блестящие глазки, / И губки, что жалобно сжаты, / А щечки пылают от ласки, / И кудри запутанно-смяты («Слезами блестящие глазки…»; 1893) [Брюсов I: 39, 45].

Общим для обсуждаемых текстов является, по-видимому, ироничная дистанция (у Брюсова она выражена сильнее, как и ориентация на Гейне) и тематическое сходство любовного сюжета, связанного с усадебным или дачным пространством, а также концентрация на позитивных эмоциональных переживаниях и любовном волнении.

Впрочем, в стихах Брюсова важную роль играют еще мотивы обмана и лжи: «Спрашивал я: “Не мечта ли?” / Ты отвечала мне: “Да!” / Верь, дорогая, тогда / Оба с тобою мы лгали» [Брюсов I: 45]. К обсуждаемым ранним стихам Брюсова примыкает текст из “Chefs d’œuvre” с той же стилизованной интонацией: «Здесь, в гостиной полутемной, / Под навесом кисеи / Так заманчивы и скромны / Поцелуи без любви» [Брюсов I: 61].

Третье стихотворение цикла «Старинные друзья» Ходасевич снабдил эпиграфом из «Отвержения» (1901) Брюсова — «…Заветный хлам витий».

---

[28] Эпиграфом к «Стихам о кузине» Ходасевич поставил первую строку стихотворения Гейне из цикла «Возвращение на родину» — “Mädchen mit dem roten Mündchen” («Девочка с красным ротиком»). Эпиграф сигнализирует, что в цикле, скорее всего, растворена ироничная поэтика Гейне, однако мы этой темы касаться не будем, ограничившись констатацией, что сам эпиграф может также сигнализировать о стилизации.

Функция этого эпиграфа полемична. Брюсов провокационно (и несколько наивно) утверждал в своем сонете:

> Мне чужды с ранних дней — блистающие весны / И речи о «любви», заветный хлам витий; / Люблю я кактусы, пасть орхидей да сосны, / А из людей лишь тех, кто презрел «не убий». // Вот почему мне так мучительно знакома / С мишурной кисеей продажная кровать. / Я в зале меж блудниц, с ватагой пьяниц дома [Брюсов I: 320].

Движение к декларируемой аморальности и экзотичности Ходасевич в ответном сонете встречает контрдвижением к ультрапоэтическим традиционным темам, развернутым в утрированном ключе:

> В весенний день — кукушки дальней клики, / Потом — луной овеянный восток, / Цвет яблони и аромат клубники! / Ваш мудрый мир как нежен и глубок! // Благословен ты, рокот соловьиный! / Как хорошо опять, еще, еще / Внимать тебе с таинственной кузиной… [Ходасевич 1989: 62][29].

Думается, что с учетом эпиграфа этот текст можно воспринимать не только как условный, но и ироничный, а в самой иронии видеть выпад в адрес старшего поэта: типичные и слишком сильно сконцентрированные поэтические темы становятся условными и подчеркивают условность сонета «Отвержение». Ироничность «Старинных друзей» согласуется с ироничностью всего цикла «Стихов о кузине» (вспомним эпиграф из Гейне) (см. также: [Demadre 1999: 142]).

Стихотворение “Sanctus Amor”, если рассматривать его в свете брюсовской поэтики, сочетает в себе два характерных начала. Первые строфы развивают стилизаторскую линию Брюсова — «И, как юродивый счастлив, / Смотрю на пляски алых змеек, / Тебя целую в чаще слив, / Среди изрезанных скамеек», а конец — декадентскую: «И понял я, что я — мертвец, / А ты лишь мой надгробный камень» [Ходасевич 1989: 54–55]. Ср. в стихотворении «Снова» (1907): «Мы, безвольные, простертые, / Вновь — на ложе страстных мук. / Иль в могиле двое, мертвые, / Оплели изгибы рук?» [Брюсов I: 482].

Влияние Брюсова не ограничивается декадентской или стилизованной аранжировкой главного — любовного — сюжета «Молодости». Оно затрагивает и другие темы.

В диптихе триолетов «Как силуэт» появляется важная для зрелого Ходасевича тема призраков:

> Ты призраком возникла на траве — / Как силуэт на лунной синеве, — / Ты вознесла к невнемлющей листве / Недвижность рук изгибом иступленным… [Ходасевич 1989: 53].

---

[29] Говоря об ультрапоэтических темах следует отметить, что «рокот соловьиный» восходит к стихам А. К. Толстого «Порой веселой мая…»: «Она ж к нему: “Что ж будет / С кустами медвежины, / Где каждым утром будит / Нас рокот соловьиный?”» [Толстой А. 1998: 148].

Поэтика ночного мира и мира, наполненного призраками, — еще одна отличительная черта лирики Брюсова. Стихотворение «Как силуэт» строится на скрещении этой мотивной особенности с поэтикой повторений. Параллелью к первой особенности может служить следующие стихи:

> Месяц серпом умирающим / Смутно висит над деревьями; / Тени встают умоляюще, / Тянутся ветви видениями (1897) [Брюсов I: 176].

Параллель же к поэтике повтора, а точнее — переплетению и повторению мотивов в разных комбинациях — это, например, стихотворение «Мы бродили вдвоем и печальны…» (1896):

> Желтоватый, безжизненный месяц / Над лугами взошел и застыл, / Мир теней — утомлен и невесел — / К отдаленным кустам отступил. / Желтоватый, безжизненный месяц / За стволами взошел и застыл [Брюсов I: 120].

См. также стихотворение «Ветви» (1896) из цикла «Видения» в книге стихов “Me eum esse” (1897) с характерным началом:

> Ветви склонялись в мое окно, / Под ветром гнулись, тянулись в окно, / И занавеска, дрожа, томясь, / На белой ленте ко мне рвалась [Брюсов I: 106].

Не менее важно обратить внимание на своеобразный триптих в первом разделе «Молодости», стихи которого можно условно объединить как тексты, посвященные проблеме собственной идентичности [Demadre 1999: 147]. Это — «Ряженые», «Гадание» и «Все тропы проклятью преданы…».

Если «Ряженые», по нашему предположению, испытывают влияние стихов Блока «Свет в окошке шатался…», то два других стихотворения связаны с Брюсовым, причем в совершенно разном ключе.

Стихотворение «Все тропы проклятью преданы…» тематически переиначивает известное послание старшего поэта «З. Н. Гиппиус» (1901):

> Неколебимой истине / Не верю я давно, / И все моря, все пристани / Люблю, люблю равно. // Хочу, чтоб всюду плавала / Свободная ладья, / И Господа и Дьявола / Хочу прославить я [Брюсов I: 354–355].

Здесь налицо всеобъемлющий эстетический и внеморальный подход поэта к окружающему миру, провозглашение предельной свободы художника. Отчасти такой подход встречался у Брюсова и раньше, см., напр., финал стихотворения «Я» (1899): «Мне сладки все мечты, мне дороги все речи, / И всем богам я посвящаю стих…» [Брюсов I: 142]. Подобная установка совершенно противоположным образом отзывается у Ходасевича:

> Все тропы проклятью преданы, / Больше некуда идти. / Словно много раз изведаны / Непройденные пути! // Словно спеты в день единственный / Песни все и все мольбы… / Гимн любви, как гимн воинственный, / Не укрылся от судьбы [Ходасевич 1989: 57].

На мысль об отталкивании от Брюсова в данном случае наводит именно предельность обобщений.

Сходство «Гадания» и «Последнего желанья» Брюсова основано на обращении к одному и тому же поэтическому источнику. В обоих стихотворениях важнейшую роль играют вопросительные конструкции. В «Гадании» — «Ужели я, людьми покинутый, / Не посмотрю в лицо твое?»; «Что шлет судьба? Шута ль веселого? / Собаку, гроб или змею?» [Ходасевич 1989: 57]. В «Последнем желанье» (1902): «Где я последнее желанье / Осуществлю и утолю? / Найду ль немыслимое знанье, / Которое, таясь, люблю? // Приду ли в скит уединенный, / Горящий главами в лесу, / И в келью бред неутоленный / К ночной лампаде понесу?..» [Брюсов I: 270].

Оба стихотворения используют стихи Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных…» в качестве риторической модели. В случае с Брюсовым на связь текстов намекает и слово «уединенный», отнесенное уже не к «дубу», а к «скиту». Тексты также объединяет размышление о будущей собственной судьбе. Пока, не говоря о поэзии XIX в., отметим, что в данном случае связь Ходасевича с Пушкиным, по-видимому, устанавливается через текст-посредник Брюсова[30].

Таким образом, не будет преувеличением сказать, что влияние Брюсова на «Молодость» было во многом определяющим. Почти вся мотивная структура книги не могла бы реализоваться без стихов старшего поэта. К этому следует добавить, что внимание к поэтической форме также обеспечивается эстетическими установками Брюсова.

С другой стороны, поэтика Ходасевича не всегда столь риторична; поэт проговаривает далеко не все. Кажется, у Ходасевича — при том, что ряд декадентских мотивов у него утрирован и гиперболизирован, — иногда проявляется больше внимания к психологизму (во всяком случае, младший поэт кажется более тонким), а некоторые тексты строятся на недоговоренности. В этом аспекте ряд стихотворений «Молодости» ближе к поэтике Анненского[31]. Д. Бетеа [Bethea 1983: 66] отмечал, что стихотворение «Вечер холодно-весенний» близко к «железнодорожному» стихотворению Анненского «Лунная ночь в исходе зимы…» [Анненский 1990: 94–95],

---

[30] По наблюдению исследователя, строки из последнего стихотворения «Молодости» — «Пролог неоконченной пьесы» — «Жребий поэтов — бичи и распятья. / Каждый венчался терновым венцом» [Ходасевич 1989: 70] — перекликаются со стихами Брюсову «Поэту»: «И помни от века из терний / Поэта заветный венок» [Брюсов I: 417; Demadre 1999: 131]. Если верить авторским датировкам, влияние едва ли возможно: стихи Ходасевича написаны 12 декабря 1907 г., текст Брюсова — 18 декабря того же года. Впрочем, первоначальный вариант стихов Брюсова был написан в январе 1906 г. [Брюсов I: 638], и в таком случае, можно предположить, что Ходасевичу стихотворение Брюсова было известно до публикации («Весы». 1908. № 1).

[31] Хотя Ходасевич на уровне деклараций никогда не выделял Анненского как крупного поэта, он испытывал его влияние. О реминисценциях из Анненского в более поздних стихах Ходасевича см.: [Левин 1986: 58–60].

хотя Ходасевич вряд ли его знал: текст был опубликован только в 1910 г. в «Кипарисовом ларце».

Возможно, что финал стихотворения «Все тропы проклятью преданы…» — «Эй, гуди, доска сосновая! / Здравствуй, пьяный гробовщик!» связана с финалом «Трактира жизни» (опубл. в «Тихих песнях», сборнике, вышедшем в 1904 году, который Ходасевич мог читать): «А в сенях, поди, не жарко: / Там, поднявши воротник, / У плывущего огарка / Счеты сводит гробовщик» [Анненский 1990: 66].

Впрочем, скорее всего, в обоих текстах в той или иной мере развиваются мотивы пушкинской повести (применительно к Ходасевичу об этой связи будет сказано ниже).

Среди старших символистов важную роль в «Молодости» играет Ф. Сологуб. Э. Демадр обратил внимание, что описание страны в первом стихотворении «Молодости» перекликается с несколькими стихотворениями автора «Мелкого беса» [Demadre 1999: 151][32].

Претекстом к открывающему «Молодость» стихотворению являются стихи Сологуба «Безумием окована земля…» (1902) с характерными мотивами отчаяния и безысходности:

> Простерлися пустынные поля, / В тоске безвыходной немея, / Подъемлются бессильно к облакам / Безрадостно-нахмуренные горы, / Подъемлются к далеким небесам / Людей тоскующие взоры. / Влачится жизнь по скучным колеям, / И на листах незыблемы узоры [Сологуб 2000: 270].

Не менее важно и стихотворение «Мы скучной дорогою шли…» (1902) с образами безысходного окружающего мира, мотивами передвижения в пространстве (ср. «ноги жжет затянутый ремень») и «скудных полей» (ср. «мои поля сыпучий пепел кроет»):

---

[32] Э. Демадр полагал [Demadre 1999: 151], что «В моей стране» перекликается с началом девятой главы «Мелкого беса» («Опять была пасмурная погода. Ветер налетал порывами и нес по улицам пыльные вихри. Близился вечер, и все освещено было просеянным сквозь облачный туман печальным, как бы не солнечным светом. Тоскою веяло затишье на улицах, и казалось, что ни к чему возникли эти жалкие здания, безнадежно-обветшалые, робко намекающие на таящуюся в их стенах нищую и скучную жизнь. Люди попадались, — и шли они медленно, словно ничто ни к чему их не побуждало, словно едва одолевали они клонящую их к успокоению дремоту. Только дети, вечные, неустанные сосуды Божьей радости над землею, были живы, и бежали, и играли, — но уже и на них налегала косность, и какое-то безликое и незримое чудище, угнездясь за их плечьми, заглядывало порою глазами, полными угроз, на их внезапно тупеющие лица. // Среди этого томления на улицах и в домах, под этим отчуждением с неба, по нечистой и бессильной земле шел Передонов и томился неясными страхами, — и не было для него утешения в возвышенном и отрады в земном, — потому что и теперь, как всегда, смотрел он на мир мертвенными глазами, как некий демон, томящийся в мрачном одиночестве страхом и тоскою» [Сологуб 2004: 74]). С нашей точки зрения, эта перекличка неубедительна.

Мы скучной дорогою шли / По чахлой равнине. / Уныло звучали шаги / На высохшей глине <…> Мы рвемся душой к небесам / Из царства тумана. / Мы скучной дорогой идем / Вдоль скудного поля. / Томительно грезится нам / Далекая воля [Сологуб 2000: 265–266].

Демадр также обратил внимание на перекличку текста «В моей стране» со стихотворением Сологуба «Мы — плененные звери…» (1905), в котором прослеживается идея вечной однообразности невыносимого окружающего мира, представители которого расподоблены с человеческим образом и больше напоминают животных (ср.: «Скуля как пес, влачась как вьючный скот…»):

Если сердце преданиям верно, / Утешаясь лаем, мы лаем. / Что в зверинце зловонно и скверно, / Мы забыли давно, мы не знаем. // К повторениям сердце привычно, — / Однозвучно и скучно кукуем. / Все в зверинце безлично, обычно, / Мы о воле давно не тоскуем [Сологуб 2000: 313].

Добавим также, что эпитет «мертвенный» («Я к вам пришел из мертвенной страны…») перекликается с первой строфой стихотворения Сологуба, в которой так названа природа:

Не понимаю, отчего / В природе мертвенной и скудной / Встает какой-то властью чудной / Единой жизни торжество (1898) [Сологуб 2000: 200].

Обобщая приведенные наблюдения, можно сказать, что стихотворение «В моей стране» впитывает в себя характерные для творчества Сологуба мотивы антиразвития, тщетности человеческого познания и возвращения к древнему, хаотическому состоянию человека (ярче всего эти темы проявляются в романе «Мелкий бес»; см. подробнее: [Пустыгина 1989]).

Сологубовский пласт возникнет в «Молодости» еще раз, уже в конце книги. Стихотворение «За снегами» (1907) связано с рассказом Ф. Сологуба «Елкич. Январский рассказ» [Ходасевич 1989: 366; Demadre 1999: 161]. Строки из песенки мальчика Симы, который переживает о том, что духу елки — «Елкичу» после того, как елку срубили, негде жить, становятся эпиграфом стихотворения — «Елка выросла в лесу. / Елкич с шишкой на носу». В рассказе Сологуба Елкич затем мстит людям, делая так, чтобы мальчик, переживая за брата-студента и побежав к нему, умер во время уличных революционных волнений. Используя образы песенки мальчика Ходасевич написал стихотворение, в которым в подтекст убрана социально-историческая проблематика:

Наша елка зажжена. / Здравствуй, вечер благовонный! / Ты опять бела, бледна, / Ты бледней царевны сонной. // Снова сердцу суждена / Радость мертвенная боли. / Наша елка зажжена: / Светлый знак о смертной доле. <…> Хорошо, в моей тиши! / *Сладки снежные могилы*! / Елкич, милый, попляши! / Елкич, милый, милый, милый <курсив наш. — *П. У.*> [Ходасевич 1989: 68–69].

Подтекст стихотворения благодаря присутствию творчества Сологуба не только перекликается с открывающим «Молодость» текстом, — он еще уточняет идейный замысел всего сборника. Книга, как мы помним, начинается описанием «мертвенной страны». Именно на ее фоне и разворачивается лирический сюжет сборника. Однако лирический сюжет заканчивается смертью любовных отношений в реальности (хотя как недостижимый идеал любовь все равно остается). Во-первых, «За снегами», пусть и опосредованно, возвращает в сборник социальную тему. Во-вторых, проецируя на стихотворение сюжет рассказа Сологуба, мы можем прийти к выводу, что любовная драма, разворачивающаяся в «Молодости», оказывается обусловленной если не напрямую социальной обстановкой, то некоторыми темными демоническими силами, связанными с «мертвенной страной» из первого стихотворения сборника. Акцентирование в «За снегами» темы смерти («Ты бледней царевны сонной» — о возлюбленной; «Ты убьешь рукой невинной…» — о возможной судьбе лирического героя) коррелирует с темой умирания любви и одновременно связывается с недавними историческими событиями.

Наконец, нам осталось сказать о творчестве еще одного старшего символиста — Д. С. Мережковского. Его хрестоматийные стихи «Дети ночи» (1895) проявляются в одном стихотворении из первой части «Молодости» — «Ночи», посвященном С. Кречетову:

> Чуть воют псы сторожевые.
> Сегодня там же, где вчера,
> Кочевий скудных дети злые,
> Мы руки греем у костра. <…>
>
> Молчит пустыня. Вдаль без звука
> Колючий ветер гонит прах, —
> И наших песен злая скука
> Язвя кривится на губах...
>
> Чуть воют псы сторожевые.
> *7 мая 1907*
> [Ходасевич 1989: 58–59]

«Дети злые» из третьей строки напрямую связаны с образами Мережковского:

> Устремляя наши очи / На бледнеющий восток, / Дети скорби, дети ночи, / Ждем, придет ли наш пророк [Мережковский 1969: 7].

Стихотворения как бы детализирует эмоциональное состояние «детей ночи», окруженных мраком («Пустых ночей глухая сонь»). Фраза «Молчит пустыня» может быть мотивирована (помимо хрестоматийного лермонтовского «Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу…») строками Мережковского «Дети скорби, дети ночи, / Ждем, придет ли наш пророк», с характерной ассоциативной связью пророка и пустыни.

Однако нельзя утверждать, что «Ночи» повторяют претекст: если в «Детях ночи» важно несовпадение общности людей и окружающего мира («Слишком ранние предтечи / Слишком медленной весны»), а весь текст Мережковского читается как аллегорическое описание, то в стихах из «Молодости» мы видим полное соответствие условного социума и внешних условий. Обреченность в данном случае становится оправданной. Ходасевич, таким образом, переиначивает содержание оказывающего на него влияние текста (как это было и со стихами Брюсова в стихотворении «Все тропы проклятью преданы…»), в данном случае сводя его скорее к поэтическому высказыванию в духе Сологуба.

2.2.2. Поэзия символизма. «Младшие» символисты

На ряд стихотворений «Молодости» повлияло творчество «младших» символистов. В 1-й главе мы отмечали, что лирический сюжет сборника проецируется на эволюцию Блока и Белого, причем в случае с Блоком ранние тексты поэта коррелируют с описанием счастливой любви, а стихи периода «антитезы» Ходасевичем используются в описании окончания любовных отношений.

Рассмотрим подробнее несколько случаев влияния Блока на стихи «Молодости». Н. А. Богомолов и Д. Б. Волчек, авторы комментариев к изданию [Ходасевич 1989], отмечают: «Зарница» связана с «Незнакомкой» <1906>, а «Цветку Ивановой ночи» — с «Ивановой ночью» <1906> [Ходасевич 1989: 365, 366][33].

Связь эта, действительно, налицо. В последнем случае вместе с размером (Я4) совпадает ряд атрибутов лирического сюжета (ночь, сад), что вызвано сходством темы. Ходасевич, впрочем, пытался уменьшить зависимость своих стихов от старшего поэта: в его тексте нет возлюбленной (хотя влияние Блока было настолько сильным, что цветок в первой строфе принимает на себя семантическую ассоциацию с возлюбленной: «цвет мой милый»).

В «Зарнице» Ходасевич пытается поместить ключевые лексемы в новый контекст, ослабив таким образом связь стихотворений, однако текст Блока просвечивает здесь однозначно:

> Когда серебряными перьями / Блеснет в глаза, пахнет в лицо, / Над ослепленными деревьями / Взметнет зеленое кольцо [Ходасевич 1989: 60].

---

[33] Ю. Колкер предлагал следующие сопоставления: «Пролог неоконченной пьесы» — «Еще прекрасно серое небо» и «Мои слова печально кротки» — «Нет имени тебе, мой дальний» [Колкер I: 221–222]. Сближение стихов в первой паре текстов видится необоснованным. Что же касается второй пары текстов, то лейтмотив «сиделки-тишины» в «Нет имени тебе, мой дальний…», 1906 [Блок II: 110–111] мог обеспечить повторяемость мотива «тишины» у Ходасевича в контексте объединяющей стихи любовной семантики.

Ср. строки: «И шляпа с траурными перьями», «И перья страуса склоненные»; «И вижу берег очарованный / И очарованную даль» [Блок II: 185–186] как семантическую модель для «блеснет в глаза», а «бессмысленно кривится диск» — для «ослепленных деревьев». Стоит обратить внимание, что в «Зарнице» претекст скорее растворен, чем сконцентрирован в конкретном использовании блоковских строк (кроме, пожалуй, «перьев» в рифменной позиции).

Не только в этих стихах «Молодости» отразилось влияние Блока. Цитата из его стихов введена в стихотворение «К портрету в черной рамке»: «Опять вокруг ночная глушь, / И “неизменно все, как было”, / Вновь отвратил свое кормило / Сребролюбивый возчик душ». Ср. «Так. Неизменно все, как было, / Я в старом ласковом бреду…» (1905; раздел «Разные стихотворения») [Блок II: 85], с характерными темами возвращения прежних идеалов и неизменности прошлого (о связи ряда стихов «Разных стихотворений» со стихами о «Прекрасной Даме» см.: [Минц 1999: 82–83, 98 и др.]), которые отражаются и в стихах Ходасевича.

Добавим, что лирическая ситуация внутреннего монолога рядом с умершей возлюбленной встречается в стихах Блока «Вот он — ряд гробовых ступеней…» (1904):

> Ты покоишься в белом гробу. / Ты с улыбкой зовешь: не буди. <…> Я отпраздновал светлую смерть, / Прикоснувшись к руке восковой… [Блок I: 323].

При сходстве лирических ситуаций, однако, Ходасевич исключает трансцендентные проекции (как и в случае с “Sanctus Amor”), оставляя их в зоне читательских ассоциаций. Они включаются в конце сборника, в стихотворении «Цветку Ивановой ночи», связанном, как мы показали в Главе 1, с «Ночной фиалкой» Блока.

В «Кольцах», написанных в ноябре 1907 г., появление «маски» («Но различу за складками вуали / Без милой маски — милые черты»; «Кольца, 2») [Ходасевич 1989: 67] перекликается с вышедшей в марте 1907 г. «Снежной маской», в которой важны мотивы стихийности, семантическая связь героини с открытым уличным пространством, а также ее вовлечение героя в стихийный мир, приводящий к гибели (подробнее о цикле см.: [Минц 1999: 99–152]). Отметим, что от последнего сюжетного элемента Ходасевич отказывается, находясь как бы на позициях Блока периода «Стихов о Прекрасной Даме» и воспринимая трансформацию героини как измену.

В «Молодости» диптиху «Кольца» предшествует стихотворение «За окном гудит метелица…» (написанное в феврале 1907 г.). Вероятно, этот текст отчасти распространяет мотивы зимы и метели на «Кольца» (между текстами есть и формальная связь — так, в первой строфе «За окном гудит метелица…» и «Кольца, 1» рифмуются *кольцо* и *крыльцо*). В связи с этим можно также предположить, что стихи «Я тебя провожаю с покло-

ном…» («Кольца, 1») также отчасти испытывают влияние «Снежной маски» («Ты уходишь в ночную дорогу»).

Впрочем, в данном случае не менее важно, что лирическая коллизия — уход возлюбленной («Я тебя провожаю с поклоном, / Возвращаю в молчанье кольцо») — находит соответствие в стихах Блока, написанных тем же размером в период «антитезы»: «Ты в поля отошла без возврата…» (1905) [Блок II: 7] и «Там, в ночной завывающей стуже…» (1905): «И, над мигом свивая покровы, / Вся окутана звездами вьюг, / Уплываешь ты в сумрак снеговый, / Мой от века загаданный друг» [Блок II: 81].

Возможно также, что крыльцо («Вызывает тебя на крыльцо…») в стихотворении «Я тебя провожаю с поклоном…» в идиолекте Ходасевича было метонимически связано с «теремом» из ранних стихов Блока. См., например:

> Ты ли меня на закате ждала? / Терем зажгла? Ворота отперла? («Вступление» — «Отдых напрасен. Дорога крута…»; 1903); Ты горишь над высокой горою, / Недоступна в своем терему… (1901); Сторожим у входа в терем… (1904) [Блок I: 75, 120, 316].

Впрочем, у Блока есть несколько случаев, когда в стихах появляется лексема «крыльцо»:

> И не помню — откуда дохнула в лицо, / Запевая, сгорая, взошла на крыльцо («Запевающий сон, зацветающий цвет…»; 1902); Крыльцо ее, словно паперть… (1903) [Блок I: 257, 299].

Вероятно, сходным образом Ходасевич мог усвоить и лексему «кольцо», хотя частотность ее употребления в контексте любовных стихов раннего Блока ниже:

> Я плакал, сжимая кольцо… («Потемнели, поблекли залы…»; 1903) [Блок I: 263]; Там, в ночной завывающей стуже, / В поле звезд отыскал я кольцо… (1905) [Блок II: 81] (последний пример уже из периода «антитезы»).

Таким образом, мы видим, что для описания разрушения любовных отношений в лирическом сюжете сборника Ходасевич использует как стихотворения Блока периода «антитезы», так и некоторые мотивы, характерные для более раннего творчества поэта.

Еще один текст «Молодости», отмеченный влиянием Блока, — это стихотворение «Ряженые». Написанное Ан2 с чередованием женских и дактилических клаузул, стихотворение восходит к написанному Ан2 тексту Блока «Свет в окошке шатался…» (1902) с характерным мотивом театральной игры:

> Свет в окошке шатался, — / В полумраке — один — / У подъезда шатался / С темнотой арлекин. // Был окутанный мглою / Бело-красный наряд. / Наверху — за стеною — / Шутовской маскарад. // Там лицо укрывали / В разноцветную ложь. / Но в руке узнавали / Неизбежную дрожь [Блок I: 210].

Ср. близкую уличную топику и использование одинакового глагола «шататься»:

> Мы по улицам темным / Разбежимся в молчании. / Мы к заборам укромным / Припадем в ожидании <…> Ветер крепок и гулок. / Снег скрипит, разметается… Забегу в переулок — / Там другие шатаются. // В лунном отсвете синем / Страшно встретиться с ряженым! <…> Самого себя жутко. / Я — не я? Вдруг да станется? / Вдруг полночная шутка / Да навеки протянется? [Ходасевич 1989: 56] (стихотворение написано в 1906 г., это один из немногих текстов, созданных раньше основного корпуса «Молодости»).

Важно здесь также то, что герой оказывается не единственным персонажем, надевшим маску (ср.: «другие шатаются» и «шутовской маскарад»). Конечно, в русской поэзии существует ряд текстов, написанных этим размером, однако стихи Блока и Ходасевича помимо размера объединяются мотивом театральности (у Ходасевича — в контексте народного обряда). В целом же интересно, что в этом случае Ходасевич использует стихи периода «Стихов о Прекрасной Даме» для описания своего психологического состояния, коррелирующего с периодом антитезы у Блока.

Итак, как мы видим, многие элементы лирического сюжета «Молодости» описываются языком и образами Блока[34]. Преимущественно речь идет об описании несчастной любви (которая в сюжете книги возникает в начале и в конце сборника). При этом Ходасевич использует стихи Блока как периода «антитезы», так и периода «тезы», меняя в последнем случае их смысловое наполнение. Что же касается стихотворений о счастливой любви (представленной в «Стихах о кузине»), то они, в целом, коррелируют со «Стихами о Прекрасной Даме», главным образом, за счет природного пространства. Однако влияние Блока, проявляющееся в стихах, расположенных рядом со «Стихами о кузине», настолько сильное, что блоковские мотивы проецируются и на сам цикл.

---

[34] Любопытно предположить, что с Блоком связано и стихотворение «За окном гудит метелица…». Оно написано синхронно со «Снежной маской» (9 февраля 1907 г.), поэтому маловероятно, что акцентирование снежной темы здесь связано с этим циклом. Возможно, в данном случае важны два других стихотворения Блока — «Снег да снег» (1906) и «Ветхая избушка» (1906), с их поэтикой зимнего деревенского быта. «И дыханье выходит из губ / Застывающим в воздухе паром. / Вон дымок выползает из труб; / Вон в окошке сидят с самоваром. <…> Притаились ребята, глядят, / Как играет с котятами кошка…» [Блок II: 322–323]; «Ветхая избушка / Вся в снегу стоит. / Бабушка-старушка / Из окна глядит…» [Блок II: 322]. Ср.: «За окном гудит метелица, / Снег взметает на крыльцо. / Я играю от бездельица — / В обручальное кольцо. // Старый кот, по стульям лазая, / Выгнул спину и молчит…» [Ходасевич 1989: 66]. Сразу отметим, что три обсуждаемых стихотворения связаны с Фетом («Кот поет, глаза прищуря…»). Впрочем, неизвестно, знал ли эти стихи Блока Ходасевич: «Ветхая избушка» впервые была опубликована в журнале «Тропинка», 1907, № 6, а «Снег да снег» — в газете «Киевские вести», 1908, 7 января.

Существенна для «Молодости» и поэзия другого младшего символиста — Андрея Белого (об отношениях двух поэтов, помимо Главы 1 нашей работы, см. также: [Хьюз 1987]). Н. А. Богомолов и Д. Б. Волчек отмечали, что стихотворение «Осень» ориентировано на поэтику «Золота в лазури» Белого, а “Sanctus Amor” и «Цветку Ивановой ночи» перекликаются с его «Преданьем» [Ходасевич 1989: 363, 366]. Ср., например, ритмические ходы Белого и «иглы мучительных терний» («Последнее свидание»; 1903) [Белый I: 99] в стихотворении «Осень»:

> Сердце вздыхает покорней, размерней, / Изъязвленное иглами терний, / Иглами терний осенних… / Терний — осенних [Ходасевич 1989: 54].

Строки из «Преданья» — «Забыт алтарь. И заплетен / уж виноградом дикий мрамор. / И вот навеки иссечен / старинный лозунг: “Sanctus amor”» [Белый I: 146] — повлияли на стихи Ходасевича “Sanctus Amor”. Ср. также «Опять во тьме. У наших ног…» и уподобление себя Христу в стихах Белого «Там… в низинах… ждут с верой денницу» («Возмездие, 3»; 1901):

> На кресте пригвожден. Умираю. / На щеках застывает слеза. / Кто-то, Милый, мне шепчет: «Я знаю», / поцелуем смыкает глаза [Белый I: 162] (здесь можно заметить эротизацию самого уподобления, связанную с Брюсовым).

След Белого обнаруживается в уже обсуждавшемся стихотворении «В моей стране». А. В. Лавров обратил внимание на перекличку «пепельной тональности» этих стихов с текстами, вошедшими в «Пепел» (1909, книга вышла в свет в декабре 1908) [Лавров 1995–1996: 464]. Однако если для Белого в стихах 1904–1908 гг. важно было создать именно социальную панораму страны (с определенной установкой на реалистичность), то для Ходасевича первостепенную роль играет ее деградирующее состояние.

В строках о «сеятеле» («Там сеятель бессмысленно, упорно, / Скуля как пес, влачась как вьючный скот, / В родную землю втаптывает зерна…»), однако, проявляется литературный топос, актуальный для литературы XIX в. и, прежде всего, для поэзии Н. А. Некрасова. В разбираемом тексте Ходасевич, по-видимому, усвоил его от Белого. Хотя стихотворение «В моей стране» было создано до выхода в свет книги стихов «Пепел», посвященной памяти Некрасова и содержащей стихи поэта «Что ни год — уменьшаются силы…» (1861) в качестве эпиграфа, нельзя исключить, что Белый в (предполагаемых нами) приватных разговорах обратил внимание младшего поэта на этот и другие тексты Некрасова. Именно этим можно объяснить перекличку разбираемого текста со стихами поэта XIX в., выделенными Белым:

Мать-отчизна! Дойду до могилы, / Не дождавшись свободы твоей! // Но желал бы я знать, умирая, / Что стоишь ты на верном пути, / Что твой пахарь, поля засевая, / Видит ведренный день впереди [Некрасов II: 126][35].

Однако и в данном случае лирическому мечтанию Ходасевич противопоставляет социальную безысходность[36].

Чтобы завершить разговор о стихотворении «В моей стране», отметим, что социальная тема в этих стихах Ходасевича могла быть навеяна не только Сологубом и Некрасовым, но и Лермонтовым. В «Жалобах турка» (1829) дается сходная картина безрадостной «отчизны» (ср. похожие мотивы бесцветности — «поблекшие» рощи и луга, а также топос тяжести жизни):

Ты знал ли дикий край, под знойными лучами, / Где рощи и луга поблекшие цветут? / Где хитрость и беспечность злобе дань несут? / Где сердце жителей волнуемо страстями? <…> Там рано жизнь тяжка бывает для людей, / Там за утехами несется укоризна, / Там стонет человек от рабства и цепей!... / Друг! этот край... моя отчизна! [Лермонтов I: 28–29].

Возвращаясь к Белому, отметим, что присутствие его стихов в «Молодости», как нам представляется, весьма ощутимо, и серьезное влияние на книгу Ходасевича оказал раздел сборника «Золото в лазури» (1904) — «Прежде и теперь». Стихи, помещенные в этот раздел, как правило стилизованы, и большинство лирических сюжетов разворачивается в усадебном пространстве конца XVIII – начала XIX в. По определению А. В. Лаврова — это «стихи-ретроспекции, восстанавливающие эпизоды дворянского быта XVIII века. В них сразу же распознали сходство с живописью “Мира искусства”, прежде всего с творчеством К. А. Сомова, и не без оснований» [Лавров 1995: 151]. Демонстративно иронический раздел «Прежде и теперь» подчас переходит в откровенную пародию. По словам исследователя, «стилизации Белого мы узнаем по отличающей его от всех ошеломляющей нелепости и иронической остроте образов» [Хмельницкая 1966: 24, 23–36].

Важно подчеркнуть, что стилизации Белого — тематические: усадебный мир прежних времен моделируется современным языком и современной поэтикой. Приведем несколько примеров:

Красотка летит вдоль аллеи / в карете своей золоченой. / Стоят на запятках лакеи / в чулках и в ливрее зеленой. <…> На лошади взмыленно снежной / красавец наездник промчался; / он, ветку акации нежной, / сорвав на скаку,

---

[35] В поэзии Некрасова, в свою очередь, образ «сеятеля» появился под влиянием стихотворения Пушкина «Свободы сеятель пустынный…» (1823) [Пушкин II: 16].

[36] Следует подчеркнуть, что обращение к Некрасову позднее, уже в зрелый период творчества, станет для поэта важной составляющей поэтической работы. О стихах Некрасова в поэзии Ходасевича см. Главу 5, а также: [Успенский 2012; Успенский 2013].

улыбался. // Стрельнул в нее взором нескромно… / В час тайно условленной встречи, / напудренно-бледный и томный, — / шепнул ей любовные речи… («Променад»);

Замелькали юбки, ножки, / кудри, сглаженные гребнем… / Утрамбованы дорожки / мелким гравием и щебнем. // Всюду жизнь и трепет вешний, / дух идет от лепесточков, / от голубеньких цветочков, / от белеющей черешни… («Ссора»);

В порыве бескрылом / девица / грустила о милом. / Тяжелые косы, / томясь, через плечи она перекинула разом. <…> Девица за ласточкой вольной / следила завистливым оком, / грустила невольно / о том, что разлучены роком. / Вдруг что-то ей щечку ужалило больно — / она зарыдала, / сорвавши передник… / И щечка распухла («Сельская картина») [Белый I: 111, 112, 114].

Мы полагаем, что в любовном цикле «Стихи о кузине» Ходасевич ориентировался именно на раздел «Прежде и теперь» «Золота в лазури» (это влияние накладывалось на отмеченное выше влияние стихов Брюсова). Действительно, лирический мир стихов Ходасевича условен и в значительной степени стилизован. Авторская дистанция, несмотря на первое лицо, очень сильна. На тот факт, что перед нами стилизация указывают также стихи первого раздела «Молодости» — после них резкий переход к «аромату клубники» и «поцелуям у жасмина» кажется не очень органичным. Конечно, есть принципиальное различие: у Белого стихи описательные, в них нет лирического героя, а высказывание от первого лица встречается только в прямой речи, тогда как у Ходасевича весь подцикл написан от 1-го лица. Другое отличие заключается в том, что и ритмически, и тематически Ходасевич более аккуратен: если у Белого речь идет именно о XVIII – начале XIX в., то у младшего поэта стилизация лишена конкретных временных признаков.

Установка Ходасевича на стилизацию уточняется и условным адресатом его любовного цикла — кузиной. Именно эта героиня напрямую связана со стихотворением Белого «Объяснение в любви» из интересующего нас раздела «Золота в лазури»:

Сияет роса на листочках.
И солнце над прудом горит.
Красавица с мушкой на щечках,
как пышная роза, сидит.

Любезная сердцу картина!
Вся в белых, сквозных кружевах,
мечтает под звук клавесина…
Горит в золотистых лучах

под вешнею лаской фортуны
и хмелью обвитый карниз,
и стены. Прекрасный и юный,
пред нею склонился маркиз

в привычно заученной роли,
в волнисто-седом парике,
в лазурно-атласном камзоле,
с малиновой розой в руке.

«Я вас обожаю, кузина!
Извольте цветок сей принять…»
Смеется под звук клавесина
и хочет кузину обнять.

Уже вдоль газонов росистых
туман бледно-белый ползет.
В волнах фиолетово-мглистых
луна золотая плывет.
1903
[Белый I: 106–107]

Думается, что именно это стихотворение спровоцировало появление любовного цикла Ходасевича. Добавим, что кузина — не частый персонаж русской поэзии (по данным НКРЯ), что только закрепляет связь приведенного стихотворения и «Стихов о кузине».

Обратим также внимание на отдаленную близость стихотворения «Кузина плачет» и «Прощания» Белого. В стилизованной ситуации прощания «красавец Огюст» объясняется с возлюбленной:

> «Прости, мое щастье: / уйдет твой Огюст»… // Взирает на них без участья / холодный и мраморный бюст. / На бюсте сем глянец… // «Ах, щастье верну!.. / Коль будет противник, его, как гишпанец, / с отвагою, шпагой проткну… / Ответишь в день оный, / коль, сердце, забудешь меня» [Белый I: 108].

Приведенные строки можно сравнить с немотивированным прощанием в стихах Ходасевича и почти сходной лексической конструкцией: «Вернется твой поэт» («уйдет твой Огюст»).

Сходство «Стихов о кузине» и раздела «Золото в лазури» заключается еще и в том, что в обоих случаях стилизованные тексты инкорпорированы в структуру поэтических книг, по своей сути не стилизованных[37].

2.2.3. Поэзия XIX века

Наряду с поэзией старших современников тексты «Молодости» ориентировались на стихи поэтов XIX в., хотя примеров здесь значительно меньше. Мы уже отмечали несколько случаев, когда стихотворение Ходасевича

[37] Д. Б. Волчек и Н. А. Богомолов предлагали сравнить одно из стихотворений «Стихов о кузине», а именно — «Воспоминание» с «Вечерним чаем» К. Фофанова [Ходасевич 1989: 365]. Думается, что эти тексты объединяет только усадебная поэтика, но конкретных мотивных перекличек между ними не наблюдается [Фофанов 1900: 117–118]. С нашей точки зрения, здесь в большей степени важна общая ориентация Ходасевича на стилизаторскую поэтику Белого.

через текст старшего современника ориентируется на стихи XIX в. Так, например, «В моей стране» через посредничество стихотворений Белого ориентируется на стихи Некрасова; «Гадание» — через Брюсова — на «Брожу ли я вдоль улиц шумных…» (ориентация на Пушкина подчеркивается и эпиграфом из «Евгения Онегина» — «гадает ветреная младость»); возможно, «За окном гудит метелица…» — через Блока — на «Кот поет, глаза прищуря…» Фета. Впрочем, здесь надо оговориться, что заимствуя поэтику зимнего домашнего уюта, Ходасевич тем не менее не находится в прямой зависимости от претекста: в свое стихотворение он добавляет вполне декадентские мотивы — «За стеной метель безглазая / Льдяным посохом стучит» [Ходасевич 1989: 66].

Д. Б. Волчек и Н. А. Богомолов отмечали также, что диптих «Кольца» связан со стихотворением Фета «Кольцо» (1840) [Ходасевич 1989: 366]. Д. Бетеа [Bethea 1983: 63] предположил, что «Воспоминание» из «Стихов о кузине» написано в духе Фета и А. Майкова, подчеркивая, в частности, связь этого текста со стихотворением Майкова «Под дождем» (1856), которое, действительно, можно считать еще одним претекстом стихов Ходасевича:

Помнишь: мы не ждали ни дождя, ни грома,
Вдруг застал нас ливень далеко от дома,
Мы спешили скрыться под мохнатой елью
Не было конца тут страху и веселью!
Дождик лил сквозь солнце, и под елью мшистой
Мы стояли точно в клетке золотистой,
По земле вокруг нас точно жемчуг прыгал
Капли дождевые, скатываясь с игол,
Падали, блистая, на твою головку,
Или с плеч катились прямо под снуровку.
Помнишь — как все тише смех наш становился.
Вдруг над нами прямо гром перекатился —
Ты ко мне прижалась, в страхе очи жмуря.
Благодатный дождик! золотая буря!
[Майков 1913: 243]

Обратимся к пушкинской эпохе. Эпиграфом из «Евгения Онегина» к «Гаданию» пласт литературы XIX в. в «Молодости» не исчерпывается. Непосредственно с Пушкиным связано два стихотворения. Во-первых, это «Все тропы проклятью преданы…». Символистское стихотворение, использующее мотивы лирики Брюсова, оканчивается строфой, которая соответствует декадентским мотивам, приравнивающим песню и гибель: «Но я знаю — песня новая / Суждена и мне на миг. / Эй, гуди, доска сосновая! / Здравствуй, пьяный гробовщик!» [Ходасевич 1989: 57]. В исследовательской литературе нам не встречалось указание на повесть Пушкина как вполне очевидный источник для заключительной строки стихотворения.

У этого обращения к «Гробовщику», как кажется, есть несколько функций, которые разрабатываются в символистском духе. Первая заклю-

чается в том, что она усиливает декадентские мотивы. Если лирический герой обращается к гробовщику (т. е. приветствует смерть), то можно предположить, что в данном случае Ходасевич надевает на себя маску одного из мертвецов, присутствующих на странном пире в повести Пушкина. Такое обыгрывание претекста (в духе dance macabre) усиливает впечатление от омертвелости героя, а пространство стихов делает как бы за-смертным. Но есть и другая функция, соответствующая поэтике «младших» символистов. Актуализация повести Пушкина может вносить в текст и ее неожиданный финал, в котором «макаберный» вечер в жизни Адрияна Прохорова оказывается дурным сном и лишь следствием попойки [Пушкин V: 84–85]. При такой актуализации перед нами изменение модальности, неожиданное и резкое самопародирование поэта в рамках одного стихотворения. Точно также, напомним, было устроено стихотворение “Sanctus Amor”.

Другое стихотворение «Молодости» — «Поэт» — уже своим подзаголовком «Элегия» отсылает нас к соответствующему жанру:

Не радостен апрель. Вода у берегов
Неровным льдом безвременно одета.
В холодном небе — стаи облаков
    Слезливо-пепельного цвета…
Ах, и весна, воспетая не мной
(В румянах тусклых дряхлая кокетка!),
Чуть приоткрыла полог заревой, —
    И вновь дождя нависла сетка.

Печален день, тоскливо плачет ночь,
Как плеск стихов унылого поэта:
Ему весну велели превозмочь
    Для утомительного лета:
«Встречали ль вы в пустынной тьме лесной
Певца любви, певца своей печали?»
О, много раз встречались вы со мной,
    Но тайных слез не замечали.
    22 апреля 1907
    [Ходасевич 1989: 64–65]

Здесь важна не только прямая закавыченная цитата из пушкинского «Певца» (1816) [Пушкин I: 21], но и тот факт, что весь текст — попытка стилизации элегии пушкинского времени с темами разочарованности и грусти, характерными для этого жанра. Тем не менее, конкретных перекличек с лирикой пушкинской эпохи здесь практически нет. В словосочетании «утомительное лето» может быть заложена ассоциация с «Осенью» Пушкина и, соответственно, с известным рассуждением о недостатках этого времени года. Ср. также «Как грустно мне твое явленье / Весна, весна, пора любви…» (ЕО, 7, II). Более того, несмотря на тенденцию к стилизованности, язык элегии современен: так, например, «слезливо-пепельные» облака в поэзии XIX в. не встречаются.

Отчасти стилизовано и другое стихотворение «Молодости» — «К портрету в черной рамке», с подзаголовком «Послание к***», ассоциирующимся с лирикой первой половины XIX в.[38] Хотя текст написан в декадентском ключе, в нем можно увидеть пушкинский претекст. Так, в строфе «Ты вдалеке, но мне мила / Воспоминаньем тайных пыток… / Моей судьбы унылый свиток / Ты развернула и прочла» [Ходасевич 1989: 58] близкое соседство слов «воспоминание» и «свиток», как кажется, восходит к «Воспоминанию» Пушкина: «Воспоминание безмолвно предо мной / Свой длинный развивает свиток» [Пушкин II: 206]. Но в данном случае стилизация относится, прежде всего, к заглавию. Интересно, что оно сочетает в себе два разных жанра — подпись к чему-либо и послание к кому-либо. Подобное стилизованное заглавие несколько отстраняет декадентскую патетику стихов, хотя об иронии, кажется, в данном случае говорить не приходится.

«Романс» — еще одно стихотворение «Молодости» — также жанрово стилизовано. В нем закавыченные строки, согласно комментарию Д. Б. Волчека и Н. А. Богомолова, — «цитаты из романса “Серенада” неизв. композитора на слова В. А. Соллогуба в песенном варианте, не вполне совпадающем с авторским текстом» [Ходасевич 1989: 365; ср.: ПРП 1988: 640]. Задача цитатного плана «Романса» сходна с задачей «Поэта», неслучайно эти стихи соседствуют в сборнике. Различие заключается в том, что романс Ходасевич использует не только для стилизации как таковой, но и для обыгрывания ситуации исполнения романса, которая противоречит реконструируемой психологической реальности его исполнителя:

«Накинув плащ, с гитарой под полою…»
Цвети звездой, ночная синева!
Ах, я лица влюбленного не скрою,
Когда пою наивные слова.

Она скромна, проста ее одежда,
В глазах — любовь и ласковый испуг.
Не обмани, последняя надежда,
Не обмани, пожатье робких рук!

Она тиха, влюбленная голубка.
Поможет ночь любовной ворожбе.
В который раз на дно хмельного кубка
Бросаю скорбь и память — о тебе!

Не уловить доверчивому взгляду
В моем лице восторженную ложь.
«Иль, может быть, услышав серенаду,
Ты из нее хоть что-нибудь поймешь?»

[38] Э. Демадр связывает это стихотворение со стихами Пушкина «Под небом голубым страны своей родной…» [Demadre 1999: 135]. С нашей точки зрения, такое сопоставление является некоторой натяжкой.

Я прожил годы в боли неизменной,
Шутя пою наивные слова,
«Но песнь моя есть фимиам священный!..»
Благослови, ночная синева!
27–30 августа 1907
[Ходасевич 1989: 64]

В свете указанной выше коллизии вполне можно предположить, что Ходасевич сознательно видоизменил слова Соллогуба.

Таким образом, в «Молодости» Ходасевич обращается не только к старшим поэтам-современникам, но и к лирикам XIX в., однако почти во всех случаях это обращение опосредованное.

Нередко встречается точка зрения, согласно которой рассмотренные выше обращения к Пушкину, по сути, были противопоставлены символистскому влиянию. Насколько это действительно так?

Согласно наблюдениям Д. Е. Максимова, «Брюсов по своему мировоззрению и мироощущению был бесконечно далек от Пушкина, и подлинного сближения с ним, даже чисто стилистического, у него получиться не могло. И все пушкинское творчество, широта его содержания явились как образцом, моделью поэтического мира Брюсова. Он сознательно стремился приблизиться к пушкинской всесторонности, к пушкинскому “принципу эха”, к стройности и ясности Пушкина, усвоить его ритмы, его интонации и характер движения его поэтической мысли» [Максимов 1969: 81; 80–82] (в качестве примера исследователь приводит стихотворения «Последнее желание» и «На скачках», 1902) [Брюсов I: 332].

Действительно, фигура Брюсова в сознании современников регулярно связывалась с Пушкиным. Так, в 1906 г. Блок писал о мэтре символистов: «Ясно, что он “рукоположен” Пушкиным, это поэт — “пушкинской плеяды”» [Блок V: 82]. В том же году Белый в статье «Венец лавровый» («Весы», 1906, № 5) утверждал:

> Все это узнаем мы о Пушкине потому, что видим в поэзии Брюсова несомненную цельность; но от нас не укрыто в Брюсове и то, откуда получается эта цельность или, вернее, эта видимость цельности. То, что укрыл Пушкин, выдал Брюсов. Брюсов и Пушкин дополняют друг друга. И если в Брюсове мы подчас угадываем Пушкина, то в Пушкине с равным правом мы начинаем видеть ряд новых брюсовских черт [Белый 1994: 392].

Сходное стремление отождествить две фигуры вызывала и проза мэтра символистов. Э. К. Метнер писал Белому весной 1907 г.: «В страшном восторге от “Огненного Ангела” Брюсова <…> Прозаика такого не было со времен Пушкина» (цит. по: [Лавров 2007 (1989): 71])[39].

[39] См. также приведенный А. В. Лавровым отзыв о романе С. Соловьева («Русская мысль». 1909. № 2), в котором проявляется та же аналогия: [Лавров 2007 (1989): 72].

Ходасевич даже в 1913 г. не избежал подобного сопоставления: «Самый лаконизм брюсовской прозы заимствован у стихов, как и лаконизм прозы пушкинской» [Ходасевич 2010: 113]. Думается, это высказывание очень важно, и его можно спроецировать на мировоззрение поэта периода «Молодости».

В статье «Валерий Брюсов и наследие Пушкина» В. М. Жирмунский, выступавший в 1916 и 1917 гг. на эту тему, писал:

> Не раз высказывалось мнение, что Брюсов является хранителем поэтического наследия Пушкина, единственным поэтом-классиком в современную эпоху, развивающуюся под знаком нового романтизма [Жирмунский 2001 (1922): 200].

Задача филолога, по сути, как раз и заключалась в том, чтобы развенчать это представление. Д. Мирский писал в рецензии на работу Жирмунского:

> В книге о Брюсове Жирмунский вознамерился разрушить глубоко укоренившийся предрассудок, объявляющий Брюсова современных хранителем пушкинской традиции [Мирский 2014: 34].

Как показывают приведенные выше цитаты из Блока, Белого, Ходасевича и Метнера, «укоренившийся предрассудок» был более чем актуален для второй половины 1900-х годов.

Важно отметить, что с 1899 г. Брюсов активно занимался пушкинистикой: он публиковал неизданные стихи и письма поэта, писал рецензии на его издания, а в 1907 г. издал «Лицейские стихи Пушкина». Библиография работ мэтра символистов о Пушкине до 1908 г. насчитывает более 30 позиций [Брюсов 1929: 311–313]. Пушкинистика Брюсова способствовала закреплению и стойкости ассоциации мэтра символистов и Пушкина.

В таком контексте обращение Ходасевича к лирике Пушкина и попытки ее стилизации совершенно неудивительны и, вероятно, вторичны. Во всяком случае, они целиком вписываются в символистское мировоззрение и стилистику. В связи с этим можно предположить, что «Молодость» в момент появления не выглядела книгой с резкими стилистическими перепадами, — они выкристаллизовываются для читателя, не только не живущего в то время, но и преимущественно обращающегося к культуре постсимволизма.

В целом, важность для символистов стилизации и, одновременно, символистское стремление к реканонизации лириков XIX в. привели к тому, что для поэтов открывалась возможность сочетать в своем творчестве элементы как символистского языка, так и языка поэзии XIX в. с характерными наборами топосов и мотивов. Иными словами, переоценивая наследие прошлого века, символисты сами создали себе конкурентное поле.

Стихи «Молодости», безусловно, принадлежат еще исключительно символизму. Но дальше поэтика Ходасевича будет двигаться в сторону языка XIX в. (само же это движение было запрограммировано символизмом, и в этом смысле Ходасевич до конца будет оставаться символистом).

Если в ранних текстах для создания собственного поэтического мира Ходасевич использует лирику Брюсова, Блока, Белого и других поэтов-современников и лишь опосредованно обращается к Пушкину, Майкову или Фету, то по мере наступления поэтической зрелости ситуация станет прямо противоположной: собственный поэтический мир будет моделироваться Ходасевичем в координатах поэзии Баратынского, Пушкина, Некрасова и Тютчева, а топосы и лирические коллизии символистской поэзии будут использоваться им лишь опосредованно. Если в «Молодости» язык поэзии символизма не очень дифференцирован — в границах одного текста нередко сочетаются символистские мотивы разных авторов, — то позже он выкристаллизуется, поскольку Ходасевич, будучи защищенным языком XIX в. от обвинений во вторичности, мог себе позволить прямую цитацию.

Шагом в эту сторону является книга «Счастливый домик». В следующей главе мы обратимся к обстоятельствам создания этой книги стихов, а потом и к самому сборнику.

ГЛАВА 3

ПРЕОДОЛЕВАЯ СИМВОЛИЗМ В ЖИЗНИ: ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВО ХОДАСЕВИЧА В 1908–1914 ГОДЫ

В первой и второй главах мы проанализировали жизнетворческие обстоятельства, лежащие в основе создания «Молодости», и поэтику первого сборника. Третья и четвертая главы посвящены «Счастливому домику». Вторую книгу Ходасевича нельзя воспринимать вне биографического контекста. В этом аспекте поэт по-прежнему остается связанным с символизмом.

В настоящей главе речь пойдет об отношениях поэта с Е. Муратовой и А. Чулковой. Перипетии двух романов отражают вполне определенные модели, продиктованные символизмом. События в жизни Ходасевича 1908–1914 гг. мы будем рассматривать как проявление жизнетворчества, которое хотя и отличается от жизнетворчества периода «Молодости», но, в целом, развивается по сходным схемам.

§ 3.1. Вводные замечания. Теоретические положения

Биография Ходасевича после «Молодости» изучена достаточно подробно [Bethea 1983: 68–102; Андреева 2000; Шубинский 2011: 135–306 (обзор 1910–1916 гг.); Муравьева 2013: 119–223 (обзор 1910–1917 гг.)]. Хотя в указанных исследованиях (кроме [Андреева 2000]) центральное место уделено обзору деятельности Ходасевича-критика, Ходасевича-пушкиниста и Ходасевича-переводчика, обстоятельства жизни поэта восстановлены достаточно полно. Тем не менее, имеющиеся сведения могут быть переосмыслены в свете идей символистского жизнетворчества, подробно обсуждавшихся выше (см. Главу 1).

Задача настоящего раздела, таким образом, заключается в том, чтобы скорректировать представление о периоде между «Молодостью» и «Счастливым домиком» и увидеть в нем проявление символистских мировоззренческих установок и жизнетворческих практик.

Как и в случае «жизнетворчества», рассмотренного в первой главе, речь скорее пойдет о влиянии на Ходасевича символистского культурного контекста, во многом определившего индивидуальную психологию поэта. Степень «сознательности» использования тех или иных установок выявить едва ли удастся, и этим период «Счастливого домика» ничем не отличается от периода «Молодости». С нашей точки зрения, здесь мы можем говорить об усвоенных — сознательно или бессознательно — символистских типах поведения.

Подчеркнем, что обстоятельства жизни Ходасевича 1908–1914 гг. могут трактоваться с двух точек зрения. С одной стороны, каждое событие

могло быть вызвано индивидуальными психологическими переживаниями поэта, спецификой его собственных мировоззренческих установок. Одновременно большинство событий могут объясняться актуальными жизненными и литературными практиками культурной среды, в данном случае — символизма. Эти два уровня объяснений не противоречат друг другу. Хотя «культурное» объяснение имеет меньшую доказательную силу (по сути, основным операционным инструментом является только аналогия), мы будем делать акцент именно на нем.

Как мы старались показать в первой и второй главах, Ходасевич периода «Молодости» испытывал сильное влияние как Брюсова, так и «младших» символистов. Личная история поэта (смоделированная под влиянием брюсовских экспериментов) и идейная структура дебютной книги в значительной степени соотносятся с периодом «антитезы» в жизни и творчестве Блока и Белого.

Очевидно, что, испытывая влияние младших символистов, Ходасевич осознавал и их развитие от первоначального периода «тезы» к контрастному периоду «антитезы». Учитывая факт влияния Блока и Белого на «Молодость», закономерно предположить, что Ходасевич усвоил также саму модель эволюции и что в его развитии должна проявиться следующая, контрастная по отношению к первой, фаза.

Сказанное не означает, что второй этап эволюции Ходасевича будет повторять «Стихи о Прекрасной Даме» Блока или «Золото в лазури» Белого, — речь идет исключительно об усвоении двухфазовой модели эволюции, в которой следующий этап отрицает предшествующий.

Позволим себе привести визуальную метафору из области гештальтпсихологии. Процесс, о котором мы говорим, подобен изменению восприятия фигуры и фона в определенных изображениях. Здесь можно вспомнить знаменитую «вазу Рубина» — изображение, на котором мы сначала видим либо вазу, либо два обращенных друг к другу человеческих профиля. Ваза, таким образом, становится фигурой, а два профиля воспринимаются просто как фон, и наоборот. Вне зависимости от того, что глаз выбирает за исходную фигуру, если некоторое время смотреть на картинку, изображение неизбежно изменится, и то, что было фигурой — станет фоном, а фон начнет восприниматься как фигура.

Приведенная метафора позволяет нам уточнить несколько особенностей эволюции Ходасевича в 1908–1914 гг.

Во-первых, второй этап литературной биографии поэта обусловлен исключительно символизмом, поскольку в нем переосмысляются исходные условия.

Во-вторых, контрастная фаза эволюции Ходасевича в значительной степени предопределяет его последующее преодоление символизма.

В случае с «вазой Рубина» переход от фигуры к фону, который становится новой фигурой, в некотором смысле исчерпывает смысловые воз-

можности изображения, хотя в реальности чередование фигуры и фона происходит непроизвольно и до тех пор, пока глаз видит изображение. Если проецировать эту визуальную пульсацию на эволюцию Ходасевича, то мы должны сказать, что ситуация диктует поэту возвращение к исходному состоянию (вторая фигура через некоторый промежуток времени опять становится фоном). Другая возможность — перестать смотреть на изображение, исчерпавшее свой смысловой потенциал, и обратиться к чему-нибудь новому[40].

Указанные особенности эволюции Ходасевича по-разному проявились в жизнетворчестве и поэтической деятельности. Несомненно, вторая фаза развития привела поэта к выбору другого, контрастного по отношению к первому браку, жизненного сценария. Действительно, как мы увидим ниже, взаимоотношения со второй женой А. И. Чулковой мыслились поэтом как реализация «человеческой» модели отношений в рамках оппозиции «человеческое» vs. «декадентское».

Что касается поэтического творчества, итогом второго этапа стал сборник «Счастливый домик» (1914). Его идейная структура в значительной степени повторяет «жизнетворческую» модель. Если говорить обобщенно, смысловой доминантой книги являются мотивы радости любви, и в целом в сборнике декларируются идеи частного счастливого существования, дистанцирующегося от психологических мучений, тоски и ожидания смерти (все это, впрочем, фоном присутствует в книге). По формулировке исследователя, одна из важнейших смысловых линий сборника заключается в том, что, «стоя на грани двух миров, нельзя позволить себе удалиться от того, который кажется “низким”, слишком погруженным “в заботы каждого дня”» [Богомолов 1989: 15]. Нетрудно заметить, что эти мотивы контрастируют с идейным содержанием «Молодости».

---

[40] Теоретически мы можем описать всю эволюцию Ходасевича от «Молодости» до «Европейской ночи» и последних стихов как чередование фаз «тезы» — «антитезы» (где «теза» будет соотноситься с «антитезой» Блока и Белого, а «антитеза» — с их «тезой»), причем каждое новое возвращение к той или иной стадии будет более сложной и оригинальной вариацией подобного предшествующего периода (т. е. последовательность «тез», как и «антитез» будет эволюционировать). Однако при таком обобщении неизбежно возникнут разного рода натяжки. Поэтому мы считаем более правильным говорить о том, что после фазы «антитезы» у Ходасевича появилась возможность преодолеть символизм. Конечно, в его дальнейшем творчестве сохранялись многие черты символизма, а в некоторые периоды они реактуализировались с большой интенсивностью (как в сборнике «Тяжелая лира»), однако это уже в большей степени следствие сознательной литературной позиции, а не общего культурного влияния литературного течения.

С другой стороны, неизбежно возникает вопрос, проявилась ли в эволюции Ходасевича фаза «синтеза». Позволим себе лишь им задаться, вернувшись к нему в Главе 5 и в Заключении.

На уровне поэтики «Счастливый домик» также соотносится с предложенной выше моделью эволюции. Если в первой книге ощущалось сильное влияние старших современников, а «пушкинская» линия была побочной и в конечном счете была связана с Брюсовым, то второй сборник демонстрирует иное соотношение «символистского» и «классического» начала. Хотя развитие тем и приемов поэзии XIX в. в «Счастливом домике» не преобладает, во второй книге (в отличие от первой) обращение к классическому наследию играет принципиально важную роль и благодаря авторскому замыслу выходит на первый план.

Однако в этом случае еще нельзя говорить о преодолении символизма. Оно произойдет позже, в стихах, написанных после «Счастливого домика» (см. последнюю главу нашей работы «Ходасевич накануне “Путем зерна”»). Второй сборник — плод символистского влияния, с той лишь оговоркой, что поэтическое мастерство и литературный вкус поэта в новых стихах заметно улучшились.

Усвоенная двухфазовая модель эволюции Ходасевича испытывала также синхронное символистское влияние. В этом ключе о поэтике «Счастливого домика» мы будем говорить в следующей главе, пока же обратимся к моделям жизнетворчества.

Выше мы отмечали, что новая модель взаимоотношений поэта должна быть контрастна по отношению к «исходному» сценарию. В биографии поэта 1908–1914 гг. мы обнаруживаем реализацию подобной схемы, хотя переход от одного сценария к другому не был линейным и одноходовым. Сам переход, однако, не исчерпывался заложенным в эволюции механизмом.

Символистское жизнетворчество предполагало взаимопроникновение «текста жизни» и «текста искусства» (см.: [Минц 2004 (1974); Гречишкин, Лавров 1990; Матич 2008; Магомедова 2013: 7–77]; см. также Главу 1 нашей диссертации). Для участников литературного процесса моделями могли становиться, соответственно, как биографии литераторов, так и их произведения. Те изменения, которые происходили с Ходасевичем в 1908–1914 гг., сопровождались также переосмыслением известных ему биографических обстоятельств людей писательского круга и их произведений.

Если говорить о биографиях, то Ходасевич ориентировался на те прецедентные случаи, в которых проявлялись отношения, лишенные символистского надлома, страданий и трагизма. Поэтому в 1911 г., когда поэт стал жить с А. И. Чулковой в гражданском браке, ему неожиданно по-человечески понравился Брюсов [Ходасевич IV: 387]. По всей вероятности, Ходасевич в этот момент соотносил свою историю с историей мэтра символистов, который предпочел остаться с женой, а не продолжать «символистские» отношения с Петровской. Впрочем, симпатия к Брюсову прошла в 1913 г., после самоубийства Надежды Львовой.

Отчасти стремление к человеческим отношениям во второй фазе эволюции коррелирует с периодом «тезы» у Блока. Однако при ближайшем

рассмотрении мистическое поклонение Прекрасной Даме не очень похоже на апологетику тихой семейной жизни.

Не будет преувеличением сказать, что в русском символизме (который относился к устоявшемуся быту с презрением и который по своей сути был направлен на эксперименты с любовными отношениями) прецедентов спокойной совместной жизни практически не встречается (за исключением, пожалуй, особых отношений Ф. Сологуба и А. Н. Чеботаревской). Поэтому Ходасевич на протяжении 1908–1914 гг. в большей степени отталкивается от биографических моделей окружающих его литераторов.

Биографии писателей так или иначе отражались в их произведениях, причем каждое из них, в свою очередь, могло стать жизнетворческой моделью для адепта символизма. Как мы увидим ниже, обстоятельства жизни Ходасевича соотносятся с рядом символистских текстов, но соотносятся необычным образом. В таких произведениях, как «Огненный ангел» Брюсова или «Песня Судьбы» Блока, реальные или возможные «человеческие» отношения отвергаются в пользу «символистских» (Рупрехт-Рената, Герман-Фаина)[41]. Эти тексты могли служить моделью для Ходасевича, поскольку любовный треугольник в его жизни очень напоминает литературные сценарии Брюсова и Блока. Но одновременно мы приходим к выводу, что поэт меняет смысловые доминанты текстов, отрицая символистские отношения и превознося человеческие. Таким образом, возникает своего рода инверсивный сценарий: текст становится жизнетворческой моделью, в которой смысловые акценты поставлены диаметрально противоположным образом.

Рассмотрим подробнее, каким образом в биографии Ходасевича реализовался переход от первого этапа эволюции ко второму.

---

[41] Драма «Песня Судьбы» — это не первый случай попытки описания «человеческих» отношений у Блока. После согласия Л. Д. Менделеевой стать женой поэта («Она дала мне Царственный Ответ» — («Я их хранил в пределе Иоанна…»; 8 ноября 1902; [Блок I: 239]), Блок пытается создать образ «земной» возлюбленной, согласовать героиню «Стихов о Прекрасной Даме» с новой жизненной реальностью. «Превращение “Небесного Существа” в земную, “полную страсти” героиню» [Минц 1999: 420] привело поэта к краху былых иллюзий и глубокому кризису (подробнее см. об этом в статье «Цикл Ал. Блока “Распутья”» [Минц 1999: 415–428]). Для нас — в свете представленных выше рассуждений — важно, что земное воплощение мистической возлюбленной привело не к счастливой семейной жизни, а к мучительным действиям героев и тяжелым переживаниям, описанным в некоторых стихотворениях «Распутий». См., например, случаи измены героини (примеры мучительных переживаний героя, его ощущение близкой смерти опускаем): «Ты ушла на свиданье с любовником. / Я один. Я прощу. Я молчу» («Зимний ветер играет терновником…»; 1903); «Возвратилась в полночь. До утра / Подходила к синим окнам зала» (1903) [Блок I: 266, 292].

§ 3.2. Годы после «Молодости». Отношения Ходасевича с Е. В. Муратовой

Финалом перехода из «тезы» в «антитезу» можно считать как сам второй сборник, его идейную структуру, так и отношения Ходасевича со второй женой А. И. Чулковой, женщиной, чей характер был предельно контрастен по отношению к характеру М. Э. Рындиной. Но такому финалу предшествовал важный эпизод в биографии поэта, оставивший след в поэтике «Счастливого домика».

О событиях в жизни Ходасевича после расставания с первой женой до знакомства с Е. В. Муратовой в 1910 г. мы знаем не так много. По словам биографа поэта, «три года после расставания с Мариной — период в биографии Ходасевича темный» [Шубинский 2011: 135]. Краткая автобиографическая канва, составленная в июне 1922 г., свидетельствует о погружении поэта в богемную жизнь и одновременно о психологической потерянности:

> 1908 — «Молодость». Голос Москвы и пр. Голод. Беклемишев. *Карты.* 1909 — *Пьянство.* Гиреево. Женитьба Муни. *Карты.* 1910 — Маскарад. Женя Муратова. Пожар. «Марина из Грубаго». *Карты, пьянство.* 1911 — *Пьянство. Карты.* Италия. СПБ. Смерть мамы. Босячество. Нюра. Смерть отца. Голод. Зима в Гирееве <курсив наш. — *П. У.*> [Берберова 2009: 164–165].

Вырисовывающаяся картина внутренней жизни, постоянным фоном которой является пьянство и карточная игра, перекликается с опытами символистского жизнетворчества. В первой главе мы уже говорили о том, что в «Молодости» Ходасевич ориентируется на младших символистов и в начале и в конце сборника использует мотивы, характерные для периода «антитезы» в творческих биографиях Белого и Блока. Обстоятельства жизни Ходасевича 1908–1910 гг., по сути, развивают линию литературных манифестаций: «антитеза», характерная для стихов первой книги, переходит в область личной жизни.

В 1910 г. начинается переходный этап, который в итоге привел к новому жизненному сценарию, — отношениям поэта с Евгенией Владимировной Муратовой (1884/1885–1981/1982), художницей и танцовщицей, первой женой искусствоведа П. П. Муратова. История отношений Ходасевича и Муратовой была подробно описана И. Андреевой ([Андреева 2000]; см. также: [Устинов 2010]), поэтому мы остановимся только на значимых для нашего сюжета моментах.

Роман Ходасевича и Муратовой начался на одном из московских маскарадов, устроенном Н. Ульяновым и П. Муратовым, в феврале 1910 г.

Биографы Ходасевича сходятся в импрессионистичной характеристике Муратовой. «Остроумная, очаровательная, живая “царевна” (как называл ее Ходасевич в стихах) была из тех, кто дышал воздухом “веселой легкости бездумного житья” предвоенных лет» [Шубинский 2011: 173]. «Мура-

това же <в отличие от Н. Петровской. — *П. У.*> наделена природным даром легкомыслия, даром радости, который охранял ее и тех, кто попадал в круг ее общения. Она умеет расцветить жизнь самыми нехитрыми средствами. <…> Ее детская фантазия населяет бывшее имение привидениями, любое платье превращает в маскарадный костюм, а мимолетного поклонника — в рыцаря или пажа. Фонарики, бумажные цветы, атмосфера влюбленности обозначают ее присутствие в письмах, воспоминаниях, стихах, даже если имя не названо» [Андреева 2000: 14].

«Муратова, урожденная Пагануцци, отнюдь ее была инфернальной героиней символизма, не вставала в позу, подобно Петровской, не придумывала себе роковой любви, во всяком случае, не объявляла ее грандиозной, вечной, не молилась на нее. <…> Конечно, она любила, когда вокруг нее много поклонников, конечно, она играла во что-то, как многие тогда. Она была легкой, жизнерадостной, женственной и капризной, обожала в духе эпохи все карнавальное» [Муравьева 2013: 121–122].

В своих поздних незаконченных воспоминаниях бывшая возлюбленная Ходасевича также несколько импрессионистично восстанавливает хронологию отношений:

> 1910 год. Однажды дома у себя я увидела молодого человека. <…> Элегантный, изящный, как-то все хорошо на нем сидит. В пенсне. <…> Красивые длинные, смуглые пальцы рук.
>
> Мы с ним сразу подружились. У нас обоих наша прежняя «любовь» разладилась. Он только недавно разошелся со своей женой — высокой красивой, «шикарной» блондинкой — Мариной. У меня же по молодости лет и из-за увлечения маскарадами получился полный сумбур в жизни, чувствах и мыслях.
>
> Все вечера мы стали проводить вместе. «Шлялись» по Москве, заходили в кабачки, чайный для извозчиков, иногда в Литературный кружок на Тверском бульваре. Владислав был игрок. <…> Владислав любил острые ощущения. Спокойная, размеренная, обыденная жизнь, деревня, тихая семья — это было не для него, впрочем, детей он любил. <…>
>
> Помню одну ночь с ним под Пасху — заутреня. Мы где-то в церковке под стенами Кремля «Нечаянная радость». <…> Народу мало. Домой идем пешком; толпа, весенний воздух. Все гудит от звона колоколов. Дома стол накрыт, пахнет гиацинтами и хорошими парижскими духами. Я и гости в шелковых платьях. Потом сидим с Владей на Смоленском бульваре и ждем рассвета. <…>
>
> Потом вспоминаю вербное Воскресенье. <…> Долго бродим. Переулками идем домой. Усталые. Я дома что-то делаю, Владислав садится за стол и очень быстро, сразу пишет стихи — «Какое тонкое терзанье, прозрачный воздух и весна…»
>
> Иногда ездим на извозчике за город — в Петровский парк или Сокольники. <…>
>
> Затем встреча в Венеции на лестнице отеля “Leone Bianco”. Я «танцовщица», Владислав лечится от туберкулеза в Нерви. Опять прогулки, кабачки, но уже итальянские, в тесных, узких улочках Генуи. Бесконечные выдумки, развлечения, стихи, чудесное вечное море. <…>

Владя чувствует себя не плохо, весел, много шутит <…> и много, много пишет стихов — «Звезда над пальмой».

Наконец я уезжаю. Расставанье [НСВВП 2000: 121–123].

Как мы видим, отношения развивались в легком и ни к чему не обязывающем ключе. Неслучайно, по свидетельству второй жены поэта, Ходасевич «очень огорчался ее <Муратовой. — *П. У.*> не вполне серьезным отношением к его любви» [Ходасевич А. 1990: 394].

Роман Ходасевича с Муратовой в некоторых аспектах был очень близок к истории, приведшей к созданию «Молодости». Хотя Муратова, по-видимому, была непохожа на Рындину, в ее характере, как это отмечено биографами поэта, важнейшей составляющей являлось игровое, театральное начало. Примечательно, что и в стихах Ходасевич определил для Муратовой роль «царевны», что подчеркивало театральность возлюбленной (отведенная роль генетически восходит к разнообразному репертуару ролей участников «жизнетворческого» проекта Ходасевича периода «Молодости»; см. с. 25–30 нашей работы).

Присущая Муратовой театральность проявляется в «сентиментальной сказке» Ходасевича «Иоганн Вейс и его подруга», опубликованной в декабре 1911 г. в газете «Утро России». Сюжет сказки прост — однажды вечером танцовщица по имени Нелли слетает с афиши к поэту. Она просит помочь найти ее возлюбленного Армана, которого сорвали со второй части афиши. Поэт влюбляется в Нелли, и несмотря на то, что ее сердце по-прежнему принадлежит другому, танцовщица начинает отвечать взаимностью. Однако счастью неожиданно приходит конец — Арман, исполняющей танец апаша, был найден и приклеен на место, и Нелли, уже против своей воли, вернулась к нему [Ходасевич III: 16–20]. Героиня истории наделена некоторыми чертами возлюбленной поэта [Ходасевич III: 522]: так, например, Муратова также была танцовщицей. «Губы с полосками рыжеватых румян» из сказки перекликаются со стихотворением «Матери» (<осень 1910>): «Только бы снова изведать ее поцелуи / (Тонкие губы с полосками рыжих румян!), / Только бы снова воскликнуть: “Царевна! Царевна!”» [Ходасевич 1989: 74]. Если в «сентиментальной сказке» действительно преломляются отношения Ходасевича и Муратовой, то нельзя не обратить внимание на условность героини и ее связь с театральным началом. Хотя условность объясняется жанром сказки, при попытке биографического прочтения произведения она легко может быть связана с несерьезностью взаимоотношений.

Близость моделей отношений поэта с Муратовой и Рындиной этим не ограничивается. Как и в случае с первой женой, отношения стимулировали лирическое вдохновение (см. свидетельство Муратовой — «Владя <…> много пишет стихов»; ср. признание поэта близким друзьям: «Сколько стихов я написал! Боже мой!» (12 июля 1911 г.; [НСВВП 2000: 171]). Судя по всему, роман с Муратовой воспринимался поэтом как лирическая мат-

рица будущего сборника. Уже после отъезда возлюбленной в Россию, Ходасевич 30 июля 1911 г. из Венеции пишет ей письмо, в котором, по-видимому, сообщает о планирующейся книге стихов:

> Окрепну здесь окончательно — и 13 числа (по-русски — 1 августа) уеду в Россию, дописывать книгу, потом печатать ее. Здесь написал я несколько стихотворений, которых не посылаю, — они тебе не понравятся: написано умно и спокойно [НСВВП 2000: 172].

Отметим, что судя по последней фразе, в сознании поэта модели отношений с Муратовой соответствуют определенные тексты, доминантой которых можно назвать эмоциональность.

Интересно, что Ходасевич мифологизировал и расставание с Муратовой, и эта мифологизация отчасти напоминает случай «Молодости». Хотя Муратова, по-видимому, уехала в Россию из Флоренции [Устинов 2010: 98], и только потом Ходасевич отправился в Венецию (8 июля возлюбленная пишет ему письмо из Звенигорода, а 12 июля поэт в письме к друзьям сообщает, что лишь завтра будет в Венеции [НСВВП 2000: 170–171]), именно легендарный город в сознании поэта становится местом расставания. Об этом свидетельствует очерк «Город разлук. В Венеции» (Московская газета. 1911. 23 сентября):

> Нигде так легко не расстаешься с надеждами и людьми, как в Венеции. Там одиночество не только наименее тягостно, но и наиболее желанно. <…> Венеция — город разлук. <…> Здесь хочется не любить и не хочется быть любимым. <…> Нет, не пускайте влюбленных в Венецию. Там цепи становятся паутиной. Там учишься великому искусству: разлюблять [Ходасевич III: 14–15].

Венеция как место расставания выбрана, вероятно, неслучайно — город как бы замыкает театральные декорации романа. Действительно, возникает симметрия начала и конца отношений: знакомство на маскараде и разрыв в Венеции, которая — по наблюдению П. П. Муратова, сделанному приблизительно в то же время — «до сих пор что-то празднует, до сих пор шумит, улыбается и лениво тратит досуг на площади Марка, на Пьяцетте и на набережной Скьявони» [Муратов 2008: 9]. Сходство подкрепляется и фоновым присутствием позапрошлого карнавального столетия: «XVIII век был веком маски. Но в Венеции маска стала почти что государственным учреждением, одним из последних созданий этого утратившего всякий серьезный смысл государства» [Муратов 2008: 47]. Вероятно, Ходасевич — в духе символистского жизнетворчества — сознательно выстроил такую композицию.

Для создания собственной мифологии Ходасевич мог выбрать Венецию с оглядкой на Блока. «Ожидание некоего видения или любовной встречи — это атмосфера “Итальянских стихов”; на языке Блока, их *музыка*» — замечает О. Седакова [Седакова 2010 (1996): 282 и сл.]. Очевидно, что в «Городе разлук» мысли Ходасевича о Венеции развиваются совершенно

в противоположном ключе. См., однако, стихотворение Блока «Венеция, 1» (май 1909), в котором город связывается с мотивом расставания:

> С ней уходил я в море, / С ней покидал я берег, / С нею я был далеко, / С нею забыл я близких… <…> Адриатической любви — / Моей последней — / Прости, прости! [Блок III: 102].

Итак, как и в случае с Рындиной, расставание послужило поводом для создания художественного текста (правда, в случае с Муратовой налицо редукция литературности — очерк «Город разлук» и несколько стихотворений не сопоставимы с целым сборником).

Хотя эссе о Венеции во многом преследует цель создания мифа о своей жизни для близкого окружения и потенциальных читателей, некоторые известные обстоятельства позволяют разглядеть в этом сюжете отражение реальных событий.

Как мы уже отмечали, Муратова уехала из Италии в начале июля. Ее письмо от 8 июля 1911 г. из Звенигорода полно нежных слов и свидетельствует о продолжении близких отношений:

> Милый, милый Владислав. Я так перед тобой страшно виновата. Я до сих пор не уверена, получишь ли ты деньги. <…> Все же думаю, что это улажу. Но если нет, как ты устроишь? <…> Владиславчик, что же это такое! Какой здесь медленный ритм жизни на улицах у людей, на извозчиках. <…> Но в Щелкове все так, как я хотела. Занятия начнутся с 15 августа, и меня не думают выгонять! <…> Сиди в Италии, пока можешь, и как приедешь в Москву, приезжай ко мне в гости. <…> Поправляйся. Целую тебя. Женя. Сейчас же, как приедешь, ты приезжай в Звенигород [НСВВП 2000: 170–171].

Конечно, по приведенному письму трудно судить о близости отношений Муратовой и Ходасевича, но очевидно, что о резком разрыве речи не идет. Как сообщал сам поэт близким друзьям через 4 дня после процитированного письма: «Я во Флоренции, один как перст. Женя вам кланяется. Она уехала в Россию, танцевать» [НСВВП 2000: 171].

Письмо Муратовой наталкивает на мысль, что инициатива разрыва на этот раз принадлежала Ходасевичу. Ответ поэта на приведенное выше письмо возлюбленной отчасти подтверждает эту догадку. 30 июля 1911 г. Ходасевич писал:

> Ты, милый, напрасно тревожишься и извиняешься: если будут деньги — пришли, если нет — не надо: устроюсь. Конечно, очень хорошо бы, но ужаса я не испытываю, м<ожет> б<ыть>, оттого, что как-то совсем разучился огорчаться и радоваться. Живу — и все тут. Работаю мало, потому что жара здесь невероятная <…> Слишком уж я много раздавал себя людям, а в ответ не получал ничего. Теперь — basta cosi <достаточно (*итал.*)>! Да здравствуют книги. Надо быть более гордым, стыдно вывертываться наизнанку даже перед всем миром. <…> Будь здорова. Напиши, как живешь. <…> Владислав [НСВВП 2000: 171–172].

Здесь полностью отсутствует лексика, характерная для любовных отношений, письмо скорее можно охарактеризовать как сухое, а высказанная жизненная программа на ближайшее время, как кажется, свидетельствует о том, что Ходасевич больше не собирается разделять сценарии окружающих и в частности — Муратовой.

Когда в ноябре 1911 г. Ходасевич сообщал Нине Петровской об изменениях в своей жизни, он резко противопоставил нынешние отношения с А. И. Чулковой и все предыдущие: «со мной добры, очень просто добры и нежны, по-человечески, не по-декадентски» [Ходасевич IV: 386]. Коротко сформулированное различение отношений принципиально важное: оно соотносит все предшествующие романы с литературными моделями, и с ними согласуется поведение не только Рындиной, но и Муратовой. В конце письма Петровской Ходасевич сообщает: «А та женщина уехала в Петербург. В ссылку» [Ходасевич IV: 387], и в этом также можно увидеть намек на то, что инициатором разрыва был именно поэт.

Наконец, предположение о том, что сам Ходасевич был инициатором разрыва, оправдано психологически. Роман с Муратовой хотя и отличался на поверхностном уровне от взаимоотношений с первой женой, но на глубинном уровне эксплуатировал сходные поведенческие модели. Попав во второй раз во многом в сходную ситуацию, Ходасевич, скорее всего, это вовремя отрефлексировал и не стал повторять травматичный опыт.

Итак, с нашей точки зрения, роман с Муратовой по своим особенностям (но не по внешнему воплощению) напоминал отношения с Рындиной, но в облегченном виде — без ощутимого трагизма и надрыва. Модель поведения Ходасевича, по-видимому, с самого начала повторяла предшествующую, но, как нам кажется, поэт, ощущая это сходство, избежал повторения психологически тяжелой ситуации разрыва, инициированного возлюбленной.

Перед нами, по сути, вариация жизнетворческой модели «Молодости» с видоизмененным поведением главной героини.

Прежде чем перейти к следующему разделу, попробуем также ответить на вопрос, какое место занимало расставание возлюбленных в Италии в биографии поэта. Думается, что к разрыву с возлюбленной именно в Италии Ходасевича подтолкнул Блок. Согласно точке зрения Л. Л. Пильд,

> построение образа «чистого поэта» в «итальянском» цикле осуществляется по линии противопоставления одного из важнейших предшественников символизма <Фета. — *П. У.*> поэтам символистам, описывавшим Италию как пространство, активизирующее в художнике духовную и физическую энергию и побуждающее отождествлять его творческий процесс с безграничной свободой, высвобождающий «эрос». В этой связи ключевыми в этих текстах оказываются образы, описывающие тактильные или обонятельные импрессии. Лирический герой цикла, наоборот, делает попытку преодолеть воздействие окружающего его пространства, максимально дистанцироваться от него и рассматривать (созерцать) происходящее на отдалении «как картину» (поэтому

столь большое значение приобретают в цикле мотивы «зрения», «вглядывания») [Пильд 2010: 501–502].

Вероятно, в Италии Ходасевич мог проецировать на себя сходную созерцательно-эстетическую позицию. Вспомним его замечание о новых стихах из письма Муратовой («написал я несколько стихотворений, которых не посылаю, — они тебе не понравятся: написано умно и спокойно») и его же новую жизненную программу: «Теперь — basta cosi! Да здравствуют книги».

Забегая несколько вперед, отметим также, что в «итальянском» стихотворении «Успокоение» (июнь 1911) именно эстетическая отстраненность героя примиряет его с разлукой:

> Сладко жить в твоей, царевна, власти, / В круге пальм, и вишен, и причуд. / Ты как пена над бокалом Асти, / Ты — небес прозрачный изумруд. <…> И душе не страшно расставанье — / Мудрый дар играющих богов. / Мир тебе, священное сиянье / Лигурийских звездных вечеров [Ходасевич 1989: 88][42].

Для «Итальянских стихов» Блока одним из организующих начал становится мотив обновления жизни — «Тень Данта с профилем орлиным / О Новой Жизни мне поет» («Равенна», 1909; [Блок III: 99]; подробнее см.: [Пильд 2010]). Вполне правдоподобно, что Ходасевич учитывал это ожидание, присущее блоковским стихам, и потому именно в Италии решил разорвать отношения, ассоциирующиеся у него с «прежней», напоминающей о Рындиной, жизнью.

§ 3.3. Любовный треугольник. А. И. Чулкова

Описанная выше модель жизнетворчества в данном случае усложняется одним чрезвычайно важным обстоятельством, о котором мы пока сознательно умалчивали, стремясь описать специфику романа с Муратовой. Дело в том, что параллельно с ним существовали, по-видимому, еще одни, латентные любовные отношения. Ходасевич, таким образом, находился в ситуации любовного треугольника и в результате, используя его слова из письма к Петровской, выбрал «человеческую», а не «декадентскую» модель.

Участник этого своеобразного треугольника — А. И. Чулкова. С ней и с ее мужем А. Я. Брюсовым Ходасевич регулярно общался. Знакомство поэта со своей будущей женой относится к 1909 г. Вот как она впоследствии вспоминала предысторию их отношений:

> Разъехавшись с Мариной, Владя поселился в меблированных комнатах «Балчуг», где жил и работал в более скромной обстановке.

[42] О связи образа «царевны» с поэзией Блока мы будем говорить в следующей главе.

В то время у писателя Бориса Зайцева часто бывали вечеринки, на которых молодые писатели и поэты читали свои новые произведения. Я там тоже бывала и впервые услыхала стихи Влади, которые меня совершенно пленили. Я в то время была замужем за Александром Брюсовым. Познакомившись с Владей, я настаивала, чтобы он возобновил прежние приятельские отношения с моим мужем. Владя стал у нас часто бывать, даже гостил у нас на даче, совместно переводил с А. Б. какой-то испанский роман, писали шуточные стихи, эпиграммы, пародии, акростихи и тому подобные вещи. Я очень подружилась с Владей — он делился со мной своими новыми стихами, своими душевными и любовными переживаниями. Он в то время был влюблен в Евгению Муратову <…> и очень огорчался ее не вполне серьезным отношением к его любви. <…>

Физически Владя чувствовал себя плохо. Как-то, заработав небольшую сумму денег, он решил поехать в Венецию, где в то время была Евгения Муратова и еще много знакомых. Он кашлял, был очень бледен и нервничал. Мы с мужем провожали его на вокзал, и я плакала, думая, что он не вернется живым. Это было в 1910 году <sic!>. Он пробыл в Венеции дольше, чем предполагал, так как сумел найти себе работу: водил экскурсии по музеям, галереям и церквам <…>. Евгения Муратова до Венеции была в Лондоне вместе со школой Э. И. Рабенек, которая там выступала. <…>

Встреча Влади с Муратовой в Венеции была печальной: они там расстались.

Владя вернулся в Москву слегка поправившись и привез много новых стихов. Часто печатался в газетах и журналах «Весы», «Золотое Руно», «Перевал» и готовил вторую свою книгу стихов — «Счастливый домик».

Однажды Владя пришел к нам совершенно потрясенный горем: его мать ехала на извозчике <…>, лошадь <…> понесла, <…> и его мать, падая, ударилась головой о тумбу и тут же умерла. Вскоре отец Влади <…> тоже скончался.

<…> Эта двойная смерть очень тяжело отозвалась на нем.

Как раз в это время я ушла от Александра Брюсова, и мы стали жить вместе с Владей [Ходасевич А. 1990: 394–395].

Приведенный текст примечателен во многих отношениях. Как мы видим, он подтверждает ряд высказанных выше соображений. Так, А. Чулкова считает местом расставания именно Венецию, а также сообщает, что по возвращении из Италии поэт готовил новый сборник стихов. Не менее интересно и описание развития отношений с Ходасевичем: быстро возникшая близкая дружба привела к теплой привязанности, и после трагических событий в жизни поэта друзья стали жить вместе. Нетрудно заметить, что Чулкова не приводит мотивировки тех или иных событий, а финальная фраза в приведенной цитате — «Как раз в это время я ушла от Александра Брюсова, и мы стали жить вместе» — выглядит скорее как фигура умолчания об истинных жизненных обстоятельствах (особенно с учетом слез на вокзале).

Опубликованные письма, относящиеся к периоду пребывания Ходасевича в Италии, проясняют характер отношений между поэтом и дружеской четой. Судя по письму от 12 июля 1911 г., адресованному А. Я. Брюсову

и А. И. Чулковой, которые тогда находились в Париже, Ходасевич испытывал к друзьям самые теплые чувства:

> Дети! Я во Флоренции, один как перст. Женя вам кланяется. Она уехала в Россию, танцевать. Завтра утром буду в Венеции, где проживу целых 3 недели, не меньше. Если Нюра останется в Париже, — Ал<ексан>др, приезжай за мной: вместе поедем в третий Рим. Ну-ка, покажи прыть! А то приезжайте оба: возле Риальто есть чудесные кабачки, где можно играть в преферанс. Кроме того — я вас люблю, вы меня: почему же нам не быть счастливыми? Пришлю Вам венецианский свой адрес: пока пишите poste restante. Целую Вас нежно [НСВВП 2000: 171].

Желание увидеться было вызвано, возможно, не только дружескими чувствами. 8 июля 1911 г. Чулкова писала Ходасевичу из Парижа:

> Владик, мой милый, люблю тебя ужасно и думаю о тебе очень часто. Живу в Париже одна, учусь beaut'e и предаюсь грустным думам. Думаю в сентябре вернуться в Москву, открыть Институт красоты и заработать кучу денег. Изволь присылать мне всех своих цыпочек. Шурка очень доволен, что я стала большая [Муни 1999: 225, прим. 2].

Конечно, можно увидеть в этом письме своеобразный дружеский язык, однако думается, что в нем проявляются более интенсивные и глубокие эмоции.

Ответ Ходасевича, написанный 3 августа, выдержан в том же духе и, несомненно, выглядит более теплым, чем письмо к Муратовой от 30 июля:

> Милый ты мой Нюреныш, большое тебе спасибо за доброе письмо. Прости, что отвечаю не сразу: жарко здесь и лениво. Дни провожу либо в кафе, либо в церкви, либо в постели. Учишься наводить красоту? Ладно: все мои цыпочки отныне принадлежат тебе. То-то разбогатеешь. Я уж для тебя присматриваю палаццо на Canal Grande. Ежели тебе любопытно знать, как я живу — слушай. Ничего не делаю, ибо работать здесь просто невозможно. Валандаюсь с Грифцовым. <…> Ухаживаем за экскурсантками напропалую. Установили правило: иначе как вдвоем на гондолах не ездить. Экскурсантки — рожи несовместимые, все какие-то пузатые, без каблуков и в плохих платьях. Степень их цивилизации не велика <…>. 13 числа уеду в Россию, хотя и не хочется. До тех пор еще раз напиши мне, как живешь, а я тебе в ответ пришлю стихов довольно хороших. Сегодня лень. Ну прощай. Будь здорова, плюнь на всех Васек и люби одного меня. Целую тебя нежно [НСВВП 2000: 172].

Хотя принято считать, что любовные отношения Ходасевича и Чулковой начались осенью 1911 г., когда они стали жить в гражданском браке, несомненно, все предпосылки для совместной жизни проявились раньше. Об этом свидетельствуют не только приведенные письма, в которых легко можно увидеть более чем теплое отношение друг к другу, но и еще два документа.

В декабре 1911 г. Чулкова рассказала об истории своей любви Н. Я. Брюсовой (с братом которой она недавно рассталась):

Не умею я писать писем, а тебе особенно — ведь ты строгая. Но все-таки попытаюсь рассказать, как было. Помнишь, еще весной между мной и Сашей были недоразумения? Потом, за границей, я вдруг почувствовала себя большой. Большой и приехала в Москву. А Саша все продолжал быть маленьким. Да еще ему дали новую игрушку — военную службу. Вот он и ушел с нею куда-то далеко от меня. А я осталась одна. Правда, было утешение — моя дружба с Владей. Помнишь, весной я не знала, куда пойти с моим горем, к тебе или к Владе? Мы давно были очень дружны. День ото дня Саша все дальше уходил от меня, а дружба с Владей — крепла. А вот как пришла и когда пришла любовь — не знаю. Знаю, что люблю Владю очень как человека, и он меня тоже. <…> Наша старая дружба позволила нам узнать друг друга без прикрас, которыми всегда прикрываются влюбленные [Ходасевич IV: 611–612].

Версия Ходасевича также содержит значительную долю неопределенности, однако в его объяснении прослеживается более четкое указание на хронологию. В уже упомянутом исповедальном письме к Петровской от 24 ноября 1911 г. поэт писал:

Сегодня в силах сообщить Вам лишь факты, о коих Вы, пожалуй, уже знаете. Ныне под кровом моим обитает еще одно существо человеческое. Если еще не знаете кто — дивитесь: Нюра. Внутреннюю мотивировку позвольте оставить до того дня, когда снова встретимся мы с Вами здесь, на этой земле, а не где-нибудь еще!

Милая Нина! Я — великий сплетник, но молчал о словах, которые слышал целых полтора года. Во дни больших терзательств мне повторили их снова — и стало мне жить потеплее. Тогда я сдался. Вы хорошо сказали однажды: женщина должна быть добрая. Ну вот, со мной добры, очень просто добры и нежны, по-человечески, не по-декадентски. Ныне живу, тружусь и благословляю судьбу за мирные дни.

И еще. Все ставки — роковые. Миллионер, ставящий на карту копейку и проигрывающий ее, — совершает шаг роковой, ибо уже ничто, никакие выигрыши в мире этой копейки ему не вернут, и разорится он в конце концов от того, что проиграл ее. Но все же весело играть не по копейке, а делая ставки решительные. Весело знать — день ото дня непоправимее запутываешь узлы — свои и чужие. <…>

Сегодня утром умер мой отец. Фелицианы кончились. <…>

Будьте здоровы, пожалуйста, будьте здоровы. Да лечитесь, как паинька. Может быть, вообще надо жить паиньками. То есть паиньками, паиньками, а потом — трах! — взять да и выкинуть что-нибудь. Мы еще с Вами своих трахов дождемся.

<…>

А та женщина уехала в Петербург. В ссылку. Не браните меня. «И от судеб защиты нет» [Ходасевич IV: 386–387].

Приведенное письмо позволяет отнести возникновение любовного чувства у Чулковой к 1910 г. Хотя время начала романа остается неизвестным, в письме содержится намек на «дни больших терзательств». Речь, по-ви-

димому, идет о внезапной смерти матери поэта 20 сентября 1911 г. Однако закавыченное выражение можно понимать и расширительно как временной промежуток между отъездом в Италию, расставанием с Муратовой и трагическими семейными событиями. Так или иначе, несомненно, что еще до поездки в Италию Ходасевич прекрасно понимал характер чувств Чулковой.

В письме интересна и игорная метафора (восходящая, по всей вероятности, к «Игроку» Ф. М. Достоевского). Ее, по-видимому, можно рассматривать как своего рода перевод рассказа о произошедших событиях на «декадентский» язык, столь близкий и Петровской, и Ходасевичу. Не сомневаясь в искренности чувств поэта, отметим все же предельный уровень рационализации и вербализацию того, что сложившиеся отношения — своеобразный сценарий, если не «жизнетворческий» эксперимент («весело играть <…>, делая ставки решительные»). Финал письма свидетельствует также о том, что Ходасевич осознает рамки нового сценария («взять да и выкинуть что-нибудь»). Предположения поэта оправдаются в 1921–1922 гг., когда начнутся его романтические отношения с Н. Берберовой.

Мы позволили себе привести обширные цитаты из различных документов, чтобы по возможности полнее охарактеризовать специфику жизненной ситуации, в которой Ходасевич оказался летом–осенью 1911 г. Обсуждение писем приводит нас к заключению, что в это время поэт уже был участником любовного треугольника. Сначала события развивались как повторение декадентского сценария, однако Ходасевич вовремя от него отказался, предпочитая «человеческие» отношения. Все это можно объяснить исключительно личными психологическими мотивами и стремлением не попадать в очередную травматическую ситуацию. Одновременно все описанные события поддаются трактовке и с точки зрения символистского жизнетворчества.

§ 3.4. Модели жизнетворчества

В начале главы мы выдвинули гипотезу, согласно которой период 1908–1914 гг. в творческой биографии Ходасевича можно рассматривать как вторую фазу эволюции поэта, контрастную по отношению к первой. В эту концепцию, как мы старались показать, полностью укладываются рассмотренные выше любовные истории поэта. Теперь мы считаем нужным рассмотреть тексты, подкрепляющие выбранный сценарий. Сначала мы проанализируем сказку самого Ходасевича, затем обратимся к Брюсову как к автору «Огненного ангела» и как к творцу собственной биографии и, наконец, рассмотрим первую сцену «Песни Судьбы» Блока. Все эти литературные и жизненные тексты, по-своему осмысленные поэтом, закрепили его выбор «человеческой», а не «декадентской» модели.

3.4.1. «Иоганн Вейс и его подруга»

Для доказательства этой мысли обратимся сначала к уже упомянутой «сентиментальной сказке» Ходасевича, в которой преломляется история отношений поэта с Муратовой. Ее простой сюжет отчасти напоминает сказку Г. Х. Андерсена «Пастушка и трубочист» (возвращение героини на прежнее место, хрупкость и несамостоятельность героев). Не анализируя этот сюжет подробно, обратим внимание, что сквозь него просвечивает другая перекличка с некоторыми коллизиями романа Брюсова «Огненный ангел».

Неожиданная встреча героя-поэта с танцовщицей с афиши отчасти напоминает такую же непредвиденную встречу Рупрехта и Ренаты. Важнее, однако, другое сходство: танцовщица Нелли сразу же просит помощи героя, чтобы найти ее возлюбленного Армана (которого с афиши сорвали). Здесь нельзя не вспомнить, что и Рената на протяжении первой половины романа мечтает найти графа Генриха, а Рупрехт с самого начала их знакомства выступает в значительной степени лишь как помощник своей спутницы. При этом и герой «Огненного ангела», и Иоганн Вейс влюбляются в героиню.

Нелли ведет себя с Иоганном противоречиво: ее сердце отдано другому, но она начинает отвечать на чувства поэта:

> С этого дня Нелли часто ходила в мансарду к Иоганну. Она приходила по вечерам, и, став не колени, поэт целовал ее руки. <…> Так сидели они подолгу, и уже Нелли начинала отвечать на поцелуи Иоганна поцелуями долгими и грустными. <…> Так прошло несколько месяцев. <…> Казалось, ничто уже не грозит их мирному благополучию. Апаш исчез, и по какому-то безмолвному соглашению больше о нем не вспоминали [Ходасевич III: 19].

В более сжатом нарративе здесь отчасти повторяется история Рупрехта и Ренаты, которая долгое время сопротивлялась чувствам своего спутника, но в какой-то момент, когда они уже поселились в Кельне и после того, как герой сразился на дуэли с графом Генрихом, стала на них отвечать (с самого же начала поведение Ренаты отличалось двойственностью по отношению к Рупрехту).

В сказке Ходасевича «идиллия» героев неожиданно заканчивается:

> Но однажды Иоганн где-то засиделся с приятелями, и, когда, слегка пьяный, вернулся домой, он нашел на столе записку. На узком клочке бумаги нескладным почерком было написано: «Ах, Иоганн, зачем же тебя нет дома?» Иоганн понял, что случилось какое-то несчастье и бросился в кабачок. Войдя, вскинул глаза на афишу. Нелли стояла в обычной своей позе, <…> а перед ней, с нахальной и глупой улыбкой на небритом лице, торчал апаш. <…> Он понял, что приход Нелли был последней попыткой спрятаться от апаша. Пока чьи-то безмозглые головы обдумывали способ, как привести апаша в порядок, пока его чистили, терли и клеили, — она убежала к Иоганну. Но Иоганна не было дома, и некому было победить в сердце ее былую любовь [Ходасевич III: 19–20].

В этой развязке также в некоторой степени отражается коллизия «Огненного ангела»: (относительной) идиллии Рупрехта и Ренаты приходит конец, поскольку героине вновь явился Мадиэль (огненный ангел, до этого якобы воплотившийся в графе Генрихе); видение производит на Ренату сильнейшее впечатление, и она в скором времени отправляется в монастырь, где впоследствии погибнет на процессе инквизиции. Совершенно разных героев объединяет момент идиллии, который нарушается неотвратимыми событиями, в результате которых герой окончательно теряет свою любовь, а причиной этого, говоря обобщенно, становится прежний возлюбленный. Отметим, что действие сказки Ходасевича разворачивается в Германии, в чем также можно увидеть перекличку с «Огненным ангелом».

Связь сказки с брюсовским романом проявляется и на ономастическом уровне. Так, имя апаша «Арман» созвучно имени «Ариман» — олицетворению зла в зороастризме. Фамилия главного героя в переводе с немецкого означает «белый» (weiss). Семантика имен персонажей недвусмысленно намекает на обстоятельства жизни самого Брюсова, в частности, на его конфликт с Белым, в котором мэтр символистов воплощал демоническое злое начало, а его соперник играл навязанную роль представителя светлых сил [Лавров 1995: 167–177]. Противостояние поэтов было напрямую связано с Н. Петровской и стало сюжетной основой романа «Огненный ангел» (Рупрехт-граф Генрих) [Гречишкин, Лавров 1990].

Сказку Ходасевича, таким образом, можно рассматривать как изящную пародию на «Огненного ангела». Одновременно в «Иоганне Вейсе и его подруге» поэт создал вариацию «символистского» типа отношений.

Этот тип отношений представлялся Ходасевичу — в отличие от Брюсова — тупиковым. Примечательно, что и герой сказки в начале не ищет для себя приключений, больше напоминая филистера, чем «нового человека»:

> Иоганн допивал четвертую кружку пива и уныло мечтал о разных хороших вещах: о том, как славно было бы получить откуда-нибудь наследство, жениться на хорошенькой честной девушке и навсегда распроститься с Мюнхеном, а главное — перестать быть поэтом. Так он думал, и с каждой минутой мечты его становились все приятнее, а подробности будущего счастья выступали все явственнее. По привычке он уже начал шевелить губами, сочиняя восхитительную идиллию [Ходасевич III: 16].

Несмотря на авторскую иронию, очевидно, что здесь описывается тип отношений, диаметрально противоположный тому, который возник у героя сказки с Нелли. Судя по сказке, в сознании Ходасевича две модели отношений были четко противопоставлены, и роман с Муратовой, подобно роману Иоганна с нарисованной танцовщицей, воспринимался как обреченный.

Ходасевич в духе символистского жизнетворчества воспроизвел биографические модели в литературном тексте. Противопоставление «декадентской» (нестабильной) и «человеческой» (идиллической) модели отноше-

ний присутствовало и в других символистских текстах, на которые ориентировался поэт.

3.4.2. «Огненный ангел». Биография В. Брюсова

«Огненный ангел» — роман о новых символистских отношениях; главный герой против своей воли втягивается в них и в итоге, потратив много времени, эмоций и усилий, хотя и приобретает бесценный опыт, но не достигает даже намека на счастье. Авторский акцент сделан на Ренате, ее психологии и на моделях ее взаимодействия с окружающими.

В романе, однако, есть второстепенный сюжет, важный для наших размышлений. Речь идет о глубокой симпатии Рупрехта к Агнессе, младшей сестре его старого друга Матвея Виссмана. Эта сюжетная линия, необходимая для того, чтобы оттенить характер Ренаты, наглядно демонстрирует и возможность альтернативных, не «декадентских», а «человеческих» отношений.

Агнесса с самого своего появления вызывает в герое сбивчивые чувства:

> …это видение предстало мне, привыкшему к образам скорби и мучения, к чертам, искаженным страстью и отчаяньем, как осужденным духам мимолетный полет ангела у входа в их преисподнюю. Я сам остановился в смятении, не зная, пройти ли мне мимо, или поклониться, или заговорить, а Матвей, раскатисто хохоча, смотрел на наше замешательство. <…> И, поклонившись низко, я поспешил выйти из дому. Не знаю, под впечатлением ли этой встречи или от нее независимо, но когда я подумал о том, что теперь предстоит мне возвратиться домой, я испытал какое-то отталкивающее чувство [Брюсов IV: 152–153].

Позднее, после поединка с графом Генрихом и во время «медового месяца» Рупрехта и Ренаты, образ Агнессы не оставлял повествователя:

> …в короткое время я действительно сделался частым посетителем Виссманов и, оставляя Матвея его ученым книгам, стал проводить долгие часы с Агнессою. Мне очень нравилось это создание, тихое и кроткое, девушка, с которой хорошо было говорить обо всем на свете, ибо все для нее было ново и всему она верила с доверчивостью младенца. <…> Я, впрочем, должен тут же со всею определенностью заявить, что в моих отношениях с Агнессою, ни тогда, ни после, не было ничего, достойного названия любви, хотя, конечно, близость милой и юной девушки была мне сладостна, как-то дополняя страстность и опытность Ренаты. Но должен также сознаться, что в глубине души, в те дни, не находил я в себе ни той безусловной преданности, которая прежде отдавала меня без меча и без кольчуги в руки Ренаты, ни той опьянительной страсти, которая держала меня в своих цепях из роз в дни нашего сближения после моей болезни [Брюсов IV: 171–172].

Хотя Рупрехт в своих записках и отрицает чувства к молодой девушке, нет никаких сомнений, что его тянет к ней. Спустя некоторое время, после того, как Ренату посетил ангел Мадиэль, в настроениях героя, уставшего

от бесконечных эмоциональных перепадов возлюбленной, происходят новые перемены:

> Я начал уклоняться от того, чтобы сопровождать Ренату в церковь, уходил, под разными предлогами, из дому <…>, резко прерывал благочестивые разговоры и ночью, слыша из комнаты Ренаты ее сдавленные рыдания, не спешил к ней. А потом настал и день, когда не мог и не захотел я преодолеть своего желания: вернуться к Агнессе, словно к ясному воздуху над зелеными лугами, после рдяных и голубых лучей, перекрещивающихся в церквах сквозь расписные стекла [Брюсов IV: 182].

Постепенно Агнесса становится для Рупрехта своего рода противовесом Ренате и неизменным участником мучительных любовных отношений:

> Обычно происходило все так, что я шел днем к Агнессе, слушал ее тихие речи, смотрел на ее льняные косы и с душой успокоенной, как заштилевшее море, возвращался к Ренате, по пути напоминая себе, что сегодня буду я владеть собою строго. Дома большею частью начинали мы чтение какого-нибудь назидательного сочинения, <…> но понемногу близость ее тела увлекала меня <…> Во всяком случае, без одного исключения, все наши чтения, после первого нашего грехопадения, стали завершаться одинаково: сначала исступленными ласками и взаимными клятвами, а потом отчаяньем Ренаты, ее слезами и жестокими укорами и моим поздним раскаяньем [Брюсов IV: 185–186].

После исчезновения Ренаты именно Агнесса превращается в утешительницу Рупрехта. Между ними чуть не завязывается роман, возникновению которого воспрепятствовал неожиданный приход Матвея Виссмана. После этой сцены герой (отведя подозрения от Агнессы) уезжает из города.

Очевидно, что образ Агнессы противопоставлен образу Ренаты. Неопытная наивная девушка вызывает в главном герое глубокие чувства, которые он, однако, пытается спроецировать на Ренату:

> Мне памятен тот день, может быть, больше всех иных дней, и потому я знаю точно, что было то 14 февраля, в воскресенье, в день святого Валентина. Снова был я тогда у Агнессы, причем при беседе нашей присутствовал и Матвей, и мы втроем немало шутили над обычаями и приметами, связанными с этим днем. Возвращаясь домой, был я опять расположен добродушно и ласково и говорил себе: «Душа Ренаты изранена всем, что пережила она. Надо дать ей тихое успокоение <…>. Кто знает, быть может, после нескольких месяцев жизни и ясной и мирной, и любовь ее, и покаяние ее вольются в ровное русло, — и для нас с ней станет возможною та счастливая и трудовая жизнь мужа и жены, о которой я уже перестаю мечтать» [Брюсов IV: 187].

В «Огненном ангеле» сюжетная линия, связанная с Агнессой, только оттеняет мучительную коллизию отношений с Ренатой. По замечанию З. Г. Минц,

> намечающаяся у Брюсова коллизия «двух любовей» <…> весьма близка к типичным для прозы З. Гиппиус «любовным треугольникам», которые отражают, по мнению писательницы, извечную двойственность любовного переживания (тянущегося и к «земному», и к «небесному») и потому этически оправда-

ны. Но в «Огненном ангеле» ситуация получает чисто психологическую мотивировку, ни к каким «безднам» не ведет и исчерпывается вполне бытовой сценой — ссорой Рупрехта с братом Агнессы [Минц 2004в (1988): 258].

Хотя с сестрой Матвея Виссмана мечты о «счастливом домике» не связаны напрямую, очевидно, что в герое она вызывает мысли о покое, ровной, спокойной и гармоничной жизни. В свете символистского жизнетворчества этот сюжет выглядит периферийным и ассоциируется с классическими повествованиями о любовных отношениях, которым нет места в «новой» литературе. Однако для второго этапа эволюции Ходасевича, в котором поэт переосмысляет символистские тексты, расставляя в них акценты диаметрально противоположным образом, эта сюжетная линия могла приобрести особенную важность и стать основной моделью как для собственной жизни, так и для поэтических текстов.

При всей маргинальности сюжетной линии Рупрехта и Агнессы для «новых людей» символизма, перед глазами Ходасевича был один чрезвычайно важный пример — сам автор «Огненного ангела». Хотя в романе герой предпочитает «декадентские» отношения «человеческим», в жизни Брюсова все обстояло несколько иначе. Любовная связь с Петровской, нашедшая поэтическое воплощение в «Огненном ангеле», в реальности к 1911 г. фактически себя исчерпала, и в ноябре Петровская уехала за границу.

К этому времени Петровская, по воспоминаниям Ходасевича, отчасти превратилась в героиню брюсовского романа:

Но она сжилась с ролью Ренаты. Теперь перед ней встала грозная опасность — утратить и Брюсова. Она несколько раз пыталась прибегнуть к испытанному средству многих женщин; она пробовала удержать Брюсова, возбуждая его ревность. <…> Однако все было напрасно. Брюсов охладевал. Иногда он пытался воспользоваться ее изменами, чтобы порвать с ней вовсе. Нина переходила от полосы к полосе, то любя Брюсова, то ненавидя его. Но во все полосы она предавалась отчаянию. <…> Иногда находили на нее приступы ярости. Она ломала мебель, била предметы, бросая их «подобно ядрам из баллисты», как сказано в «Огненном Ангеле» при описании подобной сцены («Конец Ренаты») [Ходасевич IV: 15–16].

Взаимовлияние жизненных и литературных моделей в случае с Петровской привело к катастрофическим последствиям, чему Ходасевич был непосредственным свидетелем. Но одновременно он не мог не видеть и модель Брюсова, которая отличалась от литературных манифестаций.

Его роман с Ниной Петровской был мучителен для обоих, но стороною, в особенности страдающей, была Нина. Закончив «Огненного Ангела», он посвятил книгу Нине и в посвящении назвал ее «много любившей и от любви погибшей». Сам он, однако же, погибать не хотел. Исчерпав сюжет и в житейском, и в литературном смысле, он хотел отстраниться, вернувшись к домашнему уюту, к пухлым, румяным, заботливою рукой приготовленным пирогам с мор-

ковью, до которых был великий охотник. Желание порвать навсегда он высказывал с нарочитым бездушием («Брюсов») [Ходасевич IV: 28].

В едких воспоминаниях, впервые опубликованных в 1925 г., когда поэт уже жил в эмиграции, проявляется не только обида за Петровскую. Осуждение Брюсова, с нашей точки зрения, здесь вызвано еще и тем, что сам Ходасевич в подобной ситуации повел себя по-другому. Мы имеем в виду его разрыв со второй женой и отъезд за границу с Н. Берберовой. Тогда Ходасевич оставил «счастливый домик» и отдался новому чувству, не сводя его к области литературной лаборатории для новых сюжетов. Иными словами, вполне правдоподобно, что в 1925 г. Ходасевич считал, что он повел себя прямо и честно (насколько это было возможно), а Брюсов проявил малодушие, отказавшись строить с Петровской жизнь.

При этом не вполне понятно, как Ходасевич воспринимал сложившуюся историю в 1911 г. Конечно, его симпатии были на стороне «Ренаты», с которой он близко дружил. Однако все в том же исповедальном письме к Петровской от 24 ноября 1911 г. мы видим двойственное отношение к мэтру символистов:

На днях был у меня Валерий Яковлевич. Не знаю, сделал ли он это в укор «семье» или еще почему, — но я рад не враждовать с ним. Я не любил его за Вас — это Вы знаете. Но тогда, на вокзале, понял многое. *Он мне понравился по-человечески*. <курсив наш. — *П. У.*> Может быть, так и надо [Ходасевич IV: 387].

По всей вероятности, Ходасевич в этом письме соотносил события своей жизни (факт совместной жизни с Чулковой и, соответственно, выбор «человеческого» сценария) с историей мэтра символистов, который предпочел остаться с женой, а не продолжать символистские отношения с Петровской.

3.4.3. «Песня Судьбы» А. Блока

Еще один важный символистский текст, в котором разрабатывается проблема двух возлюбленных, — драма Блока «Песня Судьбы» (опубл. в 1909 г.). Мы не будем подробно анализировать своеобразие драмы, ее идейное содержание и ее роль в творческом наследии поэта (см.: [Родина 1972: 172–192; Федоров 1980: 115–132; Блок 1981: 35–44]); для нас важно обратить внимание на глубинную коллизию произведения Блока: Герман, счастливо живущий со своей женой Еленой, после появления в их доме монаха, рассказавшего о Фаине, отправляется в странствия. Герой, таким образом, оставляет свою жену ради поисков Фаины, которая, по Блоку, олицетворяет Россию.

Обратимся к линии Герман–Елена. С самого начала Блок — через авторские ремарки и реплики героев — подчеркивает амбивалентную идиллличность жизни семейной пары: их дом и, шире, мир тих и спокоен, но оторван от реальности. Первая картина открывается следующей ремаркой:

> На холме — белый дом Германа, окруженный молодым садом, сияет под весенним закатом, охватившим все небо. Большое окно в комнате Елены открыто в сад, под капель. Дорожка спускается от калитки и вьется под холмом, среди кустов и молодых березок. Другие холмы <…> уходят цепью вдаль и теряются в лысых и ржавых пространствах болот. Там земля сливается с холодным, ярким и четким небом [Блок IV: 104].

Неожиданно мирную, пустынную и сонную жизнь нарушает странное событие — в дом Германа и Елены приносят раненого, и с этого начинаются все дальнейшие перипетии «Песни Судьбы». Событие также заставляет героев обсуждать их жизнь. Герман удивляется, почему принесли больного, если «к нам нет дороги» [Блок IV: 105]. Неожиданно пришедший Друг сообщает, что семья живет «на блаженных островах» и что их дом сегодня «как-то особенно светел» [Блок IV: 106]. «Светлость» дома подчеркивает и больной монах: «Прекрасен Герман, живущий в тихом доме с женой и матерью; ибо дом его светел» [Блок IV: 108]. Герману не дает покоя его сон. Он неожиданно понимает, что они с Еленой «одни, на блаженном острове, отделенные от всего мира». «Разве можно жить так одиноко и счастливо?» — задается вопросом герой и приходит к парадоксальному заключению: «Мне слишком хорошо в моем тихом белом доме. Дай силу проститься с ним и увидать, какова жизнь на свете» [Блок IV: 110–111]. Елена пытается отговорить мужа, описывая ему радости их замкнутого мира и частного существования:

> Посмотри: у меня в окне лампада. У матери — лед на стекле, а у меня над окном — уже капель. У тебя — книги. В киоте — померанцевые цветы… <…> Помнишь, ты сам сажал лилию прошлой весной? Мы носили навоз и землю и совсем испачкались. <…> Веселые, сильные, счастливые… Без тебя лилия не взойдет [Блок IV: 112–113].

Но песня ветра — «точно — песня самой судьбы» — зовет Германа в путь.

Тихой семейной жизни в доме, отгороженном от внешнего мира, Герман предпочитает странствия и поиски Фаины / России. Для Блока в этом произведении семейная идиллия становится предметом отрицания, она маргинализируется и предстает ненужной и малозначительной.

Обратим внимание, что в первой картине блоковской драмы регулярно возникает образ дома; дом становится едва ли не главным смысловым центром начала «Песни Судьбы». Не могла ли частотность этого образа у Блока — с учетом важности творчества поэта для Ходасевича — дополнительно мотивировать заглавие «Счастливого домика», которое было взято из стихотворения Пушкина «Домовому»?

Едва ли для Ходасевича в 1911 г. были важны общественные взгляды Блока, однако вполне вероятно, что сам текст оказал на него воздействие. То, что в «Песне Судьбы» отрицается, у Ходасевича периода «Счастливого домика», наоборот, провозглашается.

Итак, в ряде важных символистских текстов, которые можно рассматривать как жизнетворческие программы, отдается предпочтение «символистским», а не «человеческим» отношениям. Для Ходасевича периода «Счастливого домика» такие модели поведения оказываются неприемлемыми, и он обращается к присутствующим в символистской литературе, но не столь значимым жизненным сюжетам. Выбирая себе в спутницы Чулкову, а не женщину в духе Рындиной или Муратовой, поэт обращается к «человеческим» отношениям, которые воспринимаются им не как освобождение от символизма, а как очередная модель, порожденная литературным направлением, но не реализованная в полной мере («весело играть <…>, делая ставки решительные»).

3.4.4. Закрепление модели. Вокруг гибели Н. Львовой

Мы, конечно, не настаиваем, что поведение Ходасевича определяется исключительно литературными текстами. Несомненно, очень многое в выборе поэта определила смерть матери, а затем и отца. Семейная трагедия актуализировала новый сценарий, который, тем не менее, был прописан в актуальных для поэта текстах и культурных практиках.

Думается, что в данном случае важна была не только семейная трагедия, но и обстоятельства жизни в близком окружении поэта. К 1911 г. Ходасевич мог наглядно убедиться, к чему приводит «декадентство» и «декадентские» отношения. Так, Петровская, надломленная и измученная, уехала за границу. 13 августа (31 июля по ст. ст.) 1911 г. в Париже покончил с собой друг Ходасевича и известный поэт-декадент Виктор Гофман; см. о нем: [Лавров 2007 (2003)]. «С Виктора Гофмана в русской литературе начался новый суицидальный ряд: вслед за ним писательский мартиролог пополнили Александр Косоротов (1912), Всеволод Князев (1913), Надежда Львова (1913), Иван Игнатьев (1914), Самуил Киссин (Муни; 1916), Алексей Лозина-Лозинский (1916), Анна Мар (1917)» [Лавров 2007 (2003): 367]. Эти последующие смерти, произошедшие уже после того, как Ходасевич стал жить с Чулковой, могли только убедить поэта в том, что выбранный им сценарий — правильный.

Из мартиролога следует особо выделить самоубийство Львовой [Лавров 2007 (1993)]. Она покончила с собой 24 ноября 1913 г. Ходасевича, который был периферийным участником трагической истории, события могли дополнительно убедить в том, что декадентский извод жизнетворчества катастрофичен. Смысловые акценты в очерке «Брюсов» (1925) расставлены недвусмысленно:

> В начале 1912 года Брюсов познакомил меня с начинающей поэтессой Надеждой Григорьевной Львовой, за которой он стал ухаживать вскоре после отъезда Нины Петровской. <…> Вряд ли у нее было большое поэтическое дарование. Но сама она была умница, простая, душевная, довольно застенчивая девуш-

ка. <…> Мы с ней сдружились. Она всячески старалась сблизить меня с Брюсовым, не раз приводила его ко мне, с ним приезжала ко мне на дачу. <…>

С ней отчасти повторилась история Нины Петровской: она никак не могла примириться с раздвоением Брюсова — между ней и домашним очагом. С лета 1913 года она стала очень грустна. Брюсов систематически приучал ее к мысли о смерти, о самоубийстве. Однажды она показала мне револьвер — подарок Брюсова. Это был тот самый браунинг, из которого восемь лет тому назад Нина стреляла в Андрея Белого. В конце ноября, кажется — 23-го числа, вечером, Львова позвонила по телефону к Брюсову, прося тотчас приехать. Он сказал, что не может, занят. <…> Часов в 11 она звонила ко мне — меня не было дома. Поздним вечером она застрелилась. <…>

…ко мне позвонил Шершеневич и сказал, что жена Брюсова просит похлопотать, чтобы в газетах не писали лишнего. Брюсов мало меня заботил, но мне не хотелось, чтобы репортеры копались в истории Нади. Я согласился поехать в «Русские Ведомости» и в «Русское Слово».

Надю хоронили на бедном Миусском кладбище <…> У открытой могилы <…> стояли родители Нади, приехавшие из Серпухова, старые, маленькие, коренастые <…> Частица соучастия в брюсовском преступлении лежала на многих из нас, все видевших и ничего не сделавших <…> Несчастные старики этого не знали. Когда они приблизились ко мне, я отошел в сторону, не смея взглянуть им в глаза, не имея права утешать их.

Сам Брюсов на другой день после Надиной смерть бежал в Петербург, а оттуда — в Ригу, в какой-то санаторий. Через несколько времени он вернулся в Москву, уже залечив душевную рану и написав новые стихи, многие из которых посвящались новой, уже санаторной «встрече»… На ближайшей среде «Свободной Эстетики» <…> он предложил прослушать его новые стихи. <…> первое же стихотворение оказалось декларацией. Не помню подробностей, помню только, что это была вариацию на тему «Мертвый, в гробе мирно спи, / Жизнью пользуйся, живущий», а каждая строфа начиналась словами: «Умершим — мир!». Прослушав строфы две, я встал из-за стола и пошел к дверям. Брюсов приостановил чтение. На меня зашикали: все понимали, о чем идет речь, и требовали, чтобы я не мешал удовольствию [Ходасевич IV: 31–33].

Суровый приговор мемуариста отчасти смягчается опубликованными А. В. Лавровым [Лавров 2007 (1993)] архивными документами, прежде всего, исповедью Брюсова «Правда о смерти Н. Г. Львовой» (1913). С точки зрения исследователя, «уже в самом начале взаимоотношений Брюсова и Львовой стало сказываться глубокое различие их душевных темпераментов и психологических типов» [Лавров 2007 (1993): 201], которое привело к трагическим последствиям.

Оценка Ходасевича, тем не менее, понятна: декадентство привело к трагедии. Львова стала жертвой Брюсова, коварно играющего с жизнями и манипулирующего ими посредством символов (браунинг); трагедия конвертируется в поэтическую продукцию, которую без тени возражения потребляет, усваивая, таким образом, порочные модели жизнетворчества, литературная публика — «“вся Москва” — писатели с женами, молодые поэты, художники, меценаты и меценатки» [Ходасевич IV: 33].

Отметим также, что резко осуждающее отношение к истории гибели Львовой Ходасевич выработал почти в то же время, о чем свидетельствует его рассказ «Заговорщики» (Аргус. 1915. № 10) [Ходасевич III: 21–32], в котором, как показал В. Зельченко, отразились трагические события в московской литературной среде [Зельченко 1996].

Примечательно, что произошедшее отчасти могло быть вдохновлено одним прозаическим произведением. Речь идет о романе Брюсова «Алтарь Победы», впервые опубликованном в журнале «Русская мысль» (1911, № 9, 11, 12; 1912, № 1–6, 8–10). Место действия романа — Рим IV в. н. э. Главный герой — Децим Юний Норбан, племянник сенатора Авла Бебия Тибуртина — отправляется в столицу Римской империи, чтобы продолжить свое образование. С самого начала романа он оказывается втянут в новые знакомства и различные приключения, которые, в итоге, сводятся к противостоянию язычества и христианства. Этот культурно-мировоззренческий конфликт связан, с одной стороны, с историософской концепцией Брюсова, с другой — с желанием описать современность, в которой ощущение «конца века» проецировалось на «античный декаданс» [Гаспаров 1975: 544–545 и сл.].

Противостояние двух религий символически выражается в двух героинях, в орбиту которых попадает герой. Согласно характеристике М. Л. Гаспарова,

> в разработке сюжета Брюсов широко опирался на опыт своего предыдущего романа — «Огненного ангела». Как там центральная ситуация — женщина между двух мужчин, так здесь — мужчина между двух женщин. Гесперия как бы представляет стремление к царству земному, а Рея — к царству небесному; одна открывает герою и читателю мир знати, другая — мир простонародья; ради первой герой участвует в покушении на Грациана, ради второй — в альпийском восстании. Сам характер Реи до некоторой степени напоминает характер Ренаты; а картины религиозных оргий, ею предводимых, имеют аналогии не только в «Огненном ангеле», но и в «Земной оси» («Последние мученики») и в «Ночах и днях» («Ночное путешествие»). С такой же симметрией расположены вокруг образа героя и два второстепенных женских образа: старая Валерия и маленькая Намия [Гаспаров 1975: 549–550].

Примечательна линия, связанная с Намией, дочерью сенатора Тибуртина, у которого проживает в Риме Юний. С первой же встречи героев двенадцатилетняя девочка влюбляется в своего двоюродного брата: «Ты, Юний, должно быть, более красив, чем умен. Прекрати свои рассказы и лучше давай целоваться <…> Ты сладко целуешься. И вообще ты мне нравишься. Хочешь, мы будем друзьями?» [Брюсов V: 24].

Однако их дальнейшие отношения приводят к трагедии. Намия небезосновательно ревнует Юния к Гесперии, заставляя юношу произносить ложные клятвы. Испытывая симпатию к своей сестре («Единственным утешением были мне краткие встречи наедине с Намией, утром, пока все спали, или вечером, в каком-нибудь темном уголке, когда мы усердно обнимались и целовались, что девочке, как кажется, доставляло великое

удовольствие» [Брюсов V: 31]), Юний, тем не менее, полностью поглощен новыми отношениями. Дочка сенатора шантажирует Юния самоубийством («Я хочу, чтобы ты меня любил. А если нет, я пойду и утоплюсь в Тибре» [Брюсов V: 80]).

Жизненные перипетии Юния отвлекают героя от любящей его девушки, и она исполняет свою угрозу:

> — Сегодня утром <…> мы говорили о твоем возвращении. Вскоре после того Намия исчезла из дома. Мать так испугалась, что всюду разослала рабов искать ее. Один действительно разыскал, но — где! Подумай: девочка бросилась в Тибр, чтобы утопиться! Судовщики, бывшие поблизости, вытащили ее из воды и откачали. Но она вся измерзла и теперь чуть жива. <…> «Неужели это все из-за меня! <…> Неужели я буду виновен в смерти маленькой, милой Намии! Ее тень будет преследовать меня как убийцу? <…> Но что же я совершил? чем я виноват? Валерия говорит, что я — красивый мальчик. Разве же это моя вина? Разве это — преступление? Боги сделали меня красивым, но я их не просил о том» [Брюсов V: 200–201].

Вскоре девушка умирает, признавшись перед смертью, что хотела отомстить Юнию за его любовь к Гесперии.

Запутанность любовных чувств Юния, сложность его романов легко проецируются на ситуацию в жизни Брюсова. Сюжетная линия Намии была придумана до отношений со Львовой, и ее можно рассматривать как своего рода литературную модель, запрограммировавшую последующий роман мэтра символистов с молодой поэтессой. Так, некоторые точки романа Брюсова совпадают с сюжетом «Алтаря Победы»: наличие нескольких женщин у героя, его глубокая симпатия к девушке и флирт с ней, шантаж самоубийством. В исповедальной заметке «Правда о смерти Н. Г. Львовой» (1913) Брюсов сообщал:

> Незаметно знакомство перешло во «флирт». <…> К весне 1912 г. я заметил, что увлекаюсь серьезно и что чувства Н. ко мне также серьезнее, чем я ожидал. Тогда я постарался прервать наши отношения. <…> Мы стали встречаться очень редко. <…> Я постарался занять себя другой женщиной (Е.), чтоб только отдалиться от Н. <…> Н. написала мне, что, *если я не буду ее любить, она убьет себя*. Тогда же она сделала попытку самоубийства: пыталась отравиться цианистым кали. После этого у меня не осталось сил бороться, и я уступил. Н. дала мне обещание, что *ничего* не будет с меня спрашивать. <…> Уже с начала 1913 г. Н. стала тяготиться нашими тайными (сравнительно) отношениями. <…> Н. желала, чтобы я стал ее мужем. Она требовала, чтобы я бросил свою жену. <…> Иногда я уступал ее настояниям, но, подумав, опять отказывался. <…> Н., не видя исхода, нашла его в смерти [Лавров 2007 (1993): 208].

Психологический тип Львовой, как мы видим, во многом близок выдуманному характеру Намии. Реальность же была такова, что отношения людей причудливо перекликались с отношениями литературных героев, описанными до возникновения реального романа Брюсова и молодой поэтессы.

В «Алтаре Победы» внимание автора сфокусировано на экспериментальных, крайних жизнетворческих моделях, тогда как «человеческие» сценарии, присутствующие в романе, игнорируются и приводят к трагическим последствиям. По сути, второй роман Брюсова можно рассматривать как еще один текст, смысловые доминанты которого могли инвертироваться в творческом сознании Ходасевича. Однако он был обнародован уже после союза с Чулковой, и потому, если инверсия и была, то выполняла лишь закрепляющую функцию.

Итак, после 1911 г. Ходасевич мог несколько раз убедиться в правильности своей новой жизнетворческой модели. По-видимому, мы можем даже говорить о том, что, развертывающиеся изначально по символистскому сценарию, отношения с Чулковой переросли этот сценарий, освободившись от оков литературности и символизма. Причиной тому послужили описанные выше события, Первая мировая война и самоубийство Муни (см. Главу 5).

Теперь необходимо задаться вопросом, каким образом биография Ходасевича отразилась в «Счастливом домике», и что собой представляла новая книга в плане поэтики. Ответу на этот вопрос посвящена следующая глава нашей диссертации.

ГЛАВА 4

ПОЭТИКА «СЧАСТЛИВОГО ДОМИКА»

В теоретических положениях раздела § 3.1. третьей главы мы отмечали, что развитие Ходасевича до 1914 г. можно рассматривать как двухэтапную конструкцию, усвоенную от Блока и Белого, и что новую книгу стихов и события, сопутствующие ее созданию, имеет смысл анализировать как вторую, контрастную, фазу эволюции поэта. Выше биография Ходасевича 1908–1914 гг. объяснялась с этой точки зрения. Насколько подобный подход продуктивен для описания «Счастливого домика»?

В этой главе мы сначала рассмотрим композицию и структуру персонажей сборника, а затем обратимся к цитатному плану.

§ 4.1. Композиция и лирические персонажи книги

«Счастливый домик» вышел в самом начале 1914 г., в книгу вошли стихи, написанные с 1908 по 1913 гг. И сборник, и отдельные стихотворения этого времени уже привлекали внимание исследователей (см., например: [Bethea 1983: 68–102; Котрелев 1989; Богомолов 1999 (1987): 361–365; Богомолов 1989: 13–19; Бочаров 1996: 14–17; Demadre 1999: 178–235; Богомолов 2001: 653–655; Устинов 2010; Богомолов 2011: 158–160], а также комментарии к изданиям стихов Ходасевича).

Емкая характеристика структуры сборника принадлежит Н. В. Котрелеву:

> Всесветное «отвращение от жизни» в «Счастливом домике» Ходасевич пытался преобразить стилизованным утверждением простых и скромных радостей жизни. Замечательно распределение стихов по трем главам-разделам. Вначале — «Пленные шумы», звучащая раковина, полная голосами, долетавшими из внешнего мира — чаще всего из прошлого. <…> в вариациях на пушкинскую тему «Голос Дженни» учит поэта жить по-земному <…>
>
> И отсюда второй раздел — «Лары», малые домашние боги. Не миг страстного впивания в «дух мелочей» (М. Кузмин), ненасытного, хотя и безоблачного постижения повседневности, а попытка успокоения в обыденном. <…>
>
> По годам нарастает полнота иного счастья — замкнутого в стены домика, полного и грустного покоя. <…>
>
> Мечтания о взрыве быта, проклятие дому, бездомности, точившие символистов <…> Ходасевич себе запрещает. Он убеждает себя, что «Звезда над пальмой» (название третьего раздела книги) указывает на «Счастливый домик», на «Ситцевое царство» уединенного житья. В лирике Ходасевича очередной раз воскресает одно из зерен мировой традиции — поэзия частного существования. Но душевная честность не позволяет принять стилизованного счастья за подлинное, окончательное. Книгу заключило стихотворение «Рай», в котором открывались кулисы все того же «балаганчика» [Котрелев 1989: 133–134].

Говоря о внутреннем содержании книги, Н. А. Богомолов отмечал, что «в “Счастливом домике” вырисовывается сложная, не сводимая к какому-нибудь одному чувству позиция. В несколько схематизированном виде она может быть представлена так: да, существует мир тревоги, тоски, мятежных дум и ожидания смерти. Но над ним, выше его стоит то, что должно быть истинным содержанием жизни любого человека: понимание закономерности бытия, удаленного от “поединка рокового”, потребность в мирной жизни, “живом счастье”, существующем где-то рядом. Эти две ипостаси жизни постоянно сосуществуют, и путь от одной к другой — минимален. Но, стоя на грани двух миров, нельзя позволить себе удалиться от того из них, который кажется “низким”, слишком погруженным в “заботы каждого дня”» [Богомолов 1989: 15]. По мнению исследователя, принципиальная амбивалентность книги является ее движущим началом ([Богомолов 1989: 15–19]; ср. [Бочаров 1996: 15]).

Поляризованный художественный мир сборника скрепляет образ лирического героя. Он, с одной стороны, остается символистским поэтом. По словам исследователя, «именно на грани двух миров возникает поэт-Орфей, вернувшийся из подземного царства не просто потерпев неудачу в поисках Эвридики, но и вообще теперь ставший выше всего земного <…> Высочайшая, почти божественная миссия поэта теперь осмысляется Ходасевичем в неразрывной связи с его тяготением к “простому миру”, к “пыльце на крыльях мотылька”, и только через эти сближения может быть по-настоящему понятна» [Богомолов 1989: 18].

С другой стороны, эмоциональный мир лирического героя оказывается расщепленным. Каждая смысловая линия сборника (о них см. ниже) предполагает определенный набор эмоций и переживаний. Соответственно, оставаясь «поэтом-Орфеем», обратившимся к «простому миру», лирический герой — в зависимости от того, к какой смысловой линии книги он причастен в данный момент — испытывает либо комплекс эмоций, тяготеющих к пессимистическому переживанию мучительности мира и несовершенной любви с верой в то, что поэзия все оправдывает (см. «Завет»); либо он находится в своего рода элегическом состоянии уединения и одновременно чувствует умиление по отношению к домашней жизни.

Амбивалентность всей книги распространяется и на образ героини «Счастливого домика». К моменту выхода сборника «жизнетворческая» модель Ходасевича успела себя оправдать и, по-видимому, стала освобождаться от литературной составляющей. Это отражается в заглавии второй книги стихов и общем посвящении: «Жене моей Анне» [Ходасевич 1989: 71]. Книга, таким образом, связывалась в сознании читателя с единственной возлюбленной поэта, которая становилась адресатом всех текстов. Думается, однако, что читательские впечатления сопротивляются присутствию только одной героини в сборнике.

Дж. Малмстад и Р. Хьюз отмечали: «Хотя сборник “Счастливый домик” во всех трех изданиях имеет посвящение второй жене Ходасевича, большая часть любовных стихотворений обращена к Евгении Муратовой» [Ходасевич 1983: 288]. Н. А. Богомолов полагал, что атмосферу «Счастливого домика» определяли две встречи с женщинами — Муратовой и Чулковой [Богомолов 1989: 14].

Попробуем разобраться, как две возлюбленные «уживаются» в одной книге.

Общий замысел Ходасевича состоял в том, чтобы представить в книге амбивалентный мир, в котором поэт отдает предпочтение «земному» началу. В письме Г. И. Чулкову от 16 апреля 1914 г. он сообщал: «Я всю книгу писал ради второго отдела, в котором решительно принял “простое” и “малое” — и ему поклонился. Это “презрение” *осуждено в моей же книге*» [Ходасевич IV: 389].

На это общее разделение двух начал накладываются связанные с биографическими обстоятельствами любовные стихотворения. Это обстоятельство отрефлексировал адресат посвящения книги:

> В сборнике «Счастливый домик» было три раздела: «Пленные шумы», «Лары» и «Звезда над пальмой». Раздел «Пленные шумы» был посвящен Муни, раздел «Звезда над пальмой» частично относился к Муратовой, отдел же «Лары» частично касался и меня [Ходасевич А. 1982: 281].

Думается, что при внимательном рассмотрении книга не поддается столь однозначному смысловому членению, как это представлялось Чулковой, однако несомненно, что общая тенденция выделена ею правильно.

Отдавая должное биографическому прочтению, можно заметить, что не каждый читатель новой книги стихов Ходасевича был посвящен в перипетии личной жизни поэта, и поэтому для него, не знающего обстоятельств биографии, наличие двух любовных линий в сборнике неочевидно. К тому же, общее посвящение к «Счастливому домику» делает невозможным появление в нем двух возлюбленных.

Однако с нашей точки зрения, в сборнике прослеживаются два любовных сюжета без оглядки на биографию поэта. Если посвящение к книге считать поздним наслоением и потому на время исключить из анализа, то мы увидим, что во второй книге образ героини поляризуется или имеет тенденцию проявляться в двух разных ипостасях. Композиция книги при этом такова, что некоторые тексты, которые биографически и, что немаловажно, по дате создания можно соотнести с Муратовой или Рындиной, в сборнике связываются с Чулковой, и наоборот[43].

[43] Э. Демадр [Demadre 1999: 171] предлагает также выделять тексты, связанные с Рындиной. Полагаем, что это справедливо при биографическом прочтении лирики Ходасевича, но в таком случае идейная структура сборника отступает

Действительно, стихи «Счастливого домика», посвященные возлюбленной, в целом тяготеют к двум семантическим комплексам. В одном случае героиня преимущественно связана с уличным городским пространством, с мотивами ходьбы и передвижения; в другом — со статикой и герметичным пространством дома. Вместе с тем в каждом семантическом комплексе образ героини проявляется по-разному. В первой группе текстов возлюбленная проявляется эксплицитно, и ее образ сопровождают мотивы прошедшей любви или отсутствия взаимности, во второй — спорадически, будучи помещенной в более широкий контекст домашней жизни.

Рассмотрим поочередно две ипостаси героини сборника.

Образ героини, связанный с первым семантическим комплексом, возникает уже в первом стихотворении первого раздела книги («Пленные шумы»). В конце «Элегии» (1908), которую можно отнести к медитативным стихотворениям, проявляется любовная тема, и мысли о возлюбленной вызывают чувство тревоги:

> Но может быть — не кроткою весной, / Не мирным отдыхом, не сельской тишиной, / Но памятью мятежной и живой / Дохнет сей мир — и снова предо мной… / И снова ты! а! страшно мысли той! // Блистательная ночь пуста и молчалива. / Осенних звезд мерцающая сеть / Зовет спокойно жить и умереть. / Ты по росе ступаешь боязливо [Ходасевич 1989: 71].

В последней строке стихотворения опасения героя как будто подтверждаются, поскольку возлюбленная материализуется. «Элегия» задает семантические атрибуты, связанные с образом героини: мотивы открытого пространства и перемещения в нем («ступаешь»).

Возлюбленная мыслится поэтом в противопоставлении с обычными человеческими отношениями:

> Когда почти благоговейно / Ты указала мне вчера / На девушку в фате кисейной / С студентом под руку, — сестра, // Какую горестную скуку / Я пережил, глядя на них! / Как он блаженно жал ей руку / В аллеях темных и пустых! <…> Что нам с тобой до их мечтаний, / До их неопытной любви? // Смешны мне бедные волненья / Любви невинной и простой. / Господь нам не дал примиренья / С своей цветущею землей. // Мы дышим легче и свободней / Не там, где есть сосновый лес, / Но древним мраком преисподней / Иль горним воздухом небес («Когда почти благоговейно…»; 1913) [Ходасевич 1989: 72–73].

Здесь, как и в «Элегии», лирическая ситуация разворачивается в открытом пространстве. Общая внеморальная мысль текста сигнализирует о возможных перепадах и эмоциональных крайностях в описываемых отношениях с возлюбленной. В дальнейших стихах первого раздела эти мотивы будут проявляться с большей отчетливостью.

на второй план, поэтому отдельную группу текстов, связанных с Рындиной, мы выделять не будем.

Так, в стихотворении «Матери» (осень 1910) возникает тема разлуки и нелюбви:

> Мама, все я забыл! Все куда-то исчезло, / Все растерялось, пока, палимый вином, / Бродил я по улицам, пел, кричал и шатался. / Хочешь одна узнать обо мне всю правду? / Хочешь — признаюсь? Мне нужно совсем не много: / Только бы снова изведать ее поцелуи / (Тонкие губы с полосками рыжих румян!), / Только бы снова воскликнуть: «Царевна! Царевна!» — / И услышать в ответ: «Навсегда» [Ходасевич 1989: 74].

Обратим внимание на семантическую близость мотивов (не)любви и перемещения в пространстве. Здесь они относятся к разным субъектам, однако в следующем стихотворении «Пленных шумов» они объединяются с образом возлюбленной:

> В час, когда пустая площадь / Желтой пылью повита, / В час, когда бледнеют скорбно / Истомленные уста, — / Это ты вдали проходишь / В круге красного зонта. <…> Знаю: ты вольна не помнить / Ни о чем и ни о ком, / Ты падешь на сердце легким, / Незаметным огоньком, — / Ты как смерть вдали проходишь / Алым, летним вечерком. // Ты одета слишком нежно, / Слишком пышно завита, / Ты вдали к земле склоняешь / Круг атласного зонта, — / Ты меня огнем целуешь / В истомленные уста («Закат», 21 мая 1908) [Ходасевич 1989: 74–75].

Ср. со следующим стихотворением — «Увы, дитя! Душе неутоленной…», 1909:

> Не тенью ли проходишь омраченной, / С букетом роз, кинжалом и вином? // Я каждый шаг твой зорко стерегу. / Ты падаешь, ты шепчешь — я рыдаю [Ходасевич 1989: 75].

Мотивы любовного разлада и ощущения разлуки подхватываются в стихотворении «Возвращение Орфея» (1910), в котором лирическая ситуация осмысляется в мифологическом ключе:

> И вот пою, пою с последней силой / О том, что жизнь пережита вполне, / Что Эвридики нет, что нет подруги милой, / А глупый тигр ласкается ко мне [Ходасевич 1989: 76].

В первом разделе сборника рассмотренные любовные стихотворения сопровождаются «декадентскими» мотивами. В «Ущербе» (1911) весна называется «многострадальной порой», ее дыхание «тлетворно», а весь мир предстает как обессиленный и катастрофический:

> И все бледнее губы наши, / И смерть переполняет мир, / Как расплеснувшийся эфир / Из голубой небесной чаши [Ходасевич 1989: 72].

Героя сопровождают гнетущие впечатления от окружающего мира:

> Как перья страуса на черном катафалке, / Колышутся фабричные дымы. / Из черных бездн, из предрассветной тьмы / В иную тьму несутся с криком галки («Зима»; 1913) [Ходасевич 1989: 73].

Самого себя он ощущает человеком, прожившим жизнь и тянущимся к смерти:

> Жаждет смерти сердце наше, — / Но, склонясь над общей чашей, / Уст улыбкой не криви! // Пей, да помни: в сердце — пепел, / В чаше — долгий, долгий сон! / Кто из темной чаши не пил, / Если в сердце — тихий пепел, / Если в чаше — тихий сон? («В тихом сердце — едкий пепел…»; 1908) [Ходасевич 1989: 73].

Жизнь, по сути, становится посмертным существованием:

> К чему рукоплескать шутам? Живи на берегу угрюмом. / Там, раковины приложив к ушам, внемли плененным шумам — // Проникни в отдаленный мир: глухой старик ворчит сердито, / Ладья скрипит, шуршит весло, да вопли — с берегов Коцита («Душа»; 1908) [Ходасевич 1989: 76].

Раздел «Пленные шумы» заканчивался тремя стихотворениями — «Голос Дженни», «Века прошедшие над миром…», «Жеманницы былых годов…». Основная тема эти стихов — обращение к прошлому (развитие темы подкрепляется и стилистическим обращением к языку поэзии XVIII–XIX вв.). Хотя появление стихотворений в книге мотивировано элегическим настроением «Возвращения Орфея», тексты отличаются от очерченного выше мотивного и эмоционального комплекса. По сути, они связаны с другой сюжетной линией сборника, и потому мы их рассмотрим, когда будем говорить о второй ипостаси лирической героини.

В разделе «Лары» доминируют мотивы, связанные с домашним герметичным пространством (оно создается через бытовые сигналы — «пар над чашкой чаю», «сверчок» — «дружок запечный», «печка», «мыши», «старый дом», «обои» и т. д.) и тихой спокойной жизнью, поэтому роковой героине первого раздела «Счастливого домика» в нем практически нет места. Образ возлюбленной, не отвечающей взаимностью, напрямую возникает лишь в одном стихотворении в контексте открытого городского (уличного) пространства:

> Я рад всему: что город вымок, / Что крыши, пыльные вчера, / Сегодня, ясным шелком лоснясь, / Свергают струи серебра. // Я рад, что страсть моя иссякла. / Смотрю с улыбкой из окна, / Как быстро ты проходишь мимо / По скользкой улице, одна. <…> Я рад, что ты меня забыла, / Что, выйдя из того крыльца, / Ты на окно мое не взглянешь, / Не вскинешь на меня лица. // Я рад, что ты проходишь мимо, / Что ты мне все-таки видна… («Дождь», 1908) [Ходасевич 1989: 83].

Обратим внимание, что здесь, в отличие от стихов «Пленных шумов», меняется эмоциональное состояние героя: то, что раньше вызывало у него ужас, теперь приносит облегчение. По словам С. Г. Бочарова, цитирующего эти стихи, это — «искание успокоения и безмятежной отрешенности, почти на грани душевного наркоза, обезболивающего переживания» [Бочаров 1996: 15].

Одновременно в «Ларах» проявляется амбивалентность некоторых любовных мотивов, большую часть которых можно связать с другой, «домашней» ипостасью возлюбленной. Тем не менее, в таких стихах, как «К Музе» (1910) и «Стансы» (1909) любовная тема перекликается с мотивами, присущими описанию «роковой» героини. Так, «муза» неожиданно «предстает» перед героем и связывается с усадебным пространством: «О муза милая! Припомни тихий сад, / Тумана сизого вечерние куренья, / И тополей прохладный аромат, / И первые уроки вдохновенья!». В стихотворении поэт недвусмысленно, как это отмечалось всеми исследователями, отсылает читателя к своему первому сборнику, уравнивая музу и возлюбленную «Молодости»: «Ты мне казалась близкой и родной, / И я шутя назвал тебя кузиной» [Ходасевич 1989: 80]. Таким образом, муза в «Ларах» отчасти связывается с первой ипостасью возлюбленной (во многом тождественной героине первого сборника). Напомним, что в стихотворении из первого раздела книги «роковая» возлюбленная уже называлась «сестрой» («Когда почти благоговейно…»).

«Стансы» строятся на сочетании двух тем: радость уединения и переживание утраты прошлого. В этом стихотворении Ходасевич обращается к обычной человеческой любви, однако формулируемый «идеал» оказывается в итоге амбивалентным:

> О, радости любви простой, / Утехи нежных обольщений! / Вы величавей, вы священней / Величия души пустой… // И хочется упасть во прах, / И хочется молиться снова, / И новый мир создать в стихах, / Во всем — подобие былого [Ходасевич 1989: 81].

«Подобие былого мира», несомненно, связано с образом возлюбленной, которая не отвечала на чувства героя. «Стансы», таким образом, одной из своих смысловых линий отсылают к мучительным лирическим переживаниям первого раздела книги.

Непосредственно перед стихотворением «Дождь», в котором напрямую возникает образ возлюбленной, не отвечающей на чувства героя, располагаются два стихотворения, основная тема которых — отказ от соблазна и смирение с разлукой. Стилизованное послание «В альбом» (1909) начинается с отказа от коммуникации с возлюбленной: «Вчера под вечер веткой туи / Вы постучали мне в окно. / Но я не верю в поцелуи / И страсти не люблю давно» [Ходасевич 1989: 82]. В другом послании — «Поэту» (1908) — герой утверждает: «Нам всем дается первая разлука, / Как первый лавр, как первая любовь», — отчасти проецируя на себя смирение перед расставанием. Именно на фоне двух посланий и следует прочитывать «Дождь» как своего рода попытку убедить себя в приятии разлуки.

В следующих стихах раздела «Лары» Ходасевич концентрируется на теме дома и домашней жизни, и эти тексты мы рассмотрим ниже.

Роковая возлюбленная возвращается в финальном разделе книги — «Звезда над пальмой». В стихах, обращенных к ней, возникают все те же

характерные для нее семантические атрибуты открытого пространства, передвижения и мотивы нелюбви. В начале третьего раздела книги этой ипостаси возлюбленной посвящены подряд три стихотворения:

> Царевна ходит в красном кумаче, / Румянит губы ярко и задорно («Портрет», 1911); Хорошо, что в этом мире / Есть магические ночи, / Мерный скрип высоких сосен, / Запах тмина и ромашки / И луна. <…> Что царевна, хоть не любит, / Позволяет прямо в губы / Целовать. <…> Хорошо с улыбкой думать, / Что царевна (хоть не любит!) / Не забудет ночи лунной, / Ни меня, ни поцелуев — / Никогда («Прогулка», 1910); Что сердце? Лань. А ты стрелок, царевна. / Но не пасть от полудетских рук, / И, промахнувшись, горестно и гневно / Ты опускаешь неискусный лук. // И целый день обиженная бродишь / Над озером, где ветер и камыш («Досада», 1911) [Ходасевич 1989: 86–87].

За процитированными стихами в «Звезде над пальмой» следуют стихотворения «Успокоение» (1911) и «Завет» (1912). В «Успокоении» (также как и в «Дожде») эксплицируется тема расставания: «И душе не страшно расставанье — / Мудрый дар играющих богов». Во втором — провозглашается превосходство поэта над страстями (с явными пушкинскими реминисценциями из «Я памятник себе воздвиг нерукотворный…» и «Я вас любил…» в последней строфе [Богомолов 1999 (1987): 364]):

> Благодари богов, царевна, / За ясность неба, зелень вод, / За то, что солнце ежедневно / Свой совершает оборот; <…> За то, что ты, царевна, в мире / Как роза дикая цветешь / И лишь в моей, быть может, лире / Свой краткий век переживешь [Ходасевич 1989: 88].

Очевидно, что эти стихи являются своего рода итогом рассмотренной любовной линии.

Следующие стихотворения третьего раздела относятся к другому образу возлюбленной.

Итак, нетрудно заметить, что с первой ипостасью героини связаны темы разлада и разлуки (в «Пленных шумах»), рефлексии об ушедшем и расставания (в «Ларах» и «Звезде над пальмой»).

Одновременно с роковой возлюбленной в сборнике присутствует другая любовная линия, связанная с образом героини, помещенной в домашнее пространство. Здесь фокус лирического высказывания смещается в сторону общего эмоционального успокоения. Образ героини в стихах, которые мы рассмотрим ниже, не всегда выражен отчетливо, но когда он появляется, возлюбленная неизбежно противопоставляется описанному комплексу мотивов, связанных с первой любовной линией.

Первый раздел «Счастливого домика» посвящен преимущественно роковой героине, а в конце «Пленных шумов» располагаются три стилизованных стихотворения, подхватывающих элегические переживания героя. В них первый раз и проявляется вторая ипостась героини.

«Голос Дженни» (1912) представляет собой вариацию на строки «А Эдмонда не покинет / Дженни даже в небесах» песни Мери из «Пира во время

чумы» (1830) Пушкина (историю создания этого стихотворения см.: [Ходасевич 1989: 369]). В этих стихах впервые в сборнике провозглашается радость земной любви, причем она связывается с темой дома:

> О, не кличь бессильной, скорбной тени, / Без того мне вечность тяжела! / Что такое счастье? Это Дженни / Видит сон родимого села. // Помнишь ли, как просто мы любили, / Как мы были счастливы вдвоем? / Ах, Эдмонд, мне снятся и в могиле / Наша нива, речка, роща, дом! // Помнишь — вечер, у скамьи садовой / Наших деток легкие следы? / Нет меня — дели с подругой новой / День и ночь, веселье и труды! // Средь живых ищи живого счастья, / Сей и жни в наследственных полях. / Я тебя земной любила страстью, / Я тебе земных желаю благ [Ходасевич 1989: 77–78].

Перед нами монолог умершей женщины, вспоминающей земную любовь, для которой вечность — «сон родимого села», а «детки», «дом», «нива», «роща», «веселье и труды» — главные ценности прошлого. Героиня, произносящая такой монолог, очевидно, не ассоциируется с роковой возлюбленной остальных стихов первого раздела «Счастливого домика».

Здесь нельзя не отметить изящность композиционного решения Ходасевича. «Голос Дженни» следует сразу за стихотворением «Возвращение Орфея». Орфей не смог вывести из царства мертвых Эвридику, и в контексте сборника сюжет о легендарном певце прочитывается как оплакивание расставания с возлюбленной первой сюжетной линии. Однако рядом с мифологическим сюжетом поэт размещает сюжет литературный, в котором сообщает, чего на самом деле лишился поэт-Орфей: не роковой «царевны» «с полосками рыжих румян» на губах, а преданной возлюбленной и мирной радостной жизни с ней.

Образ Орфея вновь возникает в следующем за «Голосом Дженни» стихотворении — «Века, прошедшие над миром…». В нем нет любовной темы, — текст посвящен разрыву настоящего и прошлого:

> Века, прошедшие над миром, / Протяжным голосом теней / Еще взывают к нашим лирам / Из-за стигийских камышей. // И мы, заслышав стон и скрежет, / Ступаем на Орфеев путь, / И наш напев, как солнце, нежит / Их остывающую грудь [Ходасевич 1989: 78].

Несовместимость настоящего и прошедшего здесь отчасти проецируется на любовный сюжет книги.

«Пленные шумы» заканчиваются стихотворением «Жеманницы былых годов…». В стихах, в которых герой решает больше не обращаться к прошлому («О, пусть отныне жизнь мою / Одно грядущее волнует!»), отчасти можно увидеть вариацию любовной темы, на этот раз поданной иронично: «Жеманницы былых годов, / Читательницы Ричардсона! / Я посетил ваш ветхий кров…» [Ходасевич 1989: 79]. Приведенные строки недвусмысленно отсылают к «Евгению Онегину» и кругу чтения Татьяны Лариной и, шире, заставляют вспомнить литературный тип романтических отношений с мечтами о счастливой жизни в браке. Благодаря этой ассоциации строки

о «жеманницах былых годов» перекликаются со стихотворением «Когда почти благоговейно…», в котором, напомним, романтическая «неопытная любовь» молодых людей была охарактеризована презрительно. Теперь, после разлуки с роковой возлюбленной, подобные отношения вызывают умиление и сочувствие. «Голос Дженни» и «Жеманницы былых годов…», таким образом, подготавливают тему мирной домашней жизни во втором разделе.

«Лары» начинаются с медитативного элегического отрывка:

> Когда впервые смутным очертаньем / Возникли вдалеке верхи родимых гор, / Когда ручей знакомым лепетаньем / Мне ранил сердце — руки я простер <…> Как сладостно звучали из лугов / Вы, жизни прежней милые предтечи, / Свирели стройные соседних пастухов! / И так до вечера, в волненье одиноком, / Склонив лицо, я слушал шум земной, / Когда ж открыл глаза — торжественным потоком / Созвездия катились надо мной (1911) [Ходасевич 1989: 80].

Приобщение к прежним местам, эмоциональная связь с природой и чувство гармонии всего мира открывают новое ощущение от жизни. Примечательно, что стихи «Когда впервые смутным очертаньем…» перекликаются с первым стихотворением книги — «Элегией». В ней медитативность и приобщение к гармонии окружающего мира было нарушено мыслями о прошлом и появлением (роковой) возлюбленной. Лирическая ситуация стихотворения, по сути, определила смысловое развитие первого раздела «Счастливого домика». Отрывок «Когда впервые смутным очертаньем…» можно охарактеризовать как второе начало книги: перед нами почти тождественная лирическая ситуация, но ее эмоциональное переживание уже принципиально другое. В логике сборника это связано с темой отказа от прошлого в последних стихотворениях «Пленных шумов».

После приобщения к гармонии мира поэту является муза, и ее появление вызывает амбивалентные эмоции. С одной стороны, как мы отмечали выше, она связывается с мучительными прежними отношениями. С другой — муза вызывает ассоциации с умиротворенным гармоничным миром и герметичным пространством:

> О муза милая! Припомни тихий сад, / Тумана сизого вечерние куренья, / И тополей прохладный аромат, / И первые уроки вдохновенья! / Припомни все: жасминные кусты, / Вечерние мечтательные тени, / И лунный серп, и белые цветы / Над озером склонявшейся сирени… [Ходасевич 1989: 80].

Герою тяжела утрата этого мира:

> Увы, дитя! Я жаждал наслаждений, / Я предал все: на шумный круг друзей / Я променял священный шум дубравы, / Венок твой лавровый, залог любви и славы, / Я, безрассудный, снял с главы своей — / И вот стою один среди теней. / Разуверение — советчик мой лукавый, / И вечность — как кинжал над совестью моей [Ходасевич 1989: 81].

Соположение первых двух стихотворений раздела «Лары» приводит к интересному семантическому эффекту. Несмотря на сетования героя в послании «К Музе», адресат вновь появляется («И предо мной опять предстала ты, / Младенчества прекрасное виденье»), и это происходит благодаря приобщению к гармонии жизни и прошлому в стихах «Когда впервые смутным очертаньем…». Действительно, в медитативном отрывке герой возвращается в прежние места: «верхи родимых гор», «знакомое лепетанье» ручья, свирели пастухов как «жизни прежней милые предтечи», — все это описывается как перемещение в прежнее, родное пространство. На метауровне сборника подобное перемещение в пространстве связано, по-видимому, с обращением к миру поэзии XIX в. Говоря точнее, Ходасевич здесь отказывается от мучительных литературных отношений, присущих символизму, и в качестве противовеса выбирает клавиатуру эмоций, характерную для классической лирики.

В первом издании «Счастливого домика» в «Ларах» размещалось стихотворение «Новый год» (1909; впоследствии исключенное из книги). Оно наглядно изображает вторую ипостась образа героини. Лирическая ситуация разворачивается в замкнутом домашнем пространстве, а возлюбленные отвечают друг другу взаимностью:

> «С Новым годом!» Как ясна улыбка! / «С Новым счастьем!» — «Милый, мы вдвоем!» / У окна в аквариуме рыбка / Тихо блещет золотым пером. // Светлым утром, у окна в гостиной, / Милый образ, милый голос твой… / Поцелуй, душистый и невинный… / Новый год! Счастливый! Золотой! // Кто меня счастливее сегодня? / Кто скромнее шутит о судьбе? / Что прекрасней сказки новогодней? / Одинокой сказки — о тебе? [Ходасевич 1989: 93].

Финал стихотворения, однако, неоднозначен: «одинокая сказка», по-видимому, сигнализирует о выдуманности всей ситуации. Тем не менее, даже если события происходили в воображении героя и перед нами «вымышленная» возлюбленная, очевидно, что она отличается от роковой героини первой сюжетной линии «Счастливого домика».

Центральную роль в «Ларах» играет цикл «Мыши» (1913). Три стихотворения — «Ворожба», «Сырнику», «Молитва» — описывают замкнутое и статичное домашнее пространство. Образ героини в них скорее не проявляется, а подразумевается. Впрочем, среди героев «Ворожбы» есть «подруженька»:

> Догорел закат за речкой. / Загорелись три свечи. / Стань, подруженька, за печкой, / Трижды ножкой постучи. // Пусть опять на зов твой мыши / Придут вечер коротать. / Только нужно жить потише, / Не шуметь и не роптать. <…> В сонный вечер, в доме старом, / В круге зыбкого огня / Помолись-ка нашим ларам / За себя и за меня [Ходасевич 1989: 84].

Второе и третье стихотворение цикла на первый взгляд не кажутся любовными. Однако у них, по-видимому, может быть любовная подоплека. Чулкова-Ходасевич вспоминала:

> Однажды, играя со своим сыном, я напевала детскую песенку, в которой были слова: «Пляшут мышки впятером за стеною весело». Почему-то эта строчка понравилась Владе, и с тех пор он как-то очеловечил этих мышат. Часто заставлял меня повторять эту строчку, дав обе мои руки невидимым мышам — как будто мы составляли хоровод. Я называлась «мышь-бараночник» — я очень любили баранки [Ходасевич А. 1990: 397].

Добавим, что поэт в письмах называл свою жену «мышь», иногда в мужском роде («Мой родной мышь»), а также — «Боженька» (см., например: [Ходасевич IV: 400–401]).

С. Г. Бочаров ([Бочаров 1996: 15]; ср. [Demadre 1999: 193]) обратил внимание, что «мышиная» тема появилась в лирике Ходасевича еще в 1908 г. В стихотворении «Мышь» мы видим, что поэт наделяет этот образ чертами, характерными для возлюбленной:

> Маленькая, тихонькая мышь! / Серенький, веселенький зверек! / Глазками давно уже следишь, / В сердце не готов ли уголок. // Здравствуй, терпеливая моя, / Здравствуй, неизменная любовь! / Зубок изостренные края / Радостному сердцу приготовь. // В сердце поселяйся наконец, / Тихонький, послушливый зверок! / Сердцу истомленному венец — / Бархатный, горяченький комок [Ходасевич 1989: 228][44].

Впрочем, читатель «Счастливого домика» не обязан был знать всех указанных обстоятельств. Несмотря на это, мышь во втором стихотворении цикла — в контексте описания радостей быта и тихой жизни — может ассоциироваться с возлюбленной героя (хотя этими ассоциациями образ мыши, конечно, не исчерпывается):

> Милый, верный Сырник, друг незаменимый, / Гость, всегда желанный в домике моем! / Томно веют весны, долго длятся зимы, — / Вечно я тоскую по тебе одном. // Знаю, каждый вечер робко скрипнет дверца, / Прошуршат обои — и приходишь ты / Ласковой беседой веселить мне сердце / В час отдохновенья, мира и мечты («Мыши, 2» — «Сырнику»; 1913) [Ходасевич 1989: 85].

Что же касается третьего стихотворения цикла («Молитва»), то в нем любовная тема отсутствует, хотя благодаря первым двум текстам «Мышей» может возникать в ассоциативном поле. Этому способствует лексема «счастье» в последней строке. Важно подчеркнуть, что в «Молитве» мыши становятся атрибутом домашней жизни, в тексте на них, конечно, нельзя спроецировать образ героини:

> Все былые страсти, все тревоги / Навсегда забудь и затаи… / Вам молюсь я, маленькие боги, / Добрые хранители мои. // Скромные примите приношенья: / Ломтик сыра, крошки со стола… / Больше нет ни страха, ни волненья: / Сча-

[44] Приведенные стихи могут также свидетельствовать о том, что модель «человеческих» отношений латентно присутствовала в сознании Ходасевича в 1908 г. и актуализировалась около 1911 г.

стье входит в сердце, как игла («Мыши, 3» — «Молитва»; 1913) [Ходасевич 1989: 85].

Идиллическую составляющую цикла «Мыши» подкрепляет стихотворение «Милому другу» (1911), в котором также воспевается радостная домашняя беззаботная жизнь:

Ну, поскрипи, сверчок! Ну, спой, дружок запечный! / Дружок сердечный, спой! Послушаю тебя — / И, может быть, с улыбкою беспечной / Припомню все <…> Сверчок да человек — // Друзья заветные: у печки, где потепле, / Живем себе живем, скрипим себе скрипим, / И стынет сердце (уголь в сизом пепле), / И все было — призрак, отзвук, дым! [Ходасевич 1989: 83–84].

Однако «Мыши» — цикл не только об идиллии домашней жизни. О семантической двуплановости цикла убедительно писал Н. А. Богомолов:

Думается, что, описывая мышей, Ходасевич имел в виду не просто обитателей подпола, но и хтонических животных древней мифологии. Мыши — выходцы из подземного царства, но в то же время они — окружение Аполлона. <…> он наверняка читал статью М. Волошина «Аполлон и мышь»[45], где само сопоставление в заглавии делало очевидной связь бога солнца и поэзии с мышами. Следовательно, в этих стихах кроется как бы тройной смысл: с одной стороны, их герои — простые, реальные животные. С другой, — они являются зловещими представителями Аида, подземного царства, которое Ходасевич постоянно ощущает рядом. И, наконец, третья их ипостась — животные из окружения Аполлона, то есть почти что Музы [Богомолов 1989: 17].

Соглашаясь с выводами исследователя, отметим также, что в русской поэзии весьма частотны случаи отождествления Музы и возлюбленной / лирической героини; применительно к творчеству Ходасевича здесь достаточно вспомнить уже обсуждавшееся стихотворение «К Музе». Сказанное позволяет увидеть в цикле любовные коннотации (особенно в стихотворении «Сырнику»).

Наконец, рассмотрим третий раздел сборника «Звезда над пальмой». Он начинается с комплекса мотивов, характерных для роковой ипостаси возлюбленной. После стихотворений «Успокоение» и «Завет», в которых поэт с ней прощается, наступает черед возлюбленной, связанной со статичным и притягательным домашним миром.

В «Звезде над пальмой» вторая ипостась возлюбленной проявляется в «Бегстве» (1911). В стихотворении герой бежит в *дом* Хлои:

Да, я бежал, как трус, к порогу Хлои стройной <…> Счастливец! я сложил у двери потаенной / Доспехи тяжкие: копье, и щит, и меч. / У ложа сонного,

[45] «И теперь становится понятно, что мышь вовсе не презренный зверек, которого бог попирает своей победительной пятой, а пьедестал, на который опирается Аполлон, извечно связанный с ней древним союзом борьбы, теснейшим из союзов» (Северные цветы / Альманах пятый кн-ва «Скорпион». М., 1911. С. 115). *Примеч. Н. А. Богомолова*.

разнеженный, влюбленный, / Хламиду грубую бросаю с узких плеч. // Вот счастье: пить вино с подругой темноокой / И ночью, пробудясь, увидеть над собой / Глаза звериные с туманной поволокой, / Ревнивый слышать зов: ты мой? ужели мой? [Ходасевич 1989: 89].

Домашней линии несколько противоречит начало последней строфы — «И целый день потом с улыбкой простодушной / За Хлоей маленькой бродить по площадям…»; эти строки благодаря открытому пространству и перемещению связываются с первой ипостасью образа героини; однако в той же мере их можно воспринимать как своего рода «дополнение» к домашнему счастью.

За «Бегством» следуют два стихотворения, озаглавленных «Ситцевое царство». В первом из них («По вечерам мечтаю я…»; 1909) домашнее пространство трансформируется в условное, воображаемое, однако в центре мечтаний остается замкнутый топос, связанный с возлюбленной:

По вечерам мечтаю я / (Мечтают все, кому не спится). / Мне грезится любовь твоя, / Страна твоя, где все — из ситца. // Высокие твои дворцы, / Задрапированные залы, / Твои пажи, твои льстецы, / Твой шут, унылый и усталый. <…> Так сладостно мечтаю я / По вечерам, когда не спится… / О, где ты, милая моя? / Где нежная моя царица? [Ходасевич 1989: 90].

Во втором стихотворении («К большому подойдя окну…»; 1913) меняется эмоциональное состояние героини, однако общий лирический контур остается прежним:

К большому подойдя окну, / Ты плачешь, бедная царица. / Окутали твою страну / Полотнища ночного ситца. <…> И плачешь, уронив венец. / Твой шут, щадя покой любимой, / Рукой зажавши бубенец, / На цыпочках проходит мимо. // Раздвинул пестрым колпаком / Росой пропитанные ситцы / И спрятался. Как знать, о чем / Предутренняя грусть царицы? («Ситцевое царство, 2») [Ходасевич 1989: 91].

Последний раздел и, соответственно, книга заканчиваются стихотворениями «Вечер» (1913) и «Рай» (1913). В этих стихах сходятся все мотивы сборника. В «Вечере» при этом нарушается связь второй ипостаси возлюбленной с домашним миром, поскольку стихотворение разворачивается в открытом пространстве (в основе сюжета стихов легенда о бегстве Марии с Иисусом из Вифлеема в Египет; Мт. 2: 13–15; Р. Хьюз полагал, что претекст стихотворения — картина Тинторетто «Бегство в Египет» (1583–1587), увиденная поэтом в Венеции [Hughes 1994: 148]):

Красный Марс восходит над агавой,
Но прекрасней светят нам они —
Генуи, в былые дни лукавой,
Мирные, торговые огни.

Меркнут гор прибрежные отроги,
Пахнет пылью, морем и вином.

Запоздалый ослик на дороге
Торопливо плещет бубенцом...

Не в такой ли час, когда ночные
Небеса синели надо всем,
На таком же ослике Мария
Покидала тесный Вифлеем?

Топотали частые копыта,
Отставал Иосиф, весь в пыли...
Что еврейке бедной до Египта,
До чужих овец, чужой земли?

Плачет мать. Дитя под черной тальмой
Сонными губами ищет грудь,
А вдали, вдали звезда над пальмой
Беглецам указывает путь.
Весна 1913
[Ходасевич 1989: 91–92]

Согласно уже приводившемуся мнению Н. В. Котрелева, поэт «убеждает себя, что “Звезда над пальмой” <…> указывает на “Счастливый домик”, на “Ситцевое царство” уединенного житья» [Котрелев 1989: 134]. По-видимому, в этом стихотворении — благодаря теме семьи — поэт отчасти отождествляет события своей жизни с библейской историей. Обратим также внимание на перекличку процитированного стихотворения и «Бегства», ироничное начало которого в свете «Вечера» связывается с библейской темой (тексты также объединяет военная тема, обыгранная в «Бегстве» и косвенно проявляющаяся в первой строке «Вечера», где «красный Марс» может ассоциироваться с римским богом войны).

В «Рае», последнем стихотворении сборника, мышиная тема, тема дома и тема игрушечного мира соединяются:

> Вот, открыл я магазин игрушек: / Ленты, куклы, маски, мишура... / Я заморских плюшевых зверушек / Завожу в витрине с раннего утра. <…> Заяц лапкой бьет по барабану, / Бойко пляшут мыши впятером. / Этот мир любить не перестану, / Хорошо мне в сумраке земном! <…> Долгий день припомнив, спать улягусь мирно, / В колпаке заветном, — а в последнем сне / Сквозь узорный полог, в высоте сапфирной / Ангел златокрылый пусть приснится мне (1913) [Ходасевич 1989: 92].

Итак, мы видим, что во второй книге Ходасевича образ героини расщепляется и поляризуется. Одна сюжетная линия связана с неразделенным чувством к возлюбленной, которая как бы все время уходит от лирического субъекта (отсюда регулярная семантика перемещения в пространстве); вторая — с надежным и статичным замкнутым пространством (дом или «магазин игрушек»). Хотя возлюбленная во второй сюжетной линии выражена менее определенно, благодаря семантическим доминантам, заданным названием сборника и посвящением к книге, ее роль становится клю-

чевой. Добавим, что в свете проделанного анализа смысл посвящения можно уточнить: скорее всего, его стоит относить только ко второй сюжетной линии, связанной со «счастливым домиком».

Жест Ходасевича, таким образом, был весьма отчетлив: из двух возлюбленных поэт предпочел жену, о чем и сообщил в посвящении.

В связи с различными ипостасями героини стоит отметить, что неверно, как мы старались показать, связывать образ «царицы» / «царевны» только с одной героиней, имеющей биографический прототип (напомним, что «царица» появляется в «Ситцевом царстве» — стихах, семантически связанных с «домашней» ипостасью героини сборника стихов). Впрочем, биографически «царевна» (но не «царица»!), действительно, появляется только в стихах, связанных с Муратовой[46].

Сюжетные линии сборника, по сути, соответствуют биографическим обстоятельствам Ходасевича. На уровне идейной структуры книги поэт повторил свой новый «жизнетворческий» сценарий. Конечно, стихи «Счастливого домика» можно читать исключительно в биографическом ключе (см. ряд таких прочтений в: [Андреева 2000]), однако с нашей точки зрения здесь важно глубинное подобие «текста жизни» и «текста искусства».

В своей книге Ходасевич развивает две сюжетные линии, семантически связанные с разными образами героинь, причем эти линии не располагаются последовательно одна за другой, а перемежаются, чтобы к финалу книги линия «счастливого домика» стала доминирующей. Здесь можно задаться несколько наивным вопросом: зачем поэту понадобилось сохранять в сборнике сюжетную линию, связанную с «декадентским» типом отношений, если его новый «человеческий» сценарий вроде бы оказался жизнеспособным и субъективно правильным, а предыдущий сценарий был отвергнут?

Думается, что ответ здесь лежит в плоскости отношения Ходасевича к символизму. Два любовных сюжета в «Счастливом домике» — плод непосредственного влияния литературного направления.

Выше, говоря о биографических обстоятельствах поэта, мы анализировали с точки зрения жизнетворческих моделей «Огненного ангела» Брюсова и «Песню Судьбы» Блока. Сказанное об этих произведениях в контексте жизненных моделей поэта во многом применимо и к идейной структуре «Счастливого домика».

Действительно, главный герой «Огненного ангела» погружен в мучительные отношения с Ренатой. Психологическое измерение их романа соответствует психологическому измерению отношений Брюсова и Петровской. Одновременно Рупрехт почти становится участником любовного

[46] Примечательна в этом отношении рукописная книжечка, составленная самим поэтом в 1920 г., — «Стихи о царевне», куда вошло пять стихотворений: «Портрет», «Прогулка», «Досада», «Успокоение» и «Завет». См. подробнее: [Устинов 2010].

треугольника, поскольку питает нежные чувства к сестре своего приятеля Агнессе. «Человеческому», «земному» сценарию не суждено было сбыться. Так — в литературном произведении. В реальности же творец романа «декадентским» отношениям нового типа предпочел домашнюю семейную жизнь. Сходное переплетение жизни и литературы повторилось в романе «Алтарь Победы» и в обстоятельствах отношений Брюсова с Нелли.

В «Песне Судьбы» нет противопоставления «декадентских» и «человеческих» отношений. Счастливый быт Германа изображен очень неоднозначно. Для героя, однако, уже в первой картине он перестает играть существенную роль, поскольку Герман посвящает себя поиску Фаины, символизирующей Россию. «Дом», настойчиво возникающий в начале блоковской драмы, и идея замкнутой семейной жизни быстро становятся исчерпанными.

Роман Брюсова и драму Блока объединяет то, что в обоих произведениях человеческие, земные отношения оттесняются на второй план (они либо оказываются ненужными, как у Блока, либо не успевают реализоваться, как у Брюсова).

В первом разделе главы мы предположили, что Ходасевич, ориентируясь на эти тексты как на «жизнетворческие» модели, их переосмыслил и поменял их смысловые доминанты. Думается, это замечание справедливо и по отношению ко второй книге стихов поэта.

В «Счастливом домике» Ходасевич оставляет ситуацию любовного треугольника (на это указывает соседство в рамках каждого раздела разных ипостасей образа героини). Структура персонажей, в целом, соответствует произведениям Брюсова и Блока. Однако смысловые доминанты в поэтическом сборнике принципиально иные. Одни отношения связаны с душевными терзаниями и мотивами нелюбви, с постоянным «ускользанием» героини. Вероятно, биографически здесь преломлялся роман с Муратовой. В литературном же плане эта любовная линия соответствует отношениям Рупрехта и Ренаты, Германа и Фаины.

Действительно, и Рената и Фаина то и дело покидают героя, чтобы к концу произведения уйти от него окончательно (Рупрехт находит Ренату только перед смертью; Фаина «убегает в метель и во мрак» [Блок IV: 166], оставляя Германа одного). И Рената, и Фаина испытывают к главным героям сложные чувства, они эмоционально нестабильны, и это вызывает сходную эмоциональную нестабильность у Рупрехта и у Германа. Точно также первая ипостась образа возлюбленной вызывает у лирического героя противоречивые чувства (от отчаяния в «Пленных шумах» до успокоения в «Ларах» и «Звезде над пальмой»).

Однако эта любовная линия воспринимается Ходасевичем как тупиковая, и роковой (не)любви поэт в итоге предпочитает тихую домашнюю жизнь. И хотя она амбивалентна по своей сути, ее вектор направлен в противоположную от первой сюжетной линии сторону.

Соответственно, вторая любовная линия «Счастливого домика», выраженная, пожалуй, не столь явно, связана с утверждением простых человеческих ценностей, тех самых, которые в произведениях Брюсова и Блока отрицались или вытеснялись на второй план. Обращаясь к преданной любви и тихой семейной жизни, Ходасевич апеллировал и к поэзии XIX в., отчасти противопоставляя ее символистской. Поэт, по сути, выстраивает такую идейную структуру книги, в которой доминирует — при всей его противоречивости — «человеческое» начало.

Произведения Брюсова и Блока, тем не менее, являются теми литературными прецедентами, на фоне которых и должен восприниматься «Счастливый домик». Именно в соотношении с «Огненным ангелом» и «Песней Судьбы» замысел Ходасевича становится наиболее понятным.

По сути, поэт полемизировал с символизмом. Споря с мыслью о незначительности быта и простых человеческих отношений, Ходасевич покушался на одно из ключевых положений литературного направления — представление о новом человеке. Вместе с тем необходимо подчеркнуть, что, даже споря с символизмом, поэт остается в его пространстве. Та сюжетная линия, которая становится доминирующей в «Счастливом домике», развивает и переосмысляет сюжетные линии текстов Брюсова и Блока.

В этом аспекте новый сборник Ходасевича, как и «Молодость», остается символистской книгой (как символистским остается и образ поэта-Орфея).

Итак, второй этап эволюции Ходасевича является контрастным переосмыслением первого периода, и это отражается как в биографии поэта, так и в идейной структуре его новой книги. Тот факт, что в «Счастливом домике» поэт сохраняет смысловой слепок собственной биографии 1908–1913 гг., свидетельствует о том, что книга мыслилась им в рамках символизма как произведение, переосмысляющее «жизнетворческие» модели литературного направления.

§ 4.2. Цитатный план «Счастливого домика»

Теперь обратимся к цитатному плану второй книги Ходасевича. Появление «Счастливого домика» вызвало живое внимание литераторов (обзор некоторых рецензий см.: [Богомолов 1999 (1987): 361–362; Шубинский 2011: 273–279; Устинов 2010: 101–102]). Какой литературный контекст выделяли современники поэта, говоря о новой книге стихов?

4.2.1. Литературно-критическая и исследовательская рецепция «Счастливого домика». Вопрос о «пушкинском» начале книги

Литературная критика отводила важную роль пушкинскому началу в книге «Счастливый домик». О связи Ходасевича с поэзией первой половины XIX в. говорили Брюсов, Г. Чулков («Современник». 1914. № 7), Н. Бернер («Жатва». М., 1914. Кн. V), А. Журин («Новая жизнь». 1914. № 8) и другие.

Для Брюсова и Г. Чулкова, например, «пушкинское» начало играло важную роль, однако оба рецензента подчеркивали связь поэта с современностью. Мэтр символистов писал:

> Его новая книга, в сущности первая серьезная книга этого поэта, содержит ряд прекрасно написанных стихотворений. Дарование В. Ходасевича не ярко, и не ярки его стихи, но в них есть какое-то благородство выражений и благородство ритмов. В поэзии В. Ходасевича есть родство с пушкинской школой, но местами и совершенно современная острота переживаний («Русская мысль». 1914. № 7. С. 20) [Брюсов 1990: 448].

Более развернутую характеристику книги (во многих пунктах созвучную оценке Брюсова) дал Г. Чулков:

> Точность и выразительность, как необходимые условия лирического творчества, интересуют Вл. Ходасевича прежде всего. Тот, кто понимает, что строгий “пессеизм” <sic!> обеспечивает нас по крайней мере от неряшливости распущенных модернистов, претендующих на будущее, должен оценить старомодную книжку Вл. Ходасевича, влюбленного, по-видимому, в светлый мир Пушкина и Фета не менее, чем в наш сумеречный мир, тревожный и мучительный и как будто умирающий в осенней лихорадке. Элегия <…> пленяет своей мелодией, почти забытой в наши дни, но воскресающей в душе поэта как нечто живое и необходимое. Это не перепевы и даже не лирические воспоминания о найденных когда-то Пушкиным родниках поэзии: это счастливый самостоятельный опыт утвердить мелодию в ее первоначальной чистоте [Чулков 1914: 123].

Суровее высказался друг поэта Б. Садовской, который также отмечал влияние на Ходасевича поэзии XIX в.:

> У г. Ходасевича каждое стихотворение является тщательным изделием художника-ювелира: жемчужины его рифм полновесны; нигде нет лишних безобразящих придатков, дешевого стекляруса и кричащих стразов. Мы далеки от мысли ставить г. Ходасевича в ряды первостепенных поэтов нашего времени, но вполне применимо к нему известное изречение: он пьет из небольшого, но собственного стакана. Некоторые стихотворения, видимо, более раннего периода, напоминают антологическую манеру Батюшкова и молодого Пушкина («Элегия», «Когда впервые смутным очертаньем», «К Музе») и показывают, какую благородную школу прошел поэт. Произведения же последних отделов обнаруживают самостоятельного мастера и дают г. Ходасевичу право на свое особое место в литературе [Садовской 1914: 190–191].

Однако не все критики отмечали связь Ходасевича с поэзией пушкинской поры. Для Гумилева, например, также была важна культурная преемственность, однако имя Пушкина в рецензии не появляется, а в качестве литературных ориентиров называются учителя главы акмеистов:

> И за шесть лет ему захотелось собрать только тридцать пять стихотворений. Такая скупость очень выгодна для поэта. Мы не привыкаем ни к его мечте, ни к его интонациям, он является к нам неожиданный, с новыми интересными словами, и не засиживается долго, оставляя после себя приятную неудовлетво-

ренность и желание новой встречи. Такими были и Тютчев, и Анненский, а как их любят!

Ходасевич имеет право быть таким милым гостем. Он не скучен; до такой степени не скучен, что даже не парадоксален. Когда с ним не соглашаешься и не сочувствуешь ему, то все-таки веришь и любуешься. Правда, часто хотелось бы, чтобы он говорил увереннее и жесты его были свободнее. Европеец по любви к деталям красоты, он все-таки очень славянин по какой-то особенной равнодушной усталости и меланхолическому скептицизму [Гумилев 1990: 186–187].

Примыкающий же к футуристам В. Шершеневич оценивал книгу Ходасевича, оглядываясь на символистов:

Эта тишина, эта тихость далека от старческого лепета «пожилых» символистов, это свойство есть просто отзвук душевной тихости. В. Ходасевич поучительно-строг, но не лишен реторичности и некоторого однообразия. Он не склонен тянуться за новым, подчас даже бравируя пассеистическими настроениями и образами. Читатель напрасно будет ожидать от владельца «Счастливого домика» ярких красок и ослепительных слов. <…> И, может быть, прав г. Ходасевич, ненасилующий своего несомненного дара, пишущий тихо о тихом.

И поэтому так хороши у поэта стихи о сверчке и отдел «Мыши», в них естественна эта тишина и, наоборот, как только поэт начинает писать о «истомленных устах», поцелованных огнем, — стихи бледнеют, и тень Брюсова, тень Блока «вдали проходят в круге красного зонта». И, как это ни странно, г. Ходасевич все-таки урбанист, его стихи и слова преломлены на грани города, но не города проспектов, Кузнецкого или Тверской, а той провинциальной Москвы, которая угнездилась в тихих переулках. Ходасевич — поэт московских переулков, другим он не хочет да и не может быть [Гальский 1914].

В. Шубинский справедливо отмечал: «Книга Ходасевича (в отличие от тех же “Четок” Ахматовой) оценивалась в контексте существующей повестки дня: она ее не создавала. Потому-то поэта пока принимали все: он (казалось) ничего не зачеркивал и никому (казалось) не опасен» [Шубинский 2011: 279]. Приведенные отзывы на книгу позволяют заключить, что в целом в стихах Ходасевича рецензенты готовы были увидеть продолжение своих литературных позиций.

Действительно, отзывы Гумилева и Шершеневича вполне отвечают принципам акмеистической и футуристической эстетики. Первый называет в рецензии своих учителей и в духе акмеистического внимания к поэтике детали и к западноевропейской культуре связывает автора «Счастливого домика» с неосновным для поэзии Ходасевича контекстом («европеец по любви к деталям красоты»). Что же касается футуристически настроенного Шершеневича, то он, отмечая пассеистические настроения автора книги, фокусирует внимание на соотношении поэтики Ходасевича со стихами символистов и особенно акцентирует городскую топику его лирики («как это ни странно, г. Ходасевич все-таки урбанист»).

Урбанизм автора «Счастливого домика» в таком контексте соотносится с эстетикой футуризма, и хотя городские сюжеты в русском модернизме возникли еще у символистов (прежде всего, у Брюсова), футуристы настойчиво позиционировали себя как поэтов города. См., например, в знаменитой «Пощечине общественному вкусу» (1912): «С высоты небоскребов мы взираем на их ничтожество!..» [Манифесты 2001 (1924): 130], с ассоциацией небоскребов (метонимия современного города) и «нового» искусства. В этой связи отметим также, что размежевание Ходасевича и символистов согласуется у Шершеневича с общефутуристическим пафосом отрицания как классической литературы, так и литературы символизма.

Символистские критики (Брюсов, Чулков, Садовской) подчеркивали связь стихов Ходасевича с поэзий первой половины XIX в. В случае Садовского это отчасти отвечало его «неоклассической» ориентации [Шумихин 2007: 446]. Примечательно, однако, что Садовской относит стихи, напоминающие «антологическую манеру Батюшкова и молодого Пушкина» к «более раннему периоду» и говорит о «благородной школе», которую прошел поэт. Рассуждение Садовского подводит к мысли, что поэтика XIX в. ассоциировалась у автора рецензии с символизмом. Так, в предисловии к сборнику «Позднее утро» (1909) поэт писал:

> Причисляя себя к поэтам пушкинской школы, я в то же время не могу отрицать известного влияния, оказанного на меня новейшей русской поэзией, поскольку она является продолжением и завершением того, что нам дал Пушкин. С этой стороны, минуя искусственные разновидности так называемого «декадентства», которому Муза моя по природе всегда оставалась чуждой, я примыкаю ближе всего к неопушкинскому течению, во главе которого должен быть поставлен Брюсов (*Садовской Б.* Позднее утро. М., 1909. С. 2. Цит. по: [Садовской 2001: 14]).

Отзывы Чулкова и Брюсова помогают раскрыть механизм этой ассоциации. Для названных авторов было важно подчеркнуть не только связь стихов Ходасевича с лирикой прошлого века, но и ее современность («совершенно современная острота переживаний» поэта «влюбленного, по-видимому, в светлый мир Пушкина и Фета не менее, чем в наш сумеречный мир, тревожный и мучительный»). Спаянность Пушкина и современности (как своего рода противовес принципиальной разъединенности Пушкина и современности в манифестах футуристов) обращает нас к фигуре Брюсова.

В конце первой главы нашей диссертации, говоря о «пушкинских» стихах «Молодости», мы приводили мнения современников, ассоциировавших в 1900-е годы мэтра символистов с Пушкиным (см.: [Блок V: 82; Белый 1994: 392; Максимов 1969: 81, 80–82; Лавров 2007 (1989): 71, 72]; см. также приводимые О. Клингом [Клинг 2010: 74–75] фрагменты неопубликованной рецензии С. М. Соловьева на труд Жирмунского, в которых последовательно проводится отождествление Пушкина и Брюсова).

Представление о сходстве двух поэтов было актуально и в 1910-е гг., о чем свидетельствует работа Жирмунского «Валерий Брюсов и наследие Пушкина», цель которой заключалась в доказательстве принципиальных различий поэтики Пушкина и Брюсова ([Жирмунский 2001 (1922)]; см. также: [Мирский 2014: 34]).

Ходасевич в 1913–1914 гг. воспринимал Брюсова в свете Пушкина. Мы уже приводили его отзыв (1913) о прозе мэтра символистов: «Самый лаконизм брюсовской прозы заимствован у стихов, как и лаконизм прозы пушкинской» [Ходасевич 2010: 113]. В статье «Русская поэзия. Обзор» (1914) Ходасевич, говоря о «Зеркале теней» (1912), на ассоциативном уровне также сопоставлял двух поэтов:

> Враждебная критика любит упрекать Брюсова в том, что он всегда и везде остается литератором. Какой вздор! <…> Поэт должен быть литератором. Гений всеобъемлющий, Пушкин, вмещал в себе и это качество. Заботами о родной литературе наполнены его письма. Борьбе литературных партий отдавал он немалую долю своих сил [Ходасевич 2010: 131].

Отзываясь в том же году на публикацию первого тома брюсовского собрания сочинений, куда вошли юношеские стихи символиста, Ходасевич в самом начале статьи связал три имени:

> В России сейчас не найдется ни одного культурного человека, который не преклонялся бы равно перед гением Пушкина, как и перед гением Лермонтова. Но все же один из них неизбежно нам ближе другого. <…> Каково бы ни было влияние Брюсова на русскую поэзию, каков бы ни был круг его идей и переживаний, для каждого беспристрастного читателя давно уже ясно, что имя Брюсова никогда не будет забыто историей [Ходасевич 2010: 120].

Здесь, как и в предыдущем случае, нет прямого отождествления, но на ассоциативном уровне поэты связываются друг с другом.

Приведенные цитаты свидетельствуют, что для Ходасевича обращение к поэтике пушкинской поры во многом обуславливалось символизмом. По сути, именно так происходило в сборнике «Молодость», в котором было помещено несколько стилизованных под поэзию XIX в. стихотворений. Тогда, в 1908 г., критика не выделяла их как стихи, прошедшие школу золотого века, поскольку эти тексты закономерно воспринимались в свете символизма и, в частности, творчества Брюсова. К 1914 г., когда символизм как литературное направление закончился и ему на смену пришли новые литературные объединения, находящиеся на уровне деклараций в разных отношениях с предшествующей традицией, развитие тем, приемов и стилистических особенностей поэзии XIX в. стало маркированным.

Однако связь Ходасевича с Пушкиным (и Батюшковым) акцентировалась литераторами, связанными с символизмом и не примкнувшими к футуристам и акмеистам. Когда Брюсов заявляет о современности и традиционности новой книги Ходасевича, он записывает поэта в свои последователи.

Действительно, Брюсов, как известно, сознательно ориентировался на Пушкина [Максимов 1969: 80–81 и сл.]. В первой половине 1910-х гг. это проявлялось хотя бы уже в том, что в сборнике «Семь цветов радуги» (1916) поэт поместил «Памятник» (1912) — стихотворение, «претенциозно имитирующее» пушкинский образец ([Максимов 1969: 81]; текст см.: [Брюсов II: 96–97]; вполне возможно, что Ходасевич знал это стихотворение до публикации в книге).

Наконец, необходимо остановиться на сборнике Брюсова «Зеркало теней» (1912), в котором усматриваются черты акмеистической поэтики [Максимов 1969: 198–199 и сл.]. Для нас сейчас важно обратить внимание не на поэтику стихотворений книги, а на ее эпиграфы. Сборник был разделен на 14 разделов, каждый из которых предварялся эпиграфом. Среди авторов эпиграфов представлены следующие поэты (в порядке появления, повторенные авторы опускаются) — Фет, Тютчев, Пушкин, Бальмонт, Баратынский, сам Брюсов, Полонский, Жуковский, Павлова, Вяземский, причем название каждого раздела является цитатой из соответствующего эпиграфа. Более того, Брюсов взял эпиграфы и ко многим стихотворениям внутри разделов (из Пушкина, Тютчева, Фета, Т. де Куинси, Бодлера, Лермонтова, Катулла, Бальмонта).

В некоторых стихах встречаются прямые цитаты: например, строка «Александрийского столпа» («Александрийский столп», 1909) [Брюсов II: 78] взята из пушкинского «Я памятник себе воздвиг нерукотворный…». Первая строка стихотворения «Поэт — Музе» (1911) [Брюсов II: 65] — «Я изменял и многому и многим…» — слегка переделанная строка Вяземского — «Я пережил и многое и многих». Примечательно, что Брюсов указал на это в примечаниях к книге [Брюсов II: 409][47].

Нетрудно заметить, что сборник «Зеркало теней» почти избыточно пропитан литературностью. Для нас сейчас важна функция прямой цитации и эпиграфов. Для чего они нужны? Думается, что так Брюсов в рамках одного сборника конструирует актуальный литературный контекст. Воздействие автора на читателя заключалось в том, чтобы новые стихи поэта воспринимались в свете классической традиции. Соотношение стихотворений и эпиграфов, с одной стороны, выводит тексты Брюсова в поле

[47] Ср. ироничную реплику Ф. Д. Батюшкова: «В новейшем сборнике — “Зеркало теней” (1909–1912) — он доводит свою добросовестность до того, что, например, сам указывает в приложении, что первый стих (его) стихотворения “Поэт — Музе” напоминает стих князя П. А. Вяземского: “Я пережил и многое и многих”. Возможно, что в новом издании “Путей и перепутий” он укажет также, что у него есть стих: “За все, за все Тебя благословляю”, напоминающий лермонтовское: “За все, за все Тебя благодарю”; что стихотворение “Фонарики” написано тем же размером и по той же схеме, но в другом приурочении, как известное стихотворение Мятлева “Фонарики-сударики горят себе горят” и т. д.» [Венгеров 2004: 77–78].

классических образцов словесности (здесь нельзя не отметить авторской претенциозности), с другой — создает тот рецептивный фон, ту традицию, которая актуальна для понимания «Зеркала теней». Читатель, соответственно, благодаря эпиграфам актуализирует в своем сознании те или иные классические тексты, которые в целом объединяются в более общее понятие «русская поэзия XIX в.» и шире — «мировая классика» (см. эпиграфы из Катулла). Именно на этом фоне он и вынужден воспринимать новые стихотворения Брюсова (ср. с ассоциативным отождествлением Пушкина и Брюсова в рецензии Ходасевича).

К этой созданной Брюсовым конструкции мы еще вернемся ниже; пока же скажем, что в «Зеркале теней» — уже на уровне формального устройства книги — сочетается современность и намеренное обращение к традиции. Именно поэтому, с нашей точки зрения, когда мэтр символистов характеризует книгу Ходасевича как современную и в то же время связанную с пушкинской школой, он, таким образом, объявляет автора «Счастливого домика» поэтом, продолжающим его поэтическую линию.

Наш выборочный анализ рецензий позволяет сделать вывод, что оценка новой книги Ходасевича обуславливалась тем, каких литературных позиций придерживался автор отзыва. В зависимости от «лагеря» «Счастливому домику» приписывались в качестве доминирующих те или иные особенности поэтики (одновременно нельзя не сказать, что, конечно, некоторые черты книги виделись рецензентами одинаково).

Филологическое изучение поэта, с нашей точки зрения, несколько сместило изначальное соотношение литературных влияний в сборнике Ходасевича. Так, все писавшие о второй книге поэта, отмечали связь стихов с пушкинской школой, причем мнение исследователей часто апеллировало к рецензиям на «Счастливый домик».

Приведем несколько примеров такой точки зрения. «В стихотворстве своем Ходасевич защитился от символизма Пушкиным, а также — тому свидетельство “Счастливый домик” — интимностью тона, простотой реквизита и отказом от превыспренного словаря» — констатировал В. Вейдле в эссе 1962 г. [Вейдле 1973: 45]. С. Г. Бочаров отмечал, что «пушкинский знак на “Счастливом домике” впервые создал Ходасевичу репутацию поэта-традиционалиста; его даже будут называть поэтом-реставратором» [Бочаров 1996: 15][48]. Н. А. Богомолов полагал:

[48] Позиция С. Г. Бочарова, на самом деле, сложнее. Говоря о стихах «Счастливого домика», исследователь отмечал, что «в них впервые высказалось противоречие, в котором будет мужать его <Ходасевича. — *П. У.*> поэзия, — между острой современностью выражаемого мироощущения и классическим строем поэтического его выражения» [Бочаров 1996: 16]. С нашей точки зрения, системно это противоречие проявится в позднейших стихах; во второй же книге, как мы покажем ниже, многие элементы современного мироощущения будут выражены еще современной поэтикой.

> Даже самое поверхностное чтение «Счастливого домика» позволяло говорить о его традиционности, в которой первое место занимала связь с Пушкиным и поэзией русской классики XIX века. Вот лишь немногие отзывы прессы <…> Практически ни один автор, писавший о «Счастливом домике», не обошелся без указания на его связь с поэзией предшествующих эпох, то конкретизируя ее, то просто отсылая к «пассеистическим настроениям и образам». И это вполне естественно, так как в «Счастливом домике» главенствует прямая цитата [Богомолов 1999 (1987): 361–362].

В другой работе мнение исследователя сформулировано острее:

> В поисках наиболее оправданного выхода из создавшегося положения поэт обращается к самому гармоничному миру, созданному в истории русской поэзии, — к миру поэзии пушкинской эпохи. Если «Молодость» была обращена к поэзии современной, то «Счастливый домик» с небывалой для начала XX века силой развивает традиции стиха начала XIX века [Богомолов 1989: 16].

Ср., впрочем, другой подход исследователя, согласно которому многие заглавия второй книги Ходасевича заимствованы у символистов [Богомолов 2011: 158–160].

Думается, что подобная оценка «Счастливого домика» во многом обусловлена знакомством с последующим творчеством Ходасевича. Особенности цитации в «Тяжелой лире» отчасти проецируются на вторую книгу поэта. При этом мы не хотим сказать, что приведенные характеристики неверны: в ряде текстов Ходасевич, действительно, развивал с «небывалой силой» поэзию пушкинской эпохи. Однако таких стихотворений в книге не так много, и некоторые из них отчасти связаны с символистской поэтикой[49].

4.2.2. Поэзия XIX века в «Счастливом домике»

Вкратце очертив восприятие и исследовательскую оценку «Счастливого домика», попробуем разобраться в цитатном плане книги. Сразу отметим, что влияние пушкинской эпохи изучено достаточно подробно, и здесь мы в основном будем опираться на уже сделанные наблюдения.

Прежде всего, стоит повторить, что название второй книги стихов Ходасевич взял из стихотворения Пушкина «Домовому» (1819):

Поместья мирного незримый покровитель,
Тебя молю, мой добрый домовой,
Храни селенье, лес и дикий садик мой,
И скромную семьи моей обитель!

[49] Отчасти оценка «Счастливого домика» как «пушкинской» книги вызвана и пушкинистикой Ходасевича (о ней см. подробнее [Сурат 1994]). Впрочем, стоит отметить, что работы, посвященные Пушкину, изначально писались поэтом под влиянием Брюсова. Анализ этой линии влиянии Брюсова на Ходасевича не входит в задачи нашей диссертации.

Да не вредят полям опасный хлад дождей
И ветра позднего осенние набеги;
Да в пору благотворны снеги
Покроют влажный тук полей!
Останься, тайный страж, в наследственной сени,
Постигни робостью полунощного вора
И от недружеского взора
Счастливый домик охрани!
Ходи вокруг его заботливым дозором,
Люби мой малый сад, и берег сонных вод,
И сей укромный огород
С калиткой ветхою, с обрушенным забором!
Люби зеленый скат холмов,
Луга, измятые моей бродящей ленью,
Прохладу лип и кленов шумный кров —
Они знакомы вдохновенью.
[Пушкин I: 80]

Н. А. Богомолов и Д. Б. Волчек предлагали сравнить это стихотворение с «Молитвой» (из цикла «Мыши») [Ходасевич 1989: 372]. Думается, однако, что пушкинский текст в большей степени соотносится со всей «домашней» линией сборника (см. выше). По словам Ю. Колкера, «используя скрытую (и не замеченную современниками) цитату из Пушкина, Ходасевич ненавязчиво, но очень точно обозначает в названии книги свою программную установку: горацианское довольство малым, приятие прозы жизни. <…> Название книги дает ключ к пониманию раздела Лары, цикла Мыши и всей книги в целом. Не лавры, но лары привлекают поэта: дружба с малыми божествами искупает прозу жизни. Но только покровительство верховных богов сообщает жизни высший смысл» [Колкер I: 224].

Заглавие сборника актуализирует в памяти читателя поэзию пушкинской поры, поэтому во всей книге обращение к лирике прошлого века наделяются особым статусом, маркируются. Некоторые стихи «Счастливого домика» полностью строятся на поэтических темах и приемах поэзии XIX в.

Н. А. Богомолов подробно проанализировал стихотворение «К Музе» (1910) как образец нового обращения к традиции:

> …в «Счастливом домике» главенствует прямая цитата; особенно показательно в этом отношении стихотворение «К Музе», являющееся сводом стихотворных формул первой половины XIX века от Пушкина до молодого Фета. Само свободное сочетание шести- и пяти-стопного ямба в вольной рифменной композиции соответствует законам стихового построения русской элегии XIX века. <…> Но еще более подчеркивают впечатление многочисленные переклички, из которых назовем лишь часть. Так, «И предо мной опять предстала ты, / Младенчества прекрасное виденье» вызывает в памяти: «Передо мной явилась ты, / Как мимолетное виденье»; «…на шумный круг друзей / Я променял священный шум дубравы» — бесспорно, ориентировано прежде всего на пушкинское:

Бежит он, дикий и суровый,
И звуков, и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы, —

однако одновременно способно вызывать в памяти и языковское: «Я здесь, я променял на свой безвестный кров / Безумной младости забавы», а также «Бывало, отрок, звонким кликом Баратынского, в котором заключительное двустишие также отождествляет место вдохновения с дубравой: «И как дубов не окликаю, / Так не ищу созвучных слов». Можно обнаружить совпадения ритмико-интонационных и словесных формул Ходасевича с «Притворной нежности не требуй от меня…» и «Есть милая страна, есть место на земле…» Баратынского, а также «Музе» («Надолго ли опять мой угол посетила…» Фета.

Но более всего элегия представляет собою вариацию на тему «Музы» (1821) Пушкина, в сознании Ходасевича неразрывно связанной с началом восьмой главы «Евгения Онегина». <…>

Все эти и вполне возможные другие <…> отсылки, однако, имеют в принципе один и тот же смысл: воссоздать колорит определенной эпохи развития русской поэзии с достаточно точным жанровым прикреплением и заставить читателя воспринять идею стихотворения на фоне настроения, заданного элегической лирикой пушкинской поры [Богомолов 1999 (1987): 362–363].

Как убедительно показал исследователь, стихотворение «К Музе» полностью ориентировано на поэтику XIX в. Подобное можно сказать и о таких стихах, как «Элегия» (1908), «Стансы» (1909), «В альбом» (1909) и отчасти «Когда впервые смутным очертаньем…» (1911), в которых, как и в послании «К Музе» чередуются пяти- и шестистопные ямбические строки и которые, по-видимому, можно отнести к жанру медитативной элегии. Во всех этих текстах налицо языковая стилизация и ориентация на стиль русской поэзии первой половины XIX в.

Языковая стилизация иногда подкреплялась ориентацией на конкретные тексты или их фрагменты. Так, «Элегия», по наблюдению Н. А. Богомолова и Д. Б. Волчека, связана с посланием Н. М. Языкова «Н. А. Языковой» (1836).

Стихотворение «Когда впервые смутным очертаньем…» — темой возвращения к родным местам («верхи родимых гор», «знакомое лепетанье» ручья», свирели как предтечи «жизни прежней») с последующим приобщением к мировой гармонии как варианту медитативных мыслей («Когда ж открыл глаза — торжественным потоком / Созвездия катились надо мной») — может ориентироваться на «Вновь я посетил…» (1835) Пушкина.

По-видимому, для стихотворения «Когда впервые смутным очертаньем…» актуально и символистское творчество. Так, по мнению Н. А. Богомолова, отчасти в подтексте этого стихотворения Ходасевича находятся стихи Д. С. Мережковского «Когда безмолвные светила над землей…», 1886 (сопоставление текстов см.: [Богомолов 2004: 315–316]).

«Стансы» с несколько парадоксальным эпиграмматическим финалом — «И хочется упасть во прах, / И хочется молиться снова, / И новый мир

создать в слезах, / Во всем — подобие былого» [Ходасевич 1989: 81], возможно, ориентированы на лирику Боратынского[50], который систематически вводил эпиграмматический финал в «серьезные» стихи. Упоминание «фимиама» (Но жаль невозвратимых дней, / Сожженных дерзко и упрямо, — / Душистых зерен фимиама / На пламени души моей») в контексте любовной темы («О, радости любви простой») помимо всего прочего, вызывают в памяти стихотворение Боратынского «Нет, обманула вас молва…» (1828) с тем же эпиграмматическим финалом:

> Другим курил я фимиам, / Но вас носил в святыне сердца. / Молился новым образам, / Но с беспокойством староверца [Баратынский 2000: 97].

Отметим, что в «Тяжелой лире» Ходасевич систематически будет развивать эпиграмматические финалы своих стихов [Лейбов 2006; Успенский 2005], оглядываясь на поэта XIX в. [Успенский 2013б, с указанием литературы].

Стихотворение «В альбом» с темой отказа от страсти («Вчера под вечер веткой туи / Вы постучали мне в окно. / Но я не верю в поцелуи / И страсти не люблю давно» [Ходасевич 1989: 82]) находит параллель в других образцах жанра альбомного стихотворения. Например, у того же Боратынского:

> Предаться нежному участью / Мне тайный голос не велит. / И удивление, по счастью, / От стрел любви меня хранит («В альбом», 1821) [Баратынский 2000: 306].

В указанных стихах Ходасевича, впрочем, при наличии цитат из поэзии первой полвины XIX в. важнее языковая ориентация на лирику той поры.

Пять стихотворений из «Счастливого домика» соотносятся с поэзией пушкинской эпохи и по жанровому признаку (элегия, стансы, в альбом). В этом аспекте тексты связаны, по-видимому, с символизмом. Действительно, «баллады» Брюсова из “Urbi et orbi” (1903) ассоциировались с пушкинской традицией (против этого положения выступала работа Жирмунского). Ходасевич же выбрал «младшие» жанры, еще не проработанные Брюсовым (хотя в “Urbi et orbi” были элегии, но Ходасевич развивает их в ключе, более приближенном, чем элегии Брюсова, к поэзии XIX в.; сказанное относится и к стихотворениям «В альбом», представленным в «Зеркале теней», которые по своей поэтике очень далеки от стихов пуш-

[50] В настоящей работе фамилия поэта пишется через «о» — «Боратынский» (см. аргументы в пользу такого написания: *Песков А. М.* О правописании фамилии поэта // *Боратынский Е. А.* Полное собрание сочинений и писем. М., 2002. Т. 1. С. 478–479). При ссылке на литературу и в цитатах мы указываем выбранное в издании написание фамилии поэта.

кинской поры)[51]. В этом выборе Ходасевича можно увидеть ученичество у мэтра символистов. Отметим, к слову, что неслучайно первая в поэзии Ходасевича «Баллада» была написана лишь в 1921 г., в период мощнейшего поэтического взлета и творческой переработки символизма.

В орбиту пяти стилизованных текстов втягиваются еще три стихотворения — «Голос Дженни» (1912), «Века, прошедшие над миром…» (1912) и «Жеманницы былых годов…» (1912) (о последних двух стихотворениях см. также: [Waysband 2006]). Их конструктивный принцип также составляет стилизация, но она сопровождается тематическим обращением к миру XVIII–XIX вв. Тексты заставляют вспомнить о разделе первой книги стихов Белого «Прежде и теперь», о котором в связи с «Молодостью» мы писали во второй главе диссертации.

«Голос Дженни» ассоциируется с XIX в. и благодаря эпиграфу из Пушкина, и благодаря тому, что сам текст является вариацией на песню Мери из «Пира во время чумы». По наблюдению Н. А. Богомолова и Д. Б. Волчека, «Голос Дженни» перекликается со стихами Вяземского «Голос с того света» (1868) [Ходасевич 1989: 369]. Действительно, у поэта XIX в. лирический монолог умершей женщины обращен к возлюбленному, а в фокусе высказывания находится тема земной любви (как и у Ходасевича):

> Не знала я ни скорби, ни ненастья, / Небес лазурь сияла надо мной; / Во цвете лет и в полном цвете счастья / Рассталась я с обманчивой землей. <…> Мой бедный друг, ты разлучен со мною, / Но для меня с тобой разлуки нет: / Еще тесней слилась душа с душою / В одну любовь, в один святой завет. / Земной любви моей, которой я жила, / Все светло-чистое я на небо взяла [Вяземский 2013: 482].

Здесь же стоит сказать, что «Голос Дженни» отчасти втянут и в орбиту влияния Брюсова. А. И. Чулкова-Ходасевич вспоминала:

> Однажды в «Литературном кружке» на вечере «Свободной эстетики» Валерий Яковлевич объявил конкурс на слова Дженни из «Пира во время чумы» <…>. Владя как будто и не обратил на это внимание. Но накануне срока конкурса написал стихи «Голос Дженни». На другой день вечером мы поехали в «Литературный кружок», чтобы послушать молодых поэтов на конкурсе. Результаты были слабые. <…> Владя не принимал участия в конкурсе, но после <…> подошел к Брюсову и передал ему свое стихотворение. Валерий Яковлевич очень рассердился. Ему было досадно, что Владя не принимал участия в конкурсе, на котором жюри, конечно, присудило бы первую премию ему [Ходасевич А. 1990: 396].

[51] Ср. противоположную точку зрения, согласно которой названия стихов, являющихся жанровыми характеристиками, в сущности, практически не показательны: [Богомолов 2011: 156].

По отзыву корреспондента «Московской газеты» (1912, 20 февраля),

> Первую премию не получил никто. Вторая разделена между г. Зиловым и г-жей Цветаевой. <…> Бледность и ничтожность результатов конкурса в особенности ярко подчеркнули лица, читавшие стихи на ту же тему, вне конкурса. Их них прекрасные образцы поэзии дали В. Брюсов, С. Рубанович и Вл. Ходасевич, в особенности последний, блеснувший подлинно прекрасным стихотворением (цит. по: [Ходасевич 1989: 369]).

Стихи «Голос Дженни» возникли в контексте соревнования с Брюсовым. Действительно, думается, что Ходасевич предполагал, что и сам Брюсов напишет стихотворение на заданную им тему и таким образом как бы подтвердит свою репутацию Пушкина XX в. Примечательно в этой связи, что первую премию никто не получил. По «гамбургскому» же счету — как вполне мог думать Ходасевич — главный приз в восприятии публики должен был бы достаться Брюсову. Вполне вероятно, что вступая в конкуренцию со своим учителем, Ходасевич и написал «Голос Дженни» (см. также: [Богомолов 2011: 156; 290, прим. 6]). Важно обратить внимание, что для Ходасевича соревнование мыслилось вне официального контекста: его стихи были представлены после объявления результатов конкурса. «Победить» Брюсова автору «Голоса Дженни» удалось — текст мэтра символистов очевидно слабее, чем стихи Ходасевича (ср. «Моей Дженни» — [Брюсов III: 312–313]).

Вернемся к обсуждаемым стихотворениям. «Века, прошедшие над миром…» и «Жеманницы былых годов…» также тематически связаны с прошлым.

Уже отмечалось, что первые строки стихов Ходасевича — «Жеманницы былых годов, / Читательницы Ричардсона!» — перекликаются со строками из «Евгения Онегина»: «Ей рано нравились романы; / Они ей заменяли все; / Она влюблялася в обманы / И Ричардсона, и Руссо» (2, XXIX). Отметим также, кажется, не отмечавшуюся перекличку. Последняя строка третьей строфы — «Что больше нет в саду цветов, / В гостиной — нот на клавесине, / И вечных вздохов стариков / О матушке-Екатерине» [Ходасевич 1989: 79] — отсылает к реплике из монолога Фамусова: «Тогда не то, что ныне, / При государыне служил Екатерине» из «Горя от ума» (действие II, явление 2). Эти отсылки-сигналы, поэтическая формула «Блажен, кто…»[52] в последней строфе («Блажен, кто средь разбитых урн, / На невозделанной куртине, / Прославит твой полет, Сатурн, / Сквозь многозвездные пустыни»), классический четырехстопный ямб создают эффект стилизованного стихотворения.

[52] О формуле см.: *Левинтон Г. А. Блажен, кто…* К истории формулы // Русская судьба крылатых слов. СПб., 2010. С. 141–239.

Стихотворение Ходасевича перекликается со стихами Садовского «Моей луковице» (1911). В фокусе внимания обоих текстов — непосредственное переживание прошлого с темой неумолимого времени в финале. Ср.:

> Прабабушка брегетов новых, / Восьмнадцатого века дар! / Тебя за пятьдесят целковых / Мне уступил друг-антиквар. <…> И, сидя по утрам в халате / За самоваром, всякий раз / Искать на старом циферблате / Следы давно угасших глаз. // Ловить исчезнувшие лица, / Схороненные имена / Помещиков времен Фелицы, / Защитников Бородина. <…> Придет пора: рука Плутона / И мне укажет умереть. / Тогда, создание Нортона, / Мой смертный день и час отметь! [Садовской 2001: 64–65].

В последних строфах сопоставляемых стихов говорится о будущем, и хотя Ходасевич говорит о грядущем в целом, а Садовской — о своей смерти, в обоих случаях размышления сопровождаются апелляцией к античным божествам (Сатурн в «Жеманницах былых годов…», Плутон в «Моей луковице»).

Стихотворение «Века, прошедшие над миром…» также ассоциируется со временем XVIII–XIX вв. По характеристике С. Бочарова, стихи — «о неизбежном разрыве с поэзией “предков”, о невозможности пассеизма в поэзии» [Бочаров 1996: 16]. Э. Демадр обратил внимание, что в стихотворении тема Орфея («И мы, заслышав стон и скрежет, / Ступаем на Орфеев путь, / И наш напев, как солнце, нежит / Их остывающую грудь» [Ходасевич 1989: 78]) связана с орфеической темой у Боратынского (речь идет о следующих стихотворениях: «Элизийские поля», «Смерть» («Тебя из тьмы не изведу я…»), «Не славь, обманутый Орфей…» и «Запустение») [Demadre 1999: 187].

Думается, что сопоставление указанных стихов Боратынского с «Века, прошедшие над миром…» не плодотворно, хотя появление мифологического поэта в текстах, написанных Я4, действительно, может вызывать в памяти такие стихи, как «Не славь, обманутый Орфей…» и «Элизийские поля». Ассоциация стихотворения Ходасевича с миром прошлого возникает в большей степени за счет темы и стиля текста. Так, архаизмы и особенно инверсии в 4 строфе неизбежно актуализируют допушкинскую поэтику:

> Но горе! мы порой дерзаем / Все то в напевы лир влагать, / Чем собственный наш век терзаем, / На чем легла его печать [Ходасевич 1989: 78].

Финал стихотворения — «И тени слушают недвижно, / Подняв углы высоких плеч, / И мертвым предкам непостижна / Потомков суетная речь» — вероятно, можно рассматривать как заключение, обратное мысли Боратынского в стихотворении «Предрассудок! он обломок…» (1841): «А руин его потомок / Языка не разгадал» [Баратынский 2000: 252] с общим мотивом непонимания высказывания и соотношения нового / старого (стихи Ходасевича и Боратынского сопоставимы только по этому мотиву, в остальном тексты отличаются друг от друга).

Особняком стоит стихотворение «Бегство», подробно проанализированное А. Жолковским [2009: 35–52; 271–282]. Тщательнейший анализ исследователя привел его к выводу, что текст строится на пересечении традиций поэзии античности, Золотого и Серебряного века. Рассмотрим выводы исследователя, связанные с пластом пушкинской эпохи в стихах Ходасевича. Мотив бегства с поля боя — античный, в русской традиции он актуализирован переводом оды Горация «К Помпею Вару» (II, 7), выполненным Пушкиным («Кто из богов мне возвратил…», 1835) и Фетом («К Помпею Вару», 1856), причем стихи «Бегства» ориентированы на «квазиантичный» фетовский 6-стопный ямб. Среди литературных прецедентов сюжета успешного бегства с поля боя в объятия женщины (носящего амбивалентный характер), помимо «Илиады» и оды Горация (I, 8) — «уход Ратмира от воинского соперничества в неамбициозную идиллию батюшковского типа» [Жолковский 2009: 42], описание которого, по мнению исследователя, могло повлиять на «Бегство» текстуально:

> Теперь, утратив жажду брани, / Престал платить безумству дани… <…> …*Сложил и меч и шлем тяжелый*, / Забыл и славу и врагов [Пушкин III: 70–71] (Ср.: я сложил у двери потаенной / Доспехи тяжкие: копье, и щит, и меч).

Для «Бегства» важно и стихотворение Пушкина «<Из Пиндемонти>» («Не дорого ценю я громкие права…», 1836). В нем «обнаруживаются и вероятные источники ходасевичевских *Вот счастье* (предвестием которого было слово *Счастливец*) и “брожения по площадям”» [Жолковский 2009: 47] (ср.: «По прихоти своей скитаться здесь и там…»; «Вот счастье! Вот права» [Пушкин II: 455]; см. также: «Брожу ли я вдоль улиц шумных…» (1829), откуда в «Бегство» могла прийти «романтическая приверженность прогулкам» [Жолковский 2009: 47]).

Крупный план звериных глаз героини и две ее удвоенные реплики («ты мой? ужели мой?»), восходят, по-видимому, к пушкинской «Ночи», 1823; [Жолковский 2009: 47]: «Во тьме твои глаза блистают предо мною. Мне улыбаются, и звуки слышу я: / Мой друг, мой нежный друг… люблю… твоя… твоя!...» [Пушкин II: 10].

Здесь же отметим, что при всей ориентации «Бегства» на пушкинскую эпоху, текст напрямую связан с «Антонием» (1905) Брюсова:

> с ним «Бегство» связывают: программный побег из боя к женщине <…>, мотивы бросания, стыда, следования за, взгляда в желанный взор, блаженство, инфинитивное письмо, а также личная причастность Ходасевича к биографической подоплеке стихотворения — роману Брюсова с Ниной Петровской [Жолковский 2009: 48–49].

В «Бегстве» отчасти повторяется тот же механизм, что и в «Голосе Дженни»: стихотворение написано как своего рода поэтическое соперничество с Брюсовым, причем в качестве «дуэльного оружия» выбирается язык поэзии XIX в., который, в свою очередь, ассоциируется с творчеством мэтра

символистов. Ходасевич, таким образом, старается отвоевать поэтические достижения Брюсова, но еще играет на его поле и по его правилам.

Помимо рассмотренных стилизованных стихотворений, некоторые стихи «Счастливого домика» содержат реминисценции из поэзии XIX в., многие из которых неоднократно отмечались комментаторами и исследователями творчества поэта. Так, например, последние строки «Ущерба» (1911) — «И все бледнее губы наши, / И смерть переполняет мир, / Как расплеснувшийся эфир / Из голубой небесной чаши» [Ходасевич 1989: 72] — восходят к строкам Бенедиктова «Чаша неба голубая / Опрокинута на мир» («Облака», 1835), причем восходит опосредованно, с учетом рассказа И. И. Панаева о том, что Пушкин оценил сравнение неба с опрокинутой чашей [Богомолов 1999 (1987): 364].

Ю. Колкер считал, что в финальной строфе «Когда почти благоговейно…» («Мы дышим легче и свободней / Не там, где есть сосновый лес, / Но древним мраком преисподней / Иль горним воздухом небес») Ходасевич «разворачивает и усугубляет» известное двустишие Боратынского: «Две области сияния и тьмы / Исследовать равно стремимся мы» («Благословен святое возвестивший!..», 1839; [Колкер I: 228; Баратынский 2000: 269]).

Соглашаясь с наблюдением исследователя, отметим также, что на пласт Боратынского здесь накладывается и характерный для стихов Брюсова внеморальный подход к окружающему миру с характерными крайними проявлениями творческой личности; см.: «Хочу, чтоб всюду плавала / Свободная ладья, / И Господа и Дьявола / Хочу прославить я» («Неколебимой истине…», 1901 [Брюсов I: 354–355]. Таким образом, финал стихотворения Ходасевича одновременно содержит в себе отсылки (без прямых текстуальных совпадений) как к символизму, так и к классической поэзии.

В. Шубинский считал, что «Душа» написана по канве «На что вы, дни! Юдольный мир явленья…» (1840) Боратынского [Шубинский 2011: 161–162]. Это кажется нам некоторым преувеличением, хотя в мере неприятия окружающего мира и ощущении его бессмысленности поэты в данном случае совпадают. Ю. Колкер заметил, что фраза из стихотворения «Душа» — «Живи на берегу угрюмом» — представляет собой контаминацию пушкинского послания «Поэту» (1830): «останься тверд, спокоен и угрюм. / Ты царь: живи один…» [Колкер I: 230] (реминисценция из этих же строк есть в «Стансах» — «Живу один, зову игрой…» [Ходасевич 1989: 81, 370; Колкер I: 234]).

Один из первых издателей поэта обратил также внимание, что строки из послания «Милому другу» (1911) — «И, может быть, с улыбкою беспечной / Припомню все: и то, как жил любя, // И то, как жил потом, счастливые волненья / В душе измученной похоронив навек…» [Ходасевич 1989: 83] — «являются интонационной реминисценцией известных стихов К. Батюшкова («Есть наслаждение и в дикости лесов…», 1819): “С тобой, владычица, привык я забывать / И то, чем был, как был моложе, /

И то, чем нынче стал под холодом годов…”» [Колкер I: 235]. Само же стихотворение, по замечанию Н. А. Богомолова и Д. Б. Волчека, соотносится со стихами К. Павловой «Домашний друг» (1841), несомненно, известными Ходасевичу[53].

Комментаторы также отметили, что строка из «Вечера» — «Генуи, в былые дни лукавой…» — перекликается со строкой из «Бахчисарайского фонтана» Пушкина: «Иль козней Генуи лукавой» [Ходасевич 1989: 373].

Приведенные примеры обращения Ходасевича к XIX в. неравноценны. Отдельные цитаты, инкорпорированные в нестилизованные тексты, составляют одну группу, непосредственные стилизации — вторую. Если вторую группу понимать расширительно и включать в нее также обращения к миру XVIII–XIX вв., то мы должны будем заключить, что только восемь стихотворений, т. е. около трети входящих в книгу текстов, эксплуатируют поэтику пушкинской эпохи. Соответственно, две трети стихов книги, хотя и содержат реминисценции из лирики XIX в., в целом, на поэзию золотого века не ориентируются.

К размышлениям о роли реминисценций из поэзии XIX в. во второй книге Ходасевича мы еще вернемся в конце главы, а пока обратимся к другой эпохе.

4.2.3. Поэзия символистов в «Счастливом домике». Ориентация первой сюжетной линии книги на поэзию Блока

В цитатном плане «Счастливого домика» важную роль играет символистская поэзия, значение которой для сборника, как кажется, не до конца осмыслено. В комментариях к различным изданиям стихов Ходасевича содержится крайне мало указаний на связь текстов сборника с поэзией современников (см. [Ходасевич 1983; Колкер I; Ходасевич 1989; Ходасевич I; Ходасевич 2009]).

Из отмеченных влияний и перекличек можно указать следующие случаи (мы опускаем выявленные переклички со стихами Муни): «Стансы» и «Любви утехи» (1906) М. Кузмина [Ходасевич 1983: 292]; «Возвращение Орфея» и «Орфей и Эвридика» (1904) Брюсова [Колкер I: 230]; «Жеманницы былых годов…» и «Заброшенный дом» (1903) Белого; «Мыши» и одноименное стихотворение (1899) Брюсова; «Ситцевое царство, 2» и «Шут» (1911) Белого; указание на важность сапфирного цвета для поэтики Белого в связи с «высотой сапфирной» в финале «Рая» ([Ходасевич 1989: 370, 371, 373]; ряд наблюдений из этого издания повторены в [Хода-

[53] Дж. Малмстад и Р. Хьюз предлагают также сопоставить стихотворение с рассказом Ч. Диккенса «Сверчок на печи» (1846) и указывают на арзамасское прозвище Пушкина — Сверчок. Выскажем предположение, которое не можем ничем подкрепить, — возможно, обсуждаемые стихи Ходасевича отмечены влиянием стихотворения Китса «Кузнечик и сверчок» (1816).

севич I] и в [Ходасевич 2009]; о связи «Ситцевого царства» со стихами Белого см. также: [Тарановский 2000: 314–315]).

К приведенным примерам, требующим специального объяснения (см. также замечания о заглавиях стихов «Счастливого домика»: [Богомолов 2011: 158–160]), поскольку жанр комментария предполагает только констатацию связи текстов, следует добавить наблюдения исследователей, сделанные в отдельных работах. Так, Н. Котрелев говорил о «Рае» как о «кулисах всего того же “балаганчика”» [Котрелев 1989: 134], имея в виду стихотворение «Балаганчик» (1905) Блока. Выше мы вспоминали наблюдение Богомолова, согласно которому стихотворение «Когда впервые смутным очертаньем…» перекликается со стихами Мережковского «Когда безмолвные светила над землей…» (1886) [Богомолов 2004: 315–316]. Жолковский обратил внимание на связь «Бегства» с «Антонием» (1905) Брюсова (о чем мы писали выше) и на перекличку этого стихотворения с некоторыми мотивами лирики Блока [Жолковский 2009: 48, 278][54].

Как и в «Молодости», в «Счастливом домике» наиболее значимо влияние Брюсова, Блока и отчасти Белого[55].

Как мы неоднократно отмечали выше, ряд «пушкинских» текстов «Счастливого домика» определялся фигурой и творчеством Брюсова. Хотя Ходасевич был самостоятелен в усвоении языка, тем и приемов поэзии XIX в., само обращение к этой поэтической эпохе во многом вызвано фигурой мэтра символистов.

Важен Брюсов и для других стихов книги. Так, «Мыши» — ключевой цикл сборника — был вдохновлен не только детской песенкой, но и стихотворением Брюсова «Мыши» (1899), опубликованным в разделе «Книжка для детей» в сборнике “Tertia Vigilia” (1900):

> В нашем доме мыши поселились / И живут, живут! / К нам привыкли, ходят, расхрабрились, / Видны там и тут. // То клубком катаются пред нами, / То сидят, глядят; / Возятся безжалостно ночами, / По углам пищат. // Утром выйдешь в зал, — свечу объели, / Масло в кладовой, / Что поменьше, утащили в щели… / Караул! разбой! // Свалят банку, след оставят в тесте, / Их проказ не счесть… / Но так мило знать, что с нами вместе / Жизнь другая есть [Брюсов I: 208].

---

[54] По мнению исследователя, «проекция собственной лирической ситуации в обыденную античность <…> была разработана Михаилом Кузминым <…> прецедентным текстом для Ходасевича, послужила, по-видимому, одна из “Александрийских песен”, по-декадентски варьирующая две оды Горация, отразившиеся и в “Бегстве”, — “Сладко умереть” (1906)» [Жолковский 2009: 49]; разбор стихов Кузмина см.: [Жолковский 2009: 13–34].

[55] В настоящей работе мы не будем рассматривать влияние поэтики постсимволизма на «Счастливый домик», ограничившись приведенными выше наблюдениями исследователей о связи некоторых стихов Ходасевича с лирикой Кузмина. Исключение мы сделаем только для двух стихотворений из «Счастливого домика». См. с. 156.

Это стихотворение, строящееся на приподнятой интонации, было важно для Ходасевича в нескольких аспектах: во-первых, в нем проявляется мышиная тема; во-вторых, мыши здесь — представители другого, параллельного мира, прорывающегося в повседневность и меняющего ее строй; наконец, не менее значимо, что в стихотворении «Мыши» декларируется приятие быта. Действительно, в фокусе стихотворения Брюсова не только проделки маленьких существ, но и перечисление подробностей быта, который за счет интонации становится таким же «милым», как и «жизнь другая». И хотя текстуальных перекличек между стихами Брюсова и «Мышами» нет, брюсовский текст, несомненно, является главным источником цикла Ходасевича.

Любовная линия, связанная с мотивами разрыва, нелюбви и перемещения героини также отчасти связана с Брюсовым. Так, строки «Заката» («Ты меня огнем целуешь / В истомленные уста»), как иронично отмечал Шершеневич, напоминают об эротической поэзии мэтра символистов.

Любовная поэзия Брюсова в основном посвящена коммуникации героя и героини, их взаимодействию. Тем не менее, в его стихах встречаются тексты, лирический сюжет которых отчасти похож на сюжет «Заката»: «ты» перемещается в пространстве, что вызывает различные эмоции лирического субъекта. Вот несколько примеров:

> Побледневшие звезды дрожали, / Трепетала листва тополей, / И, как тихая греза печали, / Ты прошла по заветной аллее. // По аллее прошла ты и скрылась… / Я дождался желанной зари, / И туманная грусть озарилась / Серебристою рифмой Марии (1896) [Брюсов I: 116–117]; Она прошла и опьянила / Томящим сумраком духов / И быстрым взором оттенила / Возможность невозможных снов («Прохожей», 1900) [Брюсов I: 331].

Наверное, ближе всего к «Закату» стихотворение «Ангел бледный»:

> Ангел бледный, синеглазый, / Ты идешь во мгле аллеи. / Звезд вечерние алмазы / Над тобой горят светлее. / Ангел бледный, озаренный / Бледным светом фонаря, / Ты стоишь в тени зеленой, / Грезой с ночью говоря. // Ангел бледный, легкокрылый, / К нам отпущенный на землю! / Грез твоих я шепот милый / Чутким слухом чутко внемлю. / Ангел бледный, утомленный / Слишком ярким светом дня, / Ты стоишь в тени зеленой, / Ты не знаешь про меня (1896, 1910) [Брюсов I: 119][56].

[56] Стихотворение Брюсова впервые было опубликовано в журнале “Gaudeamus” в 1911 г. (№ 11), с датой 1896 [Брюсов I: 585]. «Закат» же датируется 1908 г.; стихотворение было впервые опубликовано в журнале «Кривое зеркало» (1910. № 14). Конечно, можно предположить обратное влияние Ходасевича на Брюсова (как это было со стихотворением «В моей стране», см. одноименный текст в «Зеркале теней» — [Брюсов II: 25]), однако думается, что скорее Ходасевич мог знать эти стихи из других источников (возможно, авторское чтение).

Здесь важно обратить внимание на следующие переклички: вечерний час (в «Закате» — «В час, когда зажегся купол / Тихим, теплым огоньком»; «В час, когда бледнеют скорбно / Истомленные уста»); перемещение героини в пространстве («Это ты вдали проходишь / В круге красного зонта»); обожествление героини («Это ты качаешь нимбом / Нежно-красного зонта!»); стихи также написаны одинаковым размером (Х4) и характеризуются многочисленными повторами.

Вместе с тем «Закат» перекликается со стихотворением Блока «Ты отходишь в сумрак алый…» (1901; «Стихи о Прекрасной Даме»):

> Ты отходишь в сумрак алый, / В бесконечные круги. / Я послышал отзвук малый, / Отдаленные шаги. <…> В тишине звучат сильнее / Отдаленные шаги. / Ты ль смыкаешь, пламенея, / Бесконечные круги? [Блок I: 81].

Ср.: «Ты как смерть вдали проходишь / Алым, летним вечерком»; «Ты меня огнем целуешь / В истомленные уста» — с перекличкой мотивов перемещения, алого цвета и огня («пламенея» у Блока, «огнем» — у Ходасевича). Многоплановые стихи Блока переводятся у Ходасевича в более «реальный» план, однако перекличка остается. Добавим, что тревожные ожидания лирического героя в «Стихах о Прекрасной Даме» могли мотивировать сравнение «Ты как смерть» в «Закате». Впрочем, к влиянию Блока мы обратимся чуть ниже.

Что касается «Возвращения Орфея» и «Орфея и Эвридики» Брюсова, то нам отчасти созвучна точка зрения Ю. Колкера: «сопоставляемые стихи больше говорят о различии, чем о сходстве двух поэтов» [Колкер I: 230]. Точнее было бы сказать, что тема и образ Орфея заимствованы Ходасевичем из творчества Брюсова, однако поэтически «Возвращение Орфея» на стихи Брюсова не похоже (подробнее об орфической теме в стихах Ходасевича см.: [Waysband, рукопись]).

Вероятно, другая параллель — также при отсутствии текстуальных совпадений — более значима. Первое стихотворение «Ситцевого царства» («По вечерам мечтаю я…»), возможно, развивает мотивы «Эпизода, 1» (1901) Брюсова:

> Не правда ли: мы в сказке, / Мы в книжке для детей? / Твои так нежны глазки, / И поступь — как у фей! // Я — принц, а ты — царевна, / Отец твой — злой король… / Но не гляди так гневно, / Побыть с тобой позволь [Брюсов I: 316].

«Эпизод, 1» с «По вечерам мечтаю я…» объединяет и сказочно-фантазийная тема, и появление «царицы».

Отметим, что «царица» встречается и в других стихах Брюсова: «В мечты мои ты льешь, царица, / Свет с изумрудного венца» («Настал заветный час дремотный…», 1900) [Брюсов I: 186]; см. также «Царица» (1901) [Брюсов I: 330–331].

Однако «царица» и «царевна» «Счастливого домика» с Брюсовым специально не связаны. Они появились у Ходасевича из стихов другого поэта,

а именно — Блока. Блоковский след неоднократно возникает в «Счастливом домике», и, с нашей точки зрения, ему уделялось недостаточно внимания.

Думается, именно с Блоком связаны многие мотивы первой сюжетной линии «Счастливого домика», посвященной не отвечающей взаимностью возлюбленной, которая все время как бы уходит от героя.

Прежде всего, необходимо обратить внимание на первую ипостась образа героини — «царевну» и «царицу». Напомним, что в сборнике образ «царицы» относится и ко второй ипостаси возлюбленной (в «Ситцевом царстве»), — по всей вероятности, Ходасевич пытался таким способом затушевать резкую поляризацию женского образа в книге. Поэтому далее мы будем говорить о «царевне» и «царице» в связи с «уходящей» героиней.

И. Андреева предполагала, что образ «царевны» поэт принял от П. Муратова, который называл свою жену «принцессой Мален» (как героиню пьесы Метерлинка): «То, что самый образ “царевны”, “принцессы” Ходасевич принял от Муратова, представляется мне более важным, нежели то, что он рожден поэтикой начала века» [Андреева 2000: 51, 52]. А. Устинов отмечал: «собственно образ “царевны”, объединяющий стихи Ходасевича в “Счастливом домике”, обращенные к Муратовой, восходит к стихотворению Муни “Я царевна пленная. / В башне я одна”, напечатанном в журнале “Перевал” (№ 8–9 (1907). С. 29–30)» [Устинов 2010: 96]. Во всех комментариях также отмечается связь в биографическом плане образа «царевны» и Муратовой. Несомненно, это справедливо при биографическом прочтении. Однако в данном случае есть и литературный источник, позволяющий прояснить значение этого образа.

«Титулованная» героиня регулярно встречается у Блока как в «Стихах о Прекрасной Даме», так и в более поздних текстах, отчасти примыкающих к первой книге. Она появляется уже во «Вступлении» (1903) к «Стихам о Прекрасной Даме»:

> Терем высок, и заря замерла. / Красная тайна у входа легла. // Кто поджигал на заре терема, / Что воздвигала Царевна Сама? <…> Ты ли меня на закатах ждала? / Терем зажгла? Ворота отперла? [Блок I: 74] (с проекцией образа «Царевны» на последующие тексты, посвященные «Прекрасной Даме»).

«Царица» и «царевна» как противопоставленные персонажи — это героини стихотворения «Царица смотрела заставки» (1902) из «Распутий»:

> Царица смотрела заставки — / Буквы из красной позолоты. / Зажигала красные лампадки, / Молилась богородице кроткой. // Протекали над книгой Глубинной / Синие ночи царицы. / А к Царевне с вышки голубиной / Прилетали белые птицы. <…> Царевне так томно и сладко — / Царевна-Невеста, что лампадка. / У царицы синие загадки — / Золотые да красные заставки. // Поклонись, царица, Царевне, / Царевне золотокудрой. <…> Ты сильна, царица, глубинностью, / В твоей книге раззолочены страницы. / А Невеста одной невинностью / Твои числа замолит, царица [Блок I: 249–250].

В этих многоуровневых стихах[57] в связи с разговором о «Счастливом домике» следует обратить внимание на семантическое уравнивание Царевны-Невесты-невинности (и чистоты).

«Царевна» появляется также в стихах «Дали слепы, дни безгневны…»; 1904: «И, как луч, <всадник. — *П. У.*> пройдет в прохладу / Узкого окна, / И Царевна, гостю рада, / Встанет с ложа сна…» [Блок I: 320].

В ранних стихах Блока «Прекрасная Дама» может быть и «Царицей». Так, например, происходит в стихотворении «Какому богу служишь ты?» (1901):

> Глядишь с нездешней высоты / На пламенеющие тени / Земных молитв и поклонений / Тебе — царица чистоты? [Блок I: 101].

См. также в «Голосе» (1902; «Распутья») — слова героини, пытающейся разубедить героя в любви к Прекрасной Даме:

> Ты — во сне. Моих объятий / Не дарю тебе в ночи. / Я — царица звездных ратей, / На тебе — мои лучи. <…> Ты поймешь, что я прекрасней / Привиденья твоего [Блок I: 245] (здесь «царица» также противопоставлена главной героине Блока, как и в «Царица смотрела заставки…»).

В «Разных стихотворениях» (1904–1908), часть которых развивает тематику «Стихов о Прекрасной Даме» [Минц 1999: 82–83, 98 и др.], «царица» появляется в первом стихотворении:

> Жду я смерти близ денницы, / Ты пришла издалека. / Здесь исполни долг царицы / В бледном свете ночника (1904) [Блок II: 35].

Самой актуальной для «Счастливого домика», по всей вероятности, надо считать «царевну» из следующих стихов «Разных стихотворений»:

> Так откровенно, так напевно / Царица пела о весне. / И я сказал: «Смотри, царевна, / Ты будешь плакать обо мне». // Но руки мне легли на плечи, / И прозвучало: «Нет. Прости. / Возьми свой меч. Готовься к сече. / Я сохраню тебя в пути. <…> Да, я готова к поздней встрече, / Навстречу руки протяну / Тебе, несущему из сечи / На острие копья весну». // Даль опустила синий полог. /

---

[57] Согласно комментарию в новейшем собрании сочинений поэта, «Произведение имеет важный для Блока в конце 1902 г. смысл: в нем противопоставлены мистико-рационалистический подход к миру, свойственный Мережковским и Гиппиус (“царица”), и более близкое Блоку ощущение истины как благодати, интуитивного озарения (“Царевна”). В качестве поэтического “ключа” к тексту выступают “Стих о Голубиной книге”, “Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях” Пушкина и некоторые фольклорные мотивы. Основную роль играет русское средневековое народно-поэтическое представление о Глубинной (или Голубиной) книге, упавшей с неба на землю. Называние книги Глубинной подчеркивает глубины ее премудрости, Голубиной — ее связь с символикой “Святого духа”. У Блока это предание переосмыслено в плане противопоставления “глубинной”, книжно-рационалистической мудрости царицы и истинно-мудрой (религиозно мудрой) “голубиной кротости” царевны» [Блок 1997: 573]. См. также: [Минц 2000 (1981): 553 и сл.]

Над замком, башней и тобой. / Прости, царевна. Путь мой долог. / Иду за огненной весной (1906) [Блок II: 115].

Говоря о важности этого стихотворения для Ходасевича, мы не хотим сказать, что поэт усвоил из него «военные» мотивы, — здесь в сочетании с «царевной» важны мотивы разлуки и мотивы весны, которые перекликаются с сюжетной линией, посвященной «ускользающей» героине.

Думается, что приведенные примеры позволяют прийти к выводу, что «царевна» в «Счастливом домике» — это во многом «царевна» ранних стихов Блока. Сказанное, по-видимому, проецируется и на «царицу» из «Ситцевого царства» (связь усиливается благодаря ситцевому замку героини — атрибуту условно-рыцарского мира, характерного и для «Стихов о Прекрасной Даме»), однако, по-видимому, эта связь проявляется только при обсуждении генезиса стихотворения и функционально она не очень актуальна.

Связь «царевны» Ходасевича с лирикой Блока подтверждается еще одной мотивной перекличкой. Дело в том, что одна из семантических доминант героини «Стихов о Прекрасной Даме» — ее перемещение в пространстве. Действительно, она все время находится в движении. Приведем списком ряд примеров:

Ты отходишь в сумрак алый… (1901), Сегодня шла Ты одиноко… (1901); Ты прошла голубыми путями… (1901); Но мимо проходила ты… («Пройдет зима — увидишь ты…»; 1901); Ты уходишь от земной юдоли… (1901); Ты здесь пройдешь, холодный камень тронешь… («Бегут неверные земные тени…», 1902); Шла Ты яркою стезею («Целый день передо мною…»; 1902); Она сама к тебе сойдет… («Не бойся умереть в пути…», 1902) и др. [Блок I: 81, 102, 112, 126, 129, 156, 174].

При этом стоит отметить, что, скорее всего, Ходасевич вполне сознательно ориентировался на Блока, обращаясь к возлюбленной как к «царевне», тогда как мотив перемещения в пространстве пришел вместе с этим наименованием почти автоматически.

Вероятно, общая ориентация на раннего Блока определила и еще одну перекличку. Н. А. Богомолов обратил внимание, что стихотворение «Ущерб» перекликается с названием раздела первого издания сборника Блока «Стихи о Прекрасной Даме» [Богомолов 2011: 159]. Предлагая объяснение этой перекличке, отметим, что корпус стихов из этого раздела во многом состоит из стихов цикла «Распутья», посвященного, в частности, мучительным переживаниям героя из-за превращения Небесного Идеала в земную, страстную героиню, отношения с которой становятся мучительными и к «человеческому» счастью не приводят (в творческой биографии Блока стихи «Распутий» приведут поэта к лирике «второго тома»).

Отметим также, что в стихах «О Прекрасной Даме» Луна (связанная в греческой мифологии с любовными чарами, гаданием и колдовством) является одной из ипостасей центрального женского образа с характерны-

ми атрибутами сумерек, вечера и т. п. (см. подробнее: [Магомедова 2013: 35–43 и далее]). Не поэтому ли первая сюжетная линия «Счастливого домика» проявляется в вечернем антураже: «Смотри, как наша ночь пуста и молчалива…» («Элегия»); «Ущерб»; «Закат»; «Хорошо, что в этом мире / Есть магические ночи <…> И луна» («Прогулка»); «В вечерний лунный в безысходный час…» («Досада»); «Тихий вечер мирно и спокойно…» («Успокоение»)?

Итак, «царевна» Ходасевича — блоковского происхождения. Можно предположить, что когда поэт был в близких отношениях с Муратовой и посвящал ей стихи, он проецировал на возлюбленную образ «Прекрасной Дамы». Такая схема в сжатом виде повторяла эволюцию Блока (от ожидания Прекрасной Дамы к краху надежд и иллюзий), поскольку в стихи Ходасевича с самого начала были инкорпорированы мотивы нелюбви и расставания. Таким образом, Ходасевич соединил в своих любовных стихах и «тезу» и «антитезу» поэтического становления Блока.

В контексте всей книги проекция стихов на эволюцию Блока расширила и отчасти изменила свое значение. Стихи, обращенные к «царевне», соединились с декадентскими или пессимистическими, и эти тексты, сформировавшие первую сюжетную линию сборника, в свою очередь, оказались противопоставленными «домашней» линии книги. Благодаря такой композиции у проекций на героиню блоковских образов возникло и другое значение, которое можно охарактеризовать как «литературное». Действительно, как мы старались показать в предыдущих разделах главы, сюжетная линия «Счастливого домика», связанная с не отвечающей взаимностью и уходящей от героя возлюбленной, ориентирована на символистский тип отношений, запечатленный как в романах Ходасевича и Муратовой, Брюсова и Петровской, так и в магистральных отношениях героев «Огненного ангела» и «Песни Судьбы». Соответственно, блоковская «царевна» и весь комплекс ассоциаций, возникающих от первого сборника Блока, перемещались в область литературных, исключительно символистских и потому — нежизнеспособных отношений.

Важно также обратить внимание, что Ходасевич, испытывая влияние Блока, очищает блоковские образы от мистической составляющей (мистика «младших» практически не интересовала поэта и в «Молодости»). В свете же «литературности» символистских типов отношений Блок парадоксальным образом оказывается уравненным с Брюсовым.

Влияние Блока не исчерпывается этим объяснением, вскрывающим, как мы надеемся, основной смысл первой сюжетной линии «Счастливого домика»[58], но распространяется и на «домашнюю» смысловую линию книги.

---

[58] К описанным выше случаям примыкает стихотворение «Матери» — жалоба сына на нелюбовь «царевны». Исповедальный характер стихов Ходасевича и, главное, их адресат может напоминать аналогичные обращения младшего символиста к своей матери (см., например, стихи «Моей матери»: [Блок I: 7, 31,

По мнению А. Жолковского, еще одним претекстом к «Бегству» является цикл «Фаина» (1906–1908), «сходный с ним тематикой преодоления неразделенной любви (к Н. Н. Волоховой), но противоположный по линии складывания оружия, которым лирический герой Блока настойчиво (с опорой на Вагнера) бряцает» [Жолковский 2009: 278, прим. 42]. Далее исследователь приводит примеры военной лексики стихов Блока: *мечи, латы, копье, шлем, кольчуга, броня, щит*. Думается, однако, что, во-первых, эти переклички дополнительные (главную роль играют стихи Пушкина и Брюсова), а во-вторых, военные атрибуты героя инкорпорированы в лирический мир Блока еще в первой книге, поскольку рыцарское поклонение Прекрасной Даме индуцирует упоминания *мечей, лат* и проч. «Тематика неразделенной любви» в «Бегстве» нами не усматривается.

Более плодотворным нам кажется замечание Н. Котрелева: «Книгу заключило стихотворение «Рай», в котором открывались кулисы все того же «балаганчика» [Котрелев 1989: 134].

«Рай» не содержит текстуальных перекличек с драматическим сочинением («Балаганчик», 1906), но перекликается с одноименным стихотворением (1905). Конкретная текстуальная перекличка не очень значительна: «Вот, открыл я магазин игрушек…» у Ходасевича; «Вот открыт балаганчик…» у Блока [Блок II: 67]. Тексты, однако, объединяют дети-зрители («Мальчик» и «Девочка» у Блока, «детвора» у Ходасевича) и двойное изображение игрушек / кукол: с одной стороны, реалистическое и потому условное; с другой — детскими глазами — как будто они живые («Заяц лапкой бьет по барабану, / Бойко пляшут мышки впятером»; «Вдруг паяц перегнулся через рампу / И кричит…»).

Думается, однако, что в данном случае важнее сходство общей смысловой прагматики текстов. «Балаганчик» Блока — итог зорь и мистических поисков поэта. Мир оказался театрально условным и сниженным, и теперь к прошлому сложно относиться без иронии (так, поэтика «Балаганчика» предельно иронична).

Ходасевич в последнем стихотворении «Счастливого домика» явно проецирует смыслы блоковского стихотворения на лирический сюжет всей книги. Из-за этой проекции вся домашняя линия становится амбива-

---

83; II: 57, 72]). Одно из этих стихотворений входило в «Стихи о Прекрасной Даме» («Чем больней душе мятежной…», 1901; [Блок I: 83], и это, возможно, дополнительно мотивирует перекличку (хотя текстуальных совпадений между текстами нет). Стоит также сказать, что первый сборник Белого был посвящен «дорогой матери» ([Белый I: 77]; см. также: [Богомолов 2011: 159]).

Финал стихотворения «Душа» (первая часть строки «Ладья скрипит, шуршит весло, да вопли — с берегов Коцита») — напоминает строки из «Незнакомки»: «Над озером скрипят уключины, / И раздается женский визг» [Блок II: 185] (с общим для двух стихотворений описанием бессмысленности окружающего мира).

лентной: «счастливый домик» вот-вот превратится в «балаганчик». Обобщая, можно сказать, что в противоречивости «Рая» заложено грядущее разрушение концепции «счастливого домика». Строки из «Ситцевого царства, 1», написанные еще в 1909 г. (и также испытывающие влияние «Балаганчика»), становятся почти автопародией: «И кажется, — что я поэт, / Воспевший ситцевые зори…» [Ходасевич 1989: 90][59].

4.2.4. Почему именно такой была структура цитатного плана?

Цитатная клавиатура второй книги Ходасевича очень богата. Как мы старались показать, важную роль в ней играет не только поэзия XIX в., но и стихи старших современников поэта. Если считать, что «пушкинские» тексты «Счастливого домика» связаны с Брюсовым, мы должны будем прийти к выводу, что эта книга еще полностью символистская. Думается, однако, дело обстоит несколько сложнее: хотя эксперименты по созданию текстов, подобных стихам XIX в., вызваны поэтической репутацией Брюсова, Ходасевич, очевидно, в этом преодолевал своего учителя, взявшись за действительное усвоение языка, стиля и приемов пушкинской эпохи. По сути, «стилизации» являлись тем самым фрагментом символистского литературного поля, который позволял поэту преодолеть своего главного учителя-соперника.

Здесь надо отметить, что в экспериментах с поэзией пушкинской поры Ходасевич ориентировался не только на Брюсова, но и на Белого, который

---

[59] Прежде чем перейти к выводам, отметим еще две переклички текстов Ходасевича со стихами современников. В стихотворении «Когда почти благоговейно…» (1913) можно увидеть полемику с «Современностью» (1911) Гумилева, чье стихотворение кончалось очередным примером проявления античных характеров и сюжетов в современности: «Вот идут по аллее, так странно нежны, / Гимназист с гимназисткой, как Дафнис и Хлоя» [Гумилев 2000: 183]. В стихах Ходасевича «идиллическая» любовь девушки и студента вызывает отталкивание у лирического субъекта: «Когда почти благоговейно / Ты указала мне вчера / На девушку в фате кисейной / С студентом под руку, — сестра, // Какую горестную скуку / Я пережил, глядя на них! <…> Что нам с тобой до их мечтаний, / До их неопытной любви? // Смешны мне бедные волненья / Любви невинной и простой. <…> Мы дышим легче и свободней / Не там, где есть сосновый лес, / Но древним мраком преисподней / Иль горним воздухом небес» [Ходасевич 1989: 72-73].

Наконец, «искание успокоения и безмятежной отрешенности, почти на грани душевного наркоза, обезболивающего переживания» [Бочаров 1996: 15] в «Дожде» (1908) («Я рад, что страсть моя иссякла…», «Я рад, что ты меня забыла…»), как кажется, можно рассматривать как вариацию стихотворения Кузмина «О, быть покинутым — какое счастье!» (1907): «Ах, есть другой урок для сладострастья, / Иной есть путь — пустынен и широк. / О, быть покинутым — такое счастье! / Быть нелюбимым — вот горчайший рок» [Кузмин 2000: 77–78].

в «Пепле» и особенно в «Урне» обращался к языковым пластам XVIII–XIX вв. Хотя стихи «Счастливого домика» не обнаруживают перекличек со стихами «Урны», для Ходасевича, несомненно, сборник был прецедентным явлением.

Несмотря на богатый пласт поэзии XIX в. в «Счастливом домике» важнейшую роль играет символистская поэзия. Как мы старались показать, ее роль гораздо существеннее, чем кажется на первый взгляд. Действительно, литература символизма определяет и сюжетные линии книги, и структуру ее персонажей, и целый ряд конкретных текстов. Мы полагаем, что проделанный нами анализ позволяет говорить о «Счастливом домике» как о сборнике, принадлежащем символизму, но характеризующемуся «несимволистскими» вкраплениями.

Действительно, поэтика книги как бы расщепляется на две составляющих: символистскую и стилизованную под поэзию XIX в. Тексты, принадлежащие первой или второй традиции, соседствуют друг с другом. Некоторые стилизованные тексты содержат реминисценции из символистских стихов, в некоторых символистских стихах цитируются поэты пушкинской поры, но в целом интерференция не очень сильна (исключением, пожалуй, является только «Бегство» и с оговорками — «Голос Дженни», для которого важна литературная прагматика текста, связанная с Брюсовым). Скорее здесь уместно говорить о принципе дополнительной дистрибуции.

Строго говоря, стилизованные тексты нельзя отнести к «домашней» линии книги, поскольку первое стихотворение («Элегия») связано с роковой героиней, а послание «К Музе» в смысловом плане неоднозначно и учитывает две ипостаси возлюбленной. Видимо, подобная строгость в данном случае не очень функциональна: благодаря заглавию-цитате и по контрасту с символистской линией книги стихи, ориентирующиеся на поэзию XIX в., в целом ассоциируются с «домашним» сюжетом книги. Обратное при этом не верно: «домашний» сюжет строится не только на стилизованных стихотворениях.

Обобщая, можно сказать, что речь идет о двух идиолектах поэтического языка, лишь частично совпадающих со смысловым развитием сборника. Развитие символистской поэтики не вызывает специальных вопросов — это усвоенный Ходасевичем с юности поэтический язык, в рамках которого поэт формировал свой собственный стиль. Не вполне понятно, зачем Ходасевичу понадобились вкрапления в виде стилизаций?

Стихи, ориентирующиеся на пушкинскую эпоху, писались задолго до возникновения «домашнего» сюжета книги. Очевидно, что они — поэтический эксперимент, попытка писать по-другому. Но не менее очевидно, что подобное подражание, по сути, представляет собой тупиковый путь. Вероятнее всего, стилизации создавались под влиянием Брюсова и имели своей целью преодолеть старшего поэта на его же поле.

В «Счастливый домик» они были включены еще по одной причине. Стилизации актуализовали в сознании читателя поэзию XIX в. Именно на ее фоне, по справедливому замечанию Н. А. Богомолова, должны были восприниматься стихи Ходасевича. Прочие стихи сборника актуализировали современную поэзию, на фоне которой должен был прочитываться символистский сюжет книги. В обоих случаях стихи сами себе создавали контекст или рецептивный фон.

Очевидно, что в сборнике соседствовали два рецептивных фона, практически не пересекающихся друг с другом. Соседство поэтических контекстов отчасти напоминает две параллельные сюжетные линии «Счастливого домика»: они именно соседствуют, поскольку в рамках одного текста две ипостаси героини не проявляются (за исключением ассоциативного плана послания «К Музе»).

Думается, что используя два параллельных рецептивных фона, Ходасевич пытался найти альтернативу поэтическим поискам Брюсова. Выше мы писали, что его сборник «Зеркало теней» благодаря эпиграфам и отчасти прямой цитации актуализировал поэзию XIX в., заставляя читателя соотносить его стихи с классическим наследием. Подобная конструкция была достаточно амбициозной и не менее искусственной. Можно сказать, что в «Зеркале теней» актуализация классической поэзии происходила насильственно. Скорее всего, такой композиционный ход не мог устраивать Ходасевича и воспринимался им как тупиковый.

Поэт предпочел другой вариант: увеличить количество стилизованных текстов, поэтика которых сама по себе, без эпиграфов, актуализирует лирику пушкинской поры. В соседстве с символистскими стихами они выглядели как стилизация, но одновременно и становились маркированными в смысловом плане. В любом случае, читатель вынужден был «перескакивать» из одного поэтического контекста в другой, причем сигналами «к прыжку» являлись стиль и язык данного конкретного стихотворения.

Подобная конструкция хотя и создавала разрывы между контекстами, но более естественным образом расширяла рецептивный фон. Однако если наше предположение об отталкивании от «Зеркала теней» Брюсова верно, следует признать, что в таком случае «Счастливый домик» зависит от мэтра символистов еще в большей степени.

Очевидно, что дальнейшее преодоление подобного искусственного разрыва рецептивного фона обязывало создавать такие тексты, которые бы сами по себе актуализировали как литературу XIX в., так и современную (актуальную для Ходасевича) поэзию. Ходасевич в полной мере сможет реализовать это стремление в «Тяжелой лире». Ощутимый же сдвиг произойдет в его поэзии через несколько лет. Как именно поэт придет к новому типу цитации и что послужило для этого причиной мы обсудим в следующей главе.

ГЛАВА 5

ХОДАСЕВИЧ НАКАНУНЕ «ПУТЕМ ЗЕРНА»

Обстоятельства жизни Ходасевича в 1916–1917 гг. хорошо известны [Шубинский 2011: гл. 5–6; Муравьева 2013: 145–223]. Подобного нельзя сказать о биографии творческой, хотя в этот чрезвычайно значимый для поэта период начали появляться стихи, вошедшие в книгу «Путем зерна» (1920). Ее первоначальная концепция отличалась от той, которая легла в основу третьего сборника. Действительно, окончательное название возникло не раньше 23 декабря 1917 г. — именно тогда Ходасевич написал рубежное стихотворение «Путем зерна». Предшествующей вехой было «Золото», сочиненное 7 января 1917 г. Неслучайно в промежутке между двумя текстами, помимо незаконченных черновых набросков (среди которых — «О будущем своем ребенке…», «На грибном рынке» и др.), были написаны лишь «Сны» (17 декабря 1917 г.), «У моря» (июль 1917 – 8 декабря 1917 г.) и полушуточный «Вечер» («Про мышей, 1»; 6 февраля 1917 г.). «Золото» же увенчало всплеск вдохновения, случившийся в конце 1916 г. Именно поиск ключа к этому и другим стихотворениям того времени — задача последней главы нашей диссертации.

В настоящей главе нас будет интересовать, почему и каким образом Ходасевич в 1915–1917 гг. обратился к социальной проблематике. Само обращение к гражданским темам и социальным проблемам современной жизни назревало у поэта постепенно и резко актуализировалось с войной.

Интересно, однако, что Ходасевич манифестировал необходимость разработки этих тем гораздо раньше, еще 17 января 1912 г. в докладе, посвященному Надсону (доклад был прочитан в Литературно-художественном кружке) [Ходасевич 2010: 551]. В своей речи поэт противопоставлял два типа поэзии: эстетическую (Фет) и гражданскую (Надсон). С точки зрения Ходасевича, именно гражданская поэзия всегда была актуальна для русской интеллигенции и сейчас, в 1912 г., символизму, который в целом тяготел к эстетической лирике, необходимо уйти в подполье, «чтобы невольно не совлекать людей с пути, завещанного им историей и освященного кровью жертв, принесенных на алтарь Свободы» [Ходасевич 2010: 101].

Мы не ставим перед собой задачи подробно анализировать доклад Ходасевича, но считаем необходимым обратить внимание на два важных момента. Прежде всего, именно от этой статьи тянется нить к позднейшим обращениям Ходасевича к социальной проблематике как в сборнике «Путем зерна», так и в «Европейской ночи», хотя на стихах «Счастливого домика», например, подобная манифестация новых тем никак не отразилась.

Во-вторых, доклад Ходасевича, несомненно, был вызван новым этапом эволюции Блока, который в 1907–1909 гг. обратился к этической и гражданско направленной проблематике — к поискам смысла и целей искус-

ства вне чисто эстетического поля (см. статьи поэта о народе и интеллигенции, цикл «Фаина» (1906–1908), драму «Песня Судьбы» и др. произведения; [Максимов 1975: 63–68 и сл.; Минц 2000 (1980): 496–503 и сл.]).

Однако от подражательных манифестаций (за которые Ходасевичу было совестно — «стыдно вспомнить, что это был за претенциозный и пустой набор слов» [Ходасевич 2010: 551]) до настоящего этапа «синтеза» должно было пройти несколько лет и произойти несколько важнейших событий. Стихотворения, которые мы рассмотрим в этой главе, можно охарактеризовать как написанные на пути к «синтезу». Обратимся к текстам.

§ 5.1. «Макаберные стихи»

«О себе писать прямо не могу: нелюбопытно. Занят, занят, занят — а толку не вижу. <…> написал пяток макаберных стихов», — признавался Ходасевич 26 января 1917 г. в письме к Б. А. Садовскому [Ходасевич IV: 408]. Воссоздавая обстоятельства этого признания, И. П. Андреева отмечала:

> в рабочей тетради Ходасевича с девизом “omen aversum” (*лат*. дурной знак) — одно за другим следуют стихотворения «Слезы Рахили» — 5. X. 1916; «Сны» — 13. XI, «Утро» — 13. XI; «Висел он, не качаясь…» — 27. XI; «Смоленский рынок» — 12–13. XII; затем план статьи или доклада «Пушкин и смерть»; пьеса по рассказу Пушкина «Гробовщик» и множество незаконченных отрывков на тему близкой смерти: <…> «Друг последний! Недалек он, / Тихий день твоей печали. / С похорон моих усталой / Ты вернешься к нам домой» [Ходасевич IV: 631–632].

Окончательная датировка нескольких стихотворений отличается от дат в рабочей тетради: «Слезы Рахили» — 5–30 октября 1916 г., «Сны» — 17 декабря 1917 г., «Утро» («Нет, больше не могу смотреть я…») — 16 ноября 1916 г. («Висел он, не качаясь…» и «Смоленский рынок» — совпадают).

Вполне вероятно, однако, что под «макаберными стихами» Ходасевич мог иметь в виду иной список текстов. Во-первых, из упомянутых стихов сильно выбиваются «Сны», — их окончательный вариант не содержит никаких похоронных мотивов. Во-вторых, 7 января 1917 г. поэт написал по-настоящему «макаберное» стихотворение «Золото». В-третьих, через несколько месяцев после отправки процитированного письма Ходасевич сдал для публикации в «Ветви» («Сборнике клуба московских писателей») подборку стихов, на которой следует остановиться подробнее[60].

---

[60] Планы по изданию сборника возникли в апреле 1917 г., а срок предоставления рукописей был продлен до 1 мая того же года [ИМЛИ-КМП: Л. 5, 6, 7]. Московские писатели не сразу определились и с названием сборника; предлагались такие варианты: «Март», «Братина» [ИМЛИ-КМП: Л. 7 об., Л. 9]. Сборник, по-видимому, вышел в конце 1917 – начале 1918 г. (на титульном листе — 1917). На заседании клуба 2/15 марта 1918 г. (на котором присутствовал Хода-

Состав сборника «Ветвь» (1917) был весьма разнообразным — от публикации ранее запрещенных текстов Н. П. Огарева и Н. А. Некрасова до стихов Ю. К. Балтрушайтиса, А. Белого и В. Брюсова, очерков и рассказов современных поэтов и философов.

> Несмотря на то, что большинство его <Клуба московских писателей. — *П. У.*> членов принадлежит к различным литературным школам, философским течениям и литературным партиям, общим для всех и объединяющим началом является единая и внеспорная ценность — русское искусство, творческие силы народа, — сообщалось в предисловии к книге. — Соучастники настоящего первого сборника, при полной свободе выбора тем, имели на этот раз лишь определенную практическую цель — отдать свой труд как посильный вклад в то дело помощи освобожденным политическим, которое должно быть делом и всей, ныне также освобожденной России [Ветвь 1917: 5].

Именно в этот сборник Ходасевич, который принял революцию «с огромной радостью» [Ходасевич А. 1990: 400], отдал пять стихотворений.

Подборка «Из книги “Фарфоровый венок”» была опубликована в такой последовательности: I. «Слезы Рахили»; II. «Дома» («Нет, больше не могу смотреть я…»); III. «В Петровском парке» («Висел он, не качаясь…»); IV. «Смоленский рынок»; V. «Золото» [Ветвь 1917: 32–36]. Думается, что эти тексты правильно воспринимать не только как «макаберные» стихи, о которых писал Ходасевич, но и как своего рода смысловое ядро задуманного сборника, обладающее всеми признаками лирического цикла — единым смысловым планом и общими семантическими связями. Рассмотрим стихотворения подробнее.

Уже отмечалось [Ходасевич 1983: 299; Ходасевич 1989: 374], что заглавие цикла связано с черновым наброском Ходасевича («Раскрыты двери настежь. Гроб дубовый / Поставлен на порог. / По лестнице несут блестящий, новый / Фарфоровый венок»), который, в свою очередь, восходит к стихотворению А. Белого «Друзьям» (1907):

> Не смейтесь над мертвым поэтом: / Снесите ему цветок. / На кресте и зимой и летом / Мой фарфоровый бьется венок. / Цветы на нем побиты. / Образок полинял. / Тяжелые плиты. / Жду, чтоб их кто-нибудь снял. <…> Пожалейте, придите; / Навстречу венком метнусь. / О, любите меня, полюбите — / Я, быть может, не умер, быть может, проснусь — / Вернусь! [Белый I: 264].

По-видимому, приведенные стихи удачно накладывались на самоощущение Ходасевича конца 1916 – начала 1917 г. Аллюзия на стихотворение и, соответственно, на книгу стихов Белого «Пепел» важна не только потому,

---

севич) было решено следующее: «Доход со сборника “Ветвь” (большинством голосов) решено передать в ново-организов<анный> Красный Крест <…>. Высказано пожелание, чтобы организация Красного Креста приняла на себя труд по ликвидации издания сборника, с целью быстрейшей реализации той суммы, которая составит собою чистый доход по изданию» [ИМЛИ-КМП: Л. 18].

что в ней раздел «Безумие» связан с темой собственных похорон, но и потому, что в сборнике эта тема разрабатывается в контексте социальной и гражданской поэзии, актуализирующей некрасовскую традицию. Смысловая спаянность личной судьбы и окружающей действительности повторяется в подборке из «Ветви», и стихи Ходасевича, таким образом, становятся подчеркнуто современными: демонстративное неприятие жизни провозглашается именно в рамках социального измерения страны.

Действительно, внутренняя логика цикла строится на нагнетании тяжких впечатлений, перед нами последовательное отрицание современного мира. В «Слезах Рахили» реализуется топос материнских слез: в стихотворении герой встречает прохожую старуху, узнавшую о смерти сына — ей «прислали клочок кровавый / Заскорузлой солдатской шинели». Смерть солдата заставляет героя не принимать «ни чести, ни славы» и считать, что «сколько б песен мы не сложили — / Лишь один есть припев хороший: / Неутешные слезы Рахили!» [Ходасевич 1989: 95–96].

Второе стихотворение «Дома» (позже заглавие было изменено на «Утро») — не лишено любовных коннотаций: «Во всем одно звучит: “Разлуке / Ты обречен!” / Как нежно в нашем переулке / Желтеет клен». Однако в контексте поэтической подборки любовная тема поглощается ожиданием смерти, и на первый план выходит невыносимость окружающего мира: «Нет, больше не могу смотреть я / Туда, в окно! / О, это горькое предсмертье, — / К чему оно? <…> А все-таки порою жутко, / Порою жаль» [Ходасевич 1989: 104].

Следующие два текста посвящены мрачным уличным эпизодам и иллюстрируют кошмар повседневности. У первого стихотворения позже появится заглавие «В Петровском парке», и оно — о самоубийце:

> Висел он, не качаясь, / На узком ремешке. / Свалившаяся шляпа / Чернела на песке. / В ладонь впивались ногти / На стиснутой руке. <…> И зорко, зорко, зорко / Смотрел он на восток. / Внизу столпились люди / В притихнувший кружок. / И был почти невидим / Тот узкий ремешок.

Обилие деталей, среди которых выделяется «почти невидимый ремешок», создающий иллюзию, что человек приподнят на воздух, усугубляют «макаберность» стихотворения. Ее подхватывает следующий текст — «Смоленский рынок», в котором описание не столь подробно: «У церкви — синий / Раскрытый гроб, / Ложится иней / На мертвый лоб…». Однако из-за того, что поэт вовлечен в тягостные будни («Все те же встречи / Гнетут меня. / Все к той же чаше / Припал — и пью…»), даже уличные похороны становятся зловещими и вызывают у героя желание, чтобы внешний мир перестал быть невыносимым: «О, лет снежинок, / Остановись! / Преобразись, / Смоленский рынок!» [Ходасевич 1989: 104–105]. Последнее стихотворение из подборки в «Ветви» предлагает естественное для автора развитие событий: «Золото» сосредоточено на теме собственной смерти

и посмертного существования (анализ этого несколько туманного стихотворения см. в последнем разделе настоящей главы).

§ 5.2. Цитатный план поэтического цикла

Почти все стихи Ходасевича из сборника «Ветвь» содержат целый ряд литературных аллюзий и реминисценций, среди которых особое место занимает поэзия Некрасова и романы Достоевского. Так, например, помимо очевидной полемической цитаты из тютчевского «Цицерона» — «Горе нам, что по воле Божьей / В страшный час сей мир посетили!», «Слезы Рахили» тематически связаны с известным стихотворением Некрасова «Внимая ужасам войны…» (1855–1856), которое, кстати, поэт включил в антологию 1914 г. «Война в русской лирике» [Ходасевич 2009: 603] и которое реактуализировалось в условиях военного времени[61]. Действительно, строки о слезах старухи могут напрямую ассоциироваться со следующей декларацией певца «музы мести и печали»:

> Внимая ужасам войны, / При каждой новой жертве боя / Мне жаль не друга, не жены <…> Но где-то есть душа одна — / Она до гроба помнить будет! / Средь лицемерных наших дел / И всякой пошлости и прозы / Одни я в мире подсмотрел / Святые, искренние слезы — / То слезы бедных матерей! / Им не забыть своих детей, / Погибших на кровавой ниве… [Некрасов II: 14].

Здесь важно обратить внимание, во-первых, на то, что вслед за Некрасовым Ходасевич сосредотачивается именно на образе матери, во-вторых — что в обоих текстах совпадает мотив подсматривания: он прямо проговорен у Некрасова, и подразумевается всей ситуацией уличной встречи в «Слезах Рахили»: «Под дождем я иду неспешно <…> На щеках у старухи прохожей — / Горючие слезы Рахили». Конечно, при сходстве темы у Ходасевича сюжетная коллизия более экспрессивна и помещена в библейский контекст, из-за чего тематическая перекличка перестает быть очевидной[62].

---

[61] Эти стихи Некрасова отражены, например, в «современной мистерии» Н. Минского «Лики войны» («Вестник Европы». 1915. № 12). См. анализ обращения к поэту XIX в.: [Козлов 1979].

[62] «Слезы Рахили» перекликаются со «Старыми эстонками» И. Анненского — при различии исторических обстоятельств, которым посвящены тексты, — темой мучительного ощущения собственной вины перед матерями погибших (см. подзаголовок стихов Анненского — «из стихов кошмарной совести»). Впрочем, Ходасевич, едва ли знал «Старых эстонок» — они были опубликованы лишь в 1923 г. Неслучайно, однако, стихотворение Анненского связано с творчеством Достоевского (см. статью А. В. Федорова: [Анненский 1990: 24–25]). К творчеству писателя восходят и «Слезы Рахили» (см. ниже). Достоевский, таким образом, становится общим источником типологически близких текстов.

В «Слезах Рахили» выделяется тема неприятия современной действительности, — неслучайно стихотворение связано с еще идущей Первой мировой войной. Она оборачивается не только социальной трагедией, но и экзистенциальным отказом поэта от мира. Отсюда — связь стихотворения с «Братьями Карамазовыми».

Библейский стих, определивший лейтмотив текста — «Рахиль плачет о детях своих и не хочет утешиться {о детях своих}, ибо их нет» ({Иер. 31: 15}; Мф. 2: 18), — произносит в первой части романа старец Зосима. Утешая женщину, у которой умер маленький сын Никитушка, он говорит:

> — А это, <…> это древняя «Рахиль плачет о детях своих и не может утешиться, потому что их нет», и таковой вам матерям предел на земле положен. И не утешайся, и не надо тебе утешаться, не утешайся и плачь, только каждый раз, когда плачешь, вспоминай неуклонно, что сыночек твой — есть единый от ангелов божиих...

Как только кончается диалог матери и старца, читатель оказывается свидетелем следующей сцены, в которой «старенькая старушонка» рассказывает Зосиме свою историю. Ее сын «где-то в комиссариате служил, да в Сибирь поехал, в Иркутск. Два раза оттуда писал, а тут вот уж год писать перестал». Купчиха посоветовала Прохоровне (именно так звали старушонку) вписать имя сына в поминальную службу, но эта идея вызвала отповедь Зосимы [Достоевский XIV: 46–47].

В тексте Достоевского библейская цитата появляется рядом с разговором о военной службе. И хотя прямой сюжетной связи между фрагментами нет, на смысловом уровне они объединены сходной ситуацией и одновременно противопоставлены по глубине веры и материнских переживаний. Спаянность двух эпизодов в романе наводит на мысль, что в «Слезах Рахили» произошла контаминация прозаических фрагментов. В стихотворении, однако, Ходасевич добивается открытого трагического звучания, нивелируя возможное душевное утешение, о котором говорит старец (см.: «Ведь жив он, жив, ибо жива душа вовеки, и нет его в доме, а он невидимо подле вас»; «И вот что я тебе еще скажу, Прохоровна: или сам он к тебе вскоре обратно прибудет, сынок твой, или наверно письмо пришлет. Так ты и знай. Ступай и отселе покойна будь. Жив твой сынок, говорю тебе»).

То, что Ходасевич отрицает возможность утешения, понятно. Следует внимательно присмотреться к следующим строкам: «Не приму ни чести, ни славы, / Если вот, на прошлой неделе, / Ей прислали клочок кровавый / Заскорузлой солдатской шинели». В них, по сути, повторяются рассуждения Ивана Карамазова о мучениях детей ради будущей гармонии, от которой герой отказывается. «Не приму» — тот же бунт Карамазова, только вызван он гибелью солдата, а не убитым младенцем.

«Дома» («Утро») вошло в подборку как соединяющее тематическое звено. Стихи, с одной стороны, акцентируют позицию наблюдателя («Нет, больше не могу смотреть я / Туда, в окно!») и, таким образом, проводят

границу между поэтом и внешним миром; с другой — обобщают, несмотря на любовные коннотации, субъективное неприятие мира («О, это горькое предсмертье»; «…порою жутко, / Порою жаль»). Если вопрос о литературной традиции, на которую ориентируется стихотворение, требует дальнейшего уточнения,[63] то следующие стихи подборки — «В Петровском парке» и «Смоленский рынок» — вновь вызывают ассоциации с Достоевским и Некрасовым.

Так, уже название «В Петровском парке» актуализирует как исторические события 1869 г., когда в саду Петровской академии участниками революционного кружка был убит студент Иванов, так и роман Достоевского «Бесы». Разумеется, замысел Ходасевича не состоял в том, чтобы провести параллель между повесившемся человеком и И. П. Шатовым, прообразом которого, в свою очередь, послужил погибший студент. Для поэта было важно создать ассоциативное поле, позволяющее увидеть в стихотворении отзвуки «Бесов» и, таким образом, связать современную действительность со страшным миром романа Достоевского[64].

---

[63] Н. А. Богомолов и Д. Б. Волчек связывают «Утро» со стихами А. Фета «Одна звезда меж всеми дышит…» и К. Фофанова «Спеши, спеши, — ни отдыха, ни срока…» [Ходасевич 1989: 377]. Думается, что сближение со стихотворением Фета объясняется скорее тождественностью размера: Я4/Я2; во всяком случае, мы не усматриваем в двух текстах ни общих поэтических тем, ни стилистического сходства. В стихах Фофанова, близких к «Утру» по размеру — Я5/Я2, проявляются мотивы любви и близкой смерти, однако текст выдержан в принципиально иной, жизнеутверждающей и назидательной, интонации: «…Люби и пой; прощая и тоскуя, / Кипи, гори! / Пока блестит румянцем поцелуя / Огонь зари, // Пока твой день не скрылся за горою, / Покуда мгла / Твоих небес бушующей грозою / Не обожгла. // Борись и пой, пока даруют силы / Живые дни, — / И на краю разверзнутой могилы / Любя вздохни!..» [Фофанов 1900: 164].

Если в поисках претекстов к «Утру» ориентироваться на стихи с тем же размером, то можно обратить внимание на «Эпитафию» (1908) Белого из книги стихов «Урна», где поэт акцентирует внимание на своем предсмертном состоянии (впрочем, без какой-либо любовной коллизии): «В предсмертном холоде застыло / Мое лицо. // Вокруг сжимается уныло / Теней кольцо. // Давно почил душою юной / В стране теней. // Рыдайте, сорванные струны / Души моей!» [Белый I: 333]. Ср. с *предсмертьем* в «Утре». Допустить связь стихотворений позволяет еще и тот факт, что заглавие подборки в «Ветви» отсылало к стихам Белого.

[64] Примечателен автокомментарий поэта: «Видел это весной 1914 г., на рассвете, возвращаясь с А<нной> И<вановной> и Игорем Терентьевым из ночного ресторана в Петр<овском> Парке» (Цит. по: [Ходасевич 1989: 378]). Несмотря на то что стихотворение является описанием увиденного события, думается, что само появление текста связано с осмыслением увиденного в вышеописанном ключе.

В свете сказанного само описание повесившегося человека может ассоциироваться с финалом «Бесов». Несмотря на то, что Ставрогин повесился в доме, а не на улице («Гражданин кантона Ури висел тут же за дверцей...» [Достоевский X: 516]), это сближение чрезвычайно интересное. В самом деле, аллюзия на смерть важнейшего идеологического героя, «восприимчивого проводника и носителя сатанинской силы, которая овладевает вокруг него и через него стадом одержимых» [Иванов 1914: 443], подкрепляет смысловые обертоны неприятия окружающего мира в стихах Ходасевича, делает этот мир не только невыносимым, но и дьявольским.

Отметим, что у Достоевского последние фразы романа являют собой крупный план, в котором высвечиваются детали самоубийства:

> Тут же на столике лежал и молоток, кусок мыла и большой гвоздь, очевидно припасенный про запас. Крепкий шелковый снурок, очевидно заранее припасенный и выбранный, на котором повесился Николай Всеволодович, был жирно намылен [Достоевский X: 516].

Ходасевич, вслед за великим романистом, детализирует описание, сочетая общий взгляд («Внизу столпились люди / В притихнувший кружок») и конкретные детали («В ладонь впивались ногти / На стиснутой руке»), среди которых два раза — в начале и в конце стихотворения — выделен ремешок: «Висел он, не качаясь, / На узком ремешке» и «И был почти невидим / Тот узкий ремешок»[65].

Неслучайно в стихотворении «В Петровском парке» изображается уличное самоубийство: здесь срабатывает литературная традиция описания гнетущих городских впечатлений, разработанная во Франции Бодлером, а в России — Некрасовым (традиция была подхвачена и развита русскими символистами).

В этом контексте важно обратить внимание на «Смоленский рынок». Н. А. Богомолов, корректируя мнение Тынянова о том, что это стихотворение выполнено «в двухстопных ямбах Пушкина и Баратынского и в их манере» [Тынянов 1977: 173], отмечал:

> Двустопные ямбы Пушкина и Баратынского (а также откровенно эротические двустопники Языкова) несут совсем другие семантические ассоциации, нежели данное стихотворение Ходасевича. Совсем иное дело — стихотворение

[65] Вероятно, на обсуждаемый текст могло оказать влияние стихотворение Анненского «Осень» («Контрафакции», 2), в котором описывается уличное самоубийство. Тексты сближает утренняя обстановка и «остраненный» взгляд авторов (у Ходасевича самоубийца как будто живой, а у Анненского он оказывается природной аномалией — березовым стручком): «…А к рассвету в молочном тумане повис / На березе искривленно-жуткий / И мучительно-черный стручок, / Чуть пониже растрепанных гнезд, / А длиной — в человеческий рост… / И глядела с сомнением просинь / На родившую позднюю осень» [Анненский 1990: 141]. О реминисценциях из Анненского в более поздних стихах Ходасевича см.: [Левин 1986: 58–60].

> А. И. Полежаева «Провидение» («Я погибал…»), ритмико-интонационное сходство которого со стихами Ходасевича несомненно. У Полежаева: «Последний день / Сверкал мне в очи; / Последней ночи / Встречал я тень». <…> В цитатный подтекст его входят по крайней мере еще два образца <…> Это, во-первых, стихотворение К. М. Фофанова, начинающееся строками: «Что наша вечность? — / Остывший лоб, / Под кисеею / Открытый гроб». <…> Во-вторых, более чем вероятно, что источником сведений Ходасевича о стихотворении Полежаева явилось стихотворение В. Брюсова «И ночи и дни примелькались…» (1896, сборник “Me eum esse”), к которому именно приведенное нами четверостишие Полежаева стоит эпиграфом. И потому при анализе смысловой структуры «Смоленского рынка» мы обязаны учитывать не только четверостишия Полежаева и Фофанова, но и все стихотворение Брюсова, заканчивающееся знаменательной строфой: «Часы неизменно идут, / Идут и минуты считают… / О, стук перекрестных минут! / — Так медленно гроб забивают». Обогащение цитатного подтекста поэзии Ходасевича <…> позволяет ему, сужая поле поэтического эксперимента, богатства и разнообразия метрического и строфического построения стихотворений, делая стихи все более и более похожими на стихи поэтов пушкинской поры (в том числе и самого Пушкина) внешне, расширять их смысловое богатство почти до бесконечности, вовлекая в контекст все новые и новые тексты [Богомолов 1999 (1987): 365–367].

При всей справедливости замечаний ученого, следует подчеркнуть, что в «Смоленском рынке» с беспрецедентной смелостью совмещаются две, казалось бы, взаимоисключающие традиции. С одной стороны, это уже названные двустопные ямбы пушкинской эпохи (помимо Пушкина, Боратынского[66] и Полежаева, у которого мы видим сдвиг по отношению к традиционной легкости размера). С другой, — стихотворение Ходасевича своим сюжетом недвусмысленно отсылает к некрасовской топике.

Действительно, в стихах Некрасова не только весьма частотны описания гнетущих уличных сцен (хрестоматийное «Утро», ранний цикл «На улице»), но и непосредственно встречается стихотворение, в котором представлена сходная лирическая ситуация. Речь идет об «Утренней прогулке» из первой части цикла «О погоде» (1858–1865):

> Злость берет, сокрушает хандра, / Так и просятся слезы из глаз. / Нет! Я лучше уйду со двора… / Я ушел — и наткнулся как раз / На тяжелую сцену. Везли на погост / Чей-то вохрой окрашенный гроб / Через длинный Исакиев мост. / Перед гробом не шли ни родные, ни поп, / Не лежала на нем золотая парча, /

[66] По наблюдениям Ю. И. Левина [Левин 1986: 61] и О. Ронена [Ронен 2005], «Смоленский рынок» не так далек от двустопных ямбов Боратынского («Где сладкий шепот…»), в которых в описании снегопада просвечивает «гробовый лик природы»: «…Лишь ветер злой, / Бушуя, воет / И небо кроет / Седою мглой. // Зачем, тоскуя, / В окно слежу я / Метели лет? <…> В тиши мечтаю / Перед живой / Его игрой / И забываю / Я бури вой. <…> Забуду вскоре / Крутое горе, / Как в этот миг / Забыл природы / Гробовый лик / И непогоды / Мятежный крик» [Баратынский 2000: 155–156].

Только в крышу дощатого гроба стуча, / Прыгал град да извозчик-палач / Бил кургузым кнутом спотыкавшихся кляч, / И вдоль спин побелевших удары кнута / Полосами ложились… [Некрасов II: 175–178].

Несмотря на целый ряд значительных отличий стихов Некрасова и Ходасевича (так, у первого герой провожает нищую похоронную процессию до кладбища, чтобы потом на погосте, в самой что ни на есть удручающей обстановке, произнести каламбур), в главных очертаниях лирического сюжета тексты близки: находясь в гнетущем городском пространстве, поэт сталкивается с похоронами, которые производят не него еще более тяжелое впечатление. Таким образом, «Смоленский рынок» существует на скрещении двух литературных традиций: общий тематический контур напрямую восходит к Некрасову, однако стилистически и формально текст связан с классическими двустопными ямбами, из которых вымывается традиционная для этого размера тематика[67].

«Смоленский рынок» связан не только с некрасовской традицией. И. Андреева отмечала, что строки «Все к той же чаше / Припал — и пью…» перекликаются с ранним стихотворением друга поэта С. Киссина (Муни): «Тебе, бледнеющей невесте, / Несу я воли зов знакомый. / Склонившись тихо, припадем мы / К последней чаше. Вместе. Вместе» [Муни 1999: 55].

[67] В таком контексте строки Брюсова не обязательно рассматривать в качестве цитатного подтекста. Что же касается Фофанова, то, вероятно, Ходасевич мог на него ориентироваться, поскольку его стихотворение также строится на скрещении мрачной образности и традиционной легкости поэтического размера: «Что наша вечность? — / Остывший лоб, / Под кисеею / Открытый гроб. / В дыму кадильном, / В клубах седых / Свечей мерцанье / И плач родных… / Псалтирь над гробом / И чтец в очках, / В протяжном чтеньи / Последний страх… / А дальше — яма… / И день за днем, — / И наша вечность / Уже в другом…» (1899) [Фофанов 1900: 202]. Следует, однако, отметить, что стихи Фофанова в целом более абстрактны и написаны с некоторой претензией на философичность; говорящий субъект в них вычеркнут из лирической ситуации. Не так в «Смоленском рынке». Именно вовлеченность героя в происходящее на улице, встреча уличных похорон и отсутствие какой-либо философичности заставляют связывать этот текст, прежде всего, с лирикой Некрасова, а «Что наша вечность?» рассматривать как сходный эксперимент столкновения поэтического размера и определенной тематики, на который Ходасевич мог ориентироваться.

Добавим, что в творческой памяти Ходасевича могло находиться и стихотворение Бальмонта «Снежинка» (из сборника «Только любовь»; 1903), также написанное двустопным ямбом, правда, с дактилическими окончаниями: «Светло-пушистая / Снежинка белая, / Какая чистая, / Какая смелая! // Дорогой бурною / Легко проносится, / Не в высь лазурную — / На землю просится» [Бальмонт 1969: 282–283]. *Полет снежинок*, напоминающий о Боратынском, пусть и бессознательно, мог прийти из этого текста. См. также строку из стихотворения Блока «Брожу в стенах монастыря…» (1902) — «Слежу мелькания снежинок» — с совпадением глагола (как и у Боратынского).

Но важнее наблюдение, что в обоих произведениях можно расслышать эхо разговора Алеши и Ивана Карамазовых:

> порази меня хоть все ужасы человеческого разочарования — а я все-таки захочу жить и уж как припал к этому кубку, то не оторвусь от него, пока его весь не осилю! Впрочем, к тридцати годам, наверное, брошу кубок, хоть и не допью всего и отойду… не знаю, куда («Братья Карамазовы», Часть II. Кн. 5. Гл. 3) [Достоевский XIV: 209].

По точному замечанию Андреевой, «с поправкой на пушкинскую поэтику кубок стал чашей» [Муни 1999: 172]. Интересно, что на смысловом уровне цитата из речи Ивана Карамазова перевернута: *чаша* в «Смоленском рынке» связывается с постылостью и ужасом жизни и, по сути, скорее эквивалентна возвращению «билета на вход» [Достоевский XIV: 223] (здесь стихотворение перекликается со «Слезами Рахили»).

§ 5.3. Цитатный план стихов, примыкающих к лирическому циклу

Все рассмотренные стихи позже войдут в книгу «Путем зерна» и сформируют один из ее смысловых лейтмотивов — неприятие окружающего мира. К рассмотренным текстам поэта примыкает еще несколько стихотворений, которые в той или иной степени затрагивают ту же тему и также ориентируются на Достоевского или Некрасова. Так, в октябре 1917 г. Ходасевич напишет стихотворение «О будущем своем ребенке…». Эти стихи не войдут в сборник «Путем зерна»: по-видимому, они делали невозможным оптимистический финал книги, выраженный в «Хлебах»[68]. Другая причина заключалась в том, что слово *гробик* ставило все стихотворение в зависимость от лирики Некрасова:

> О будущем своем ребенке / Всю зиму промечтала ты / И молча шила распашонки / С утра — до ранней темноты. <…> И так же скромно и безвестно / Одна по Пресне ты прошла, / Когда весною гробик тесный / Сама на кладбище снесла [Ходасевич 1989: 276–277].

Появление в стихах детского *гробика* сразу же заставляет нас вспомнить певца «музы мести и печали». Скорее всего, у Ходасевича контаминируются сразу два текста: с одной стороны, это «На улице. Гробок» (1850) [Некрасов I: 78]: «Вот идет солдат. Под мышкою / Детский гроб несет, дети-

---

[68] Вторая строфа стихотворения — «Как было радостно и чисто, / Две жизни в сердце затая, / Наперстком сглаживать батиста / Слегка неровные края…» [Ходасевич 1989: 276] — слишком перекликалась с написанным позже (и более удачным) стихотворением «Без слов»: «Ты показала мне без слов, / Как вышел хорошо и чисто / Тобою проведенный шов / По краю белого батиста» [Ходасевич 1989: 120].

нушка…», откуда подхватывается уличное пространство и микросюжет о человеке, несущем гроб. С другой — строки из хрестоматийного «Еду ли ночью по улице темной…» (1847) [Некрасов I: 62]: «Я задремал. Ты ушла молчаливо / Принарядившись, как будто к венцу, / И через час принесла торопливо / Гробик ребенку и ужин отцу», где возникает героиня и появляется та же самая лексема. Некрасовские аллюзии, в данном случае не нейтрализованные другими литературными ассоциациями, делают стихи вторичными.

Иначе устроено стихотворение «По бульварам»:

> В темноте, задыхаясь под шубой, иду, / Как больная рыба по дну морскому. / Трамвай зашипел и бросил звезду / В черное зеркало оттепели. // Раскрываю запекшийся рот, / Жадно ловлю отсыревший воздух, — / А за мною от самых Никитских ворот / Увязался маленький призрак девочки [Ходасевич 1989: 106][69].

Текст был написан в марте – апреле 1918 г., уже после того, как поэт написал ключевое для будущей книги стихотворение «Путем зерна», в котором сошлись лирические сюжеты сборника. Тем не менее, «По бульварам» примыкает к подборке из сборника «Ветвь», а в приведенном тексте вновь просвечивают литературные аллюзии. В разделе «Видения» книги стихов Брюсова “Me eum esse” (1897) встречается стихотворение, очень близкое по названию к стихам Ходасевича — «На бульваре»:

> С опущенным взором, в пелериночке белой, / Она мимо нас мелькнула несмело, — / С опущенным взором, в пелериночке белой. <…> И только небо — всегда голубое — / Сияло, прекрасное, в строгом покое, / Одно лишь небо, всегда голубое! [Брюсов I: 104].

Несомненно, оно находилось в творческой памяти Ходасевича, и в своем тексте он ориентировался на тему, заданную старшим поэтом. Однако «По бульварам» — стихотворение более глубокое и сложное, и смысловая глубина достигается, в частности, обращением к Некрасову и Достоевскому.

У Ходасевича в больном городском пространстве неожиданно появляется ребенок. Этот контраст волновал в свое время и Некрасова:

> Этот омут хорош для людей, / Расставляющий ближнему сети, / Но не жалко ли бедных детей! / Вы зачем тут, несчастные дети? <…> Нет, вам красного детства не знать, / Не прожить вам покойно и честно. / Жребий ваш… но к чему повторять / То, что даже ребенку известно? («Сумерки»; из цикла «О погоде») [Некрасов II: 185–186].

Здесь важно обратить внимание и на мотивы водного пространства («омут», «сети»), которые усиливаются у Ходасевича («больная рыба по дну мор-

[69] Ср. черновики стихотворения, приведенные Н. А. Богомоловым [Богомолов 1999 (1987): 370], в самой структуре которых, по наблюдения исследователя, видна ориентация на метод транскрипции черновиков Пушкина.

скому» и др.). Однако социальным аспектом стихотворение «По бульварам» не исчерпывается.

Призрак девочки как будто бы является аллюзией на главу «У Тихона» из «Бесов». В своей исповеди Ставрогин признается не только в совершенном преступлении — он изнасиловал одиннадцатилетнюю девочку, — но и в мучающих его галлюцинациях:

> И вдруг он <…> рассказал, что он подвержен, особенно по ночам, некоторого рода галлюцинациям, что он видит иногда или чувствует подле себя какое-то злобное существо, насмешливое и «разумное», «в разных лицах и в разных характерах»; <…> я увидел Матрешу исхудавшую, и с лихорадочными глазами, точь-в-точь как тогда, когда она стояла у меня на пороге и, кивая мне головой, подняла на меня свой крошечный кулачонок.; <…> Слушайте меня: я хочу простить сам себе, и вот моя главная цель <…> Я знаю, что только тогда исчезнет видение. Вот почему я и ищу страдания безмерного, сам ищу... [Достоевский XI: 9, 22, 27].

Разумеется, не может быть речи о том, что Ходасевич проецирует на себя ситуацию героя романа. *Призрак девочки* является знаком больной городской реальности, в которой как бы воплощаются повесившийся Ставрогин и мучающий его призрак. Неслучайно в первых двух изданиях «Путем зерна» «По бульварам» печаталось в непосредственном соседстве со стихотворениями «В Петровском парке» и «Смоленский рынок».

При всей соблазнительности подобного сопоставления, его, видимо, необходимо признать ошибочным. Дело в том, что глава «У Тихона» впервые была напечатана в 1922 г., в 18-м номере сборника «Былое». Совпадение можно было бы объяснить явлением, которое С. Г. Бочаров, рассматривая случаи сближения произведений при невозможности или маловероятности влияния одного текста на другой, назвал «генетической памятью литературы» [Бочаров 2012]. Думается, однако, что в стихотворении «По бульварам» отсылка к Достоевскому разноплановая и опирается на несколько претекстов, которые в сумме воссоздают неизвестную тогда Ходасевичу подробность биографии Ставрогина.

Во-первых, среди героев Достоевского есть еще один самоубийца, по-видимому, растливший маленькую девочку, — Аркадий Свидригайлов. В ночь перед самоубийством, ему, впавшему в полудремоту, представляются похороны молодой утопленницы, поруганной «в темную ночь, во мраке, в холоде, в сырую оттепель». Чуть позже в кошмарном сне пятилетняя сирота, которую Свидригайлов встретил на улице (!) и приютил у себя, вдруг обретает черты развратной камелии [Достоевский VI: 391–393].

Во-вторых, поэту могли быть известны «Воспоминания детства» С. В. Ковалевской, в которых, в частности, рассказывается об одном замысле Достоевского:

> Иногда Достоевский бывал очень реален в своей речи, совсем забывая, что говорит в присутствии барышень. Мать мою он порой приводил в ужас. Так,

например, однажды он начал рассказывать сцену из задуманного им еще в молодости романа. Герой — помещик средних лет, очень хорошо и тонко образованный, бывал за границей, читает умные книжки, покупает картины и гравюры. <…> Однажды просыпается он поутру, солнышко заглядывает в окна его спальни; все вокруг него так опрятно, хорошо и уютно. <…> Остановившись на какой-то средней точке между сном и бдением, он переживает мысленно разные хорошие минуты своего последнего путешествия за границу. <…> Вдруг, в самом разгаре этих приятных грез и переживаний, начинает он ощущать неловкость — не то боль внутреннюю, не то беспокойство. <…> Начинает ему казаться, что должен он что-то припомнить, и вот он силится, напрягает память... И вдруг действительно вспомнил, да так жизненно, реально, и брезгливость при этом такую всем своим существом ощутил, как будто вчера это случилось, а не двадцать лет тому назад. А между тем за все эти двадцать лет и не беспокоило это его вовсе. Вспомнил он, как однажды, после разгульной ночи и подзадоренный пьяными товарищами, он изнасиловал десятилетнюю девочку ([Ковалевская 1960: 106–107]; впервые: «Вестник Европы». 1890. № 7–8).

Хотя в приведенном замысле галлюцинации напрямую отсутствуют, само неожиданное воспоминание героя почти тождественно кошмарному видению.

В-третьих, Ходасевичу могли быть известны некоторые литературные слухи о Достоевском, согласно которым писатель совершил то же, что и некоторые его герои[70]. Эти слухи актуализировались в 1914 г., когда было опубликовано известное письмо Н. Н. Страхова к Л. Н. Толстому от 28 ноября 1883 г. [Толстой–Страхов 1914: 307–310].

Какие бы из приведенных источников ни находились в поле зрения Ходасевича, он, очевидно, опираясь на любой из них или все вместе взятые, в стихотворении «По бульварам» апеллирует к больной реальности романов Достоевского[71].

---

[70] Не вдаваясь в историю возникновения и циркуляции слухов, связанных как с отвергнутой публикацией исповеди Ставрогина, так и с именами И. С. Тургенева и И. И. Ясинского, отсылаем к следующей литературе: [Захаров 1978; Федоренко 1994; Свинцов 1995; Ясинский I: 283–284; II: 256].

[71] Примечательно, что в биографии Ходасевича был эпизод, сходный с сюжетом стихотворения. Н. Берберова в некрологе вспоминала о переживаниях поэта незадолго перед смертью: «В детстве впервые испытал он то страшное, слезное чувство жалости, которое с годами стало одной из основ его тайной жизни. Это чувство иногда душило его. <…> “Ничего более жалкого нет на свете, чем та девочка, помнишь, у Арбатских ворот… зимой… нет, не могу!”» [Берберова 1939: 258]. Вспоминал ли Ходасевич эпизод, легший в основу стихотворения (с изменением топографии), или речь шла о каком-то другом уличном впечатлении, — скорее всего, «По бульварам» отражает реальные переживания, которые, как и в случае со стихотворением «В Петровском парке», описываются в определенной литературной традиции. Добавим, что «страшная, слезная жалость» к социально неблагополучным людям во многом связана с произведениями Достоевского.

Таким образом, в стихах 1916–1917 гг. Ходасевич осмыслял историческую и социальную жизнь страны, обращаясь к произведениям Некрасова и Достоевского. Мы не знаем, каким задумывался сборник «Фарфоровый венок», — очевидно, что концепция планирующейся книги поменялась после 23 декабря 1917 г., когда поэт написал стихотворение «Путем зерна». Однако пласт больной реальности, отказа от существования в гнетущем и трагичном мире сохранился в третьей книге стихов «Путем зерна». Добавим, что в обсуждаемом цикле Ходасевич, по сути, впервые обратился к творчеству Некрасова и Достоевского как конструктивному принципу для своих стихов.

§ 5.4. Достоевский и Некрасов в творческом сознании Ходасевича

Почему в 1916–1917 гг. для Ходасевича становится важно литературное наследие Некрасова и Достоевского? Отвечая на этот вопрос, необходимо учитывать сложное переплетение историко-литературных и биографических обстоятельств.

На тему «Ходасевич и Достоевский» написано лишь две статьи, причем обе затрагивают только эмигрантский период жизни и творчества поэта [Асоян 2002; Туниманов 2004]. Отношение Ходасевича к Достоевскому сформировалось благодаря трудам Д. С. Мережковского. В рецензии 1906 г. на «Книгу отражений» И. Ф. Анненского молодой поэт сообщает: «После незабываемых строк Д. С. Мережковского, например, заметки г. Анненского о Достоевском просто скучны и ненужны» [Ходасевич 2010: 34].

Несмотря на высокую оценку сочинений Мережковского, вряд ли Ходасевича специально интересовали религиозно-философские аспекты его работ. Их влияние на поэта, во всяком случае, не выявлено. Скорее речь должна идти об усвоении тонкого анализа поэтики Достоевского (как, например, разбор «Преступления и наказания» в «Вечных спутниках») и подчеркивающейся связи романов с современностью. Приведем несколько цитат из книги «Л. Толстой и Достоевский», которые могли бы повлиять на восприятие молодого Ходасевича:

> В стремительности волн чувствуется близость бездны; в неудержимости трагического действия чувствуется близость катастрофы. <…> Едва ли в современной литературе есть другой художник, который так приближался бы к самым внутренним, глубоким настроениям греческой трагедии, как Достоевский <…> Порою и в произведениях Достоевского дух захватывает — но уже от быстроты движения, от вихря событий, от полета в бездну. И какая утомляющая свежесть, какое освобождение в этом дыхании бури!; Достоевский, первый из русских, почувствовал и понял, что здесь-то именно, в Петербурге, петровская Россия, «вздернутая на дыбы железною уздою», как «загнанный конь», дошла до какой-то «окончательной точки», и теперь «вся *колеблется*

над бездною». — «Может быть, это чей-нибудь сон? Кто-нибудь вдруг проснется, кому все это грезится — и все вдруг исчезнет?» Он даже наверное знает, что исчезнет, знает, что никогда Россия не пойдет назад…; …мы именно теперь вступаем в царство Ницше и Кирилова, в царство Человека-Зверя. То, что «заревело, бросилось, укусило» Верховенского, и было этим грядущим Зверем. Сумасшествие Кирилова и Ницше — только первое слабое веяние этой неизбежной, всемирно-исторической заразы безумия; только первая, чуть видная на горизонте черная точка этого налетающего урагана. Пока все тихо, даже тише, чем когда-либо, но «имеющие уши» слышат, уже слышат, как в умах и сердцах современного человечества смутно шевелится «древний хаос», как скованный Зверь пробуждается, потрясает цепями, хочет «выйти из бездны», дабы поклонились ему все <…> Да, только теперь мы поняли до конца это слово Господне: *кто не со Мной, тот против Меня.* Мы это поняли, и нам уже нельзя колебаться: нужно решить, куда мы идем, выбрать один из двух путей, с которых нет возврата: или с Ним к Богу, или против Него к Зверю [Мережковский 2010: 146–147, 166, 439].

В немногочисленных приведенных цитатах (примеры можно было бы умножить) важно обратить внимание на спаянность творчества Достоевского и современности, а также на эсхатологическое видение сложившейся ситуации (Подробнее об отношении Мережковского к Достоевскому см.: [Келдыш 1999]). По всей вероятности, именно это оказало влияние на Ходасевича, хотя он едва ли разделял представление Мережковского о дальнейшем разрешении исторического процесса.

Важно также напомнить и еще об одной работе Мережковского, отчасти составленной из фрагментов труда «Л. Толстой и Достоевский». Речь идет о книге «Пророк русской революции» (СПб., 1906). В ней Мережковский, который стал относиться к писателю более критично, пришел к выводу, что «сознательный реакционер Достоевский был бессознательным революционером и апокалиптиком-визионером, сквозь личину православия, самодержавия и народности провидевшим контуры религиозной революции и новой теократии» [Лавров 1999: 22]. «Достоевский — пророк русской революции, — утверждал Мережковский. — Но как это часто бывает с пророками, от него был скрыт истинный смысл его же собственных пророчеств» [Мережковский 1906: 4].

По-видимому, Ходасевич из этой концепции усвоил только эсхатологизм Достоевского и связь писателя с современностью. Вероятно, можно предполагать, что емкое заглавие книги оказало на молодого поэта более сильное влияние, чем ее концептуальные построения.

Одновременно стоит предположить, что взгляды Ходасевича на Достоевского в 1900-е гг. были уравновешены другим важным для поэта автором — А. Белым. В статье «Ибсен и Достоевский» (1905), приведшей, кстати, к конфликту с Мережковским, Белый писал:

Неимоверная сложность Достоевского, несказанная глубина его образов — наполовину поддельная бездна, нарисованная иной раз прямо на плоскости.

> Туман неясности создавался на почве путаницы методов отношения к действительности. Этот туман значительно углублял природную глубину таланта Достоевского. Для того чтобы соединить ницшеанский бунт во имя долга с карамазовским бытием — соединить в формах православия и официальной народности, — чтобы решиться на такое безвкусие, воистину надо быть великим путаником. То, что напутал он, окончательно запутали его талантливые последователи (Мережковский, Розанов). Над некоторыми их положениями сам черт голову сломит, а не придет ни к какому результату [Белый 1994: 196].

Ходасевич, по всей вероятности, оценивал Достоевского, отталкиваясь от точек зрения двух авторов: построения Мережковского, усвоенные молодым поэтом, скорее всего, «отрезвлялись» скептическим отношением Белого (об отношении Белого к великому романисту см., например: [Лавров 1988]).

Достоевский для раннего Ходасевича был не только фигурой, о которой пишут мэтры. О важности писателя для мировоззрения молодого поэта свидетельствуют сохранившиеся фрагменты переписки с Муни. В дошедшем до нас в обрывочном виде диалоге друзей герои романов Достоевского и осмысление фигуры великого романиста занимают важное место.

«Очень думал о Достоевском. Это привело меня к мыслям, из прежних моих вытекающим, намечавшимся, когда я ругал Мережковских, но очень резко отличающимся от многого, что я говорил в последнее время. <…> С Белым, Мережковским, Достоевским порываю окончательно» — писал С. В. Киссин своему другу 31 июля 1909 г. [Муни 1999: 208]. Спустя почти 6 лет, в другом письме от июня 1915 г., Муни вспоминал:

> Слушай, я Андрея Белого — и именно тогда, когда он нашим с тобой Ставрогиным был — назвал блядью, в кружке, в лицо: тут-то мы и помирились после весьма странной размолвки. (Мне сейчас пришла убийственная мысль: что ежели он полу-Ставрогин, так я одна восьмая Шатова <…>) [Муни 1999: 242] (И. Андреева объясняет эти проекции и отталкиванием Муни от символизма: [Муни 1999: 292–293]).

По мысли И. Андреевой, в приведенных цитатах сказалось отталкивание Муни от революционных устремлений Белого (проявившихся в 1908 г.), когда Белый оправдывал преступление Петра Верховенского (о чем вспоминал Н. Валентинов) ([Муни 1999: 325]; см. также: [Лавров 1988: 146–147]). Скорее всего, пусть и недолгие, революционные настроения Белого повлияли и на Ходасевича — поэты познакомились в 1904 г., а подружились в 1907 г. и много общались до 1911 г. [Хьюз 1987: 150–151]. Отметим также, что фраза из письма Муни — «ежели он полу-Ставрогин» — вероятнее всего, отражает точку зрения Ходасевича, который спорил с проекцией друга (поэтому в письме возникает союз «ежели»).

Приведенные выше цитаты свидетельствуют, что наследие Достоевского — даже при отталкивании от него — было для друзей интерпретационной матрицей реальности. Интересно при этом отметить, что моделями

становятся именно герои Достоевского, они явно перестают быть литературными персонажами и обсуждаются как реально существовавшие люди. По наблюдению исследователя, в культуре Серебряного века «влияние Достоевского было влиянием его героев, вышедших в мир и обретающих в этом мире плоть действительных героев эпохи» ([Артомошкина 2013: 119]; в статье обсуждаются «достоевские» модели поведения людей символистского круга, прежде всего, Н. Петровской). Более того, в некоторых случаях герои писателя могли получать вторую литературную жизнь, пусть и в искаженном виде. Так, например, стихотворение А. Крученых «ЗАБЫЛ ПОВЕСИТЬСЯ…» (1913), по сути, является (благодаря аллюзии на «Преступление и наказание») посмертным монологом Свидригайлова [Успенский 2014в].

В этом контексте можно вспомнить мечту Муни воплотиться «в какую-нибудь толстую семипудовую купчиху» [Ходасевич IV: 76]. См. также наблюдение И. Андреевой (основанное на устных воспоминаниях Л. С. Киссиной): Муни, свидетельствующий о неверности в разводном процессе Ходасевича, выдумал разлучницу Настеньку, которую назвал по имени героини «Белых ночей». «И таким образом выразил всю свою нелюбовь, все неприятие Достоевского» [Муни 1999: 290].

В случае с самим Ходасевичем проекции не так очевидны. Познакомившийся с ним в эмиграции М. Вишняк отмечал: «Ходасевич от природы был существом недостаточно социальным: в нем было нечто от “Человека из подполья”» [Бергер 2004: 310], и это наблюдение, по-видимому, можно с осторожностью спроецировать и на более ранний период жизни поэта.

Впрочем, выстраивание (и считывание) моделей поведения в свете героев великого романиста — тема для отдельного исследования.

Итак, отношение молодого Ходасевича к Достоевскому сформировалось под влиянием старших современников и ближайшего литературного окружения и было, по-видимому, глубоким и сложным. По наблюдению В. А. Келдыша,

> метафизически универсальная мысль Достоевского проецировалась критикой <…> на конкретность истории. Так было на подъеме освободительного движения 900-х годов. Отношение символистов той поры к социальной, политической революции колебалось от полного ее отрицания до ее приятия, но лишь как пути к метафизической революции духа <…>. Истоки подобного неоднозначного взгляда во многом восходили к Достоевскому. Именно у него негативное отношение к идее революционного насилия соединилось с катастрофическим видением действительности, нередко воспринимавшемся религиозно-философской критикой начала века как предвестие иной, эсхатологической, революции [Келдыш 1999: 215].

Думается, что подобное колеблющееся отношение реактуализовалось у Ходасевича и в 1916–1917 гг. Неслучайно наряду с использованием образов писателя для воссоздания трагической и невыносимой современно-

сти в стихах, рассмотренных выше, поэт нашел мировоззренческий выход также не без влияния великого романиста (стихотворение «Путем зерна» в значительной степени связано с Достоевским). Добавим, что и к февральской революции Ходасевич относился с сочувствием[72].

Некрасов для Ходасевича также играл значимую роль. Пока разработка этой темы касалась более поздних, чем обсуждаемые в нашей работе, аспектов биографии и поэтики автора [Успенский 2013; Успенский 2012].

На раннего Ходасевича, несомненно, оказала влияние «некрасовская» книга А. Белого «Пепел»; именно из нее поэт позаимствовал предполагаемое заглавие будущей третьей книги («Фарфоровый венок»).

Певец «Музы мести и печали» был важен и для раннего творчества Муни, вкусы которого влияли на Ходасевича. См., например, гражданско-народнические мотивы в стихах 1903–1905 гг.:

> Мы песню затянем, и песня звучит / Тоскою о бедном народе, / Что спину, под палки подставивши, спит / И грезить забыл о свободе [Муни 1999: 102].

Не останавливаясь подробно на переосмыслении Некрасова символистами (начиная с работы Мережковского «О причинах упадка и о новых тече-

---

[72] Несомненно, в своем творчестве Ходасевич учитывал и обращения Блока к Достоевскому. По словам З. Г. Минц, очередной «этап восприятия Блоком традиций Достоевского связан со становлением концепции “страшного мира” и лирикой 1910-х гг. Для этого периода характерен вновь возникший интерес к критическому пафосу творчества Достоевского, к показу им темных сторон русской действительности. <…> С образами Достоевского связывается у Блока и идея о бессмысленности, алогичности “страшного мира”» [Минц 2000 (1971): 105–106].

В свете наших рассуждений важно обратить внимание, что в стихотворении «Идут часы, и дни, и годы…» (1910) в последней строфе («Но час настал. / Припоминая, / Я вспомнил: Нет, я не слуга. / Так падай, перевязь цветная! / Хлынь кровь и обагри снега») [Блок III: 30] представлена, по сути, вариант темы «возвращения билета на бессмертие». Точно также в стихотворении «На смерть младенца» (1909) [Блок III: 70] автобиографическая ситуация смерти сына Л. Д. Блок воспринимается «сквозь призму знаменитых слов Ивана Карамазова о том, что вся “мировая гармония” не может искупить “детской слезы”» [Минц 2000 (1971): 108].

В связи с последним упомянутым стихотворением Блока следует вновь вспомнить стихотворение Ходасевича «О будущем своем ребенке…», рассмотренное выше. В свете сказанного мы можем добавить, что оно по своей теме (но не по своей тональности — у Блока эмоциональной, у Ходасевича — описательной) перекликается со стихами «На смерть младенца» и, возможно, в ассоциативном поле может связываться с «Братьями Карамазовыми». О других обращениях Блока к творчеству Достоевского см.: [Минц 2000 (1971)].

ниях современной русской литературы»; 1893)[73], рассмотрим только ближайший к обсуждаемому корпусу текстов Ходасевича контекст.

Здесь важно остановиться на брошюре Д. С. Мережковского 1915 г. — «Две тайны русской поэзии. Некрасов и Тютчев». В ней Мережковский заявил, что именно сейчас поэзия Некрасова становится важнее стихов «декадентского дедушки» Тютчева [Мережковский 1915: 32]. Объяснялось это следующими причинами:

> Тютчев и Некрасов — воплощенное отрицание и утверждение русской революционной общественности — это, в самом деле, два полюса, которыми определяется вся грозовая сила, все магнитные токи русской поэзии, а, может быть, и русской действительности. Ведь, именно Тютчев для нас, «детей», — то же, чем был Некрасов для наших «отцов»: не только поэт, но и пророк, учитель жизни. <…> Некрасов — явление в русской литературе единственное, единственный художник, соединяющий любовь к народу с любовью к свободе, религиозную правду народную с религиозной правдой всечеловеческой. Расхождение этих двух правд и есть именно та мертвая точка, в которой мы сейчас находимся. <…> Чтобы сойти с мертвой точки, надо соединить сознание со стихией, слово с делом, русскую литературу с русским освобождением. Это соединение и началось в Некрасове. <…> В поэзию он ввел политику, а это грех непрощаемый, потому что политика — антиэстетика. Вот одно из общих мест, слишком поспешно принятых. Политика — пошлость, «печной горшок», а искусство — «божественный мрамор, кумир Бельведерский». Да, может быть так, но может быть и обратно. Именно сейчас, на наших глазах, утверждение искусства, как самодовлеющей ценности, эстетизм становится пошлостью, хуже всех «печных горшков»; сейчас художник мог бы сказать эстету, как Иван Карамазов своему черту: «нет, никогда я не был таким лакеем!». А политика, тоже сейчас, на наших глазах, в великих восстаниях и освобождениях народных, в демократии, — самое грозное и грозовое из всех явлений всемирно-исторических: если оно не прекрасно, то и гроза тоже [Мережковский 1915: 7, 21–22, 24–25].

Высказанные писателем идеи, с нашей точки зрения, перекликаются с рассматриваемым корпусом стихов Ходасевича. Так, например, само противопоставление Тютчева и Некрасова в пользу последнего удивительным образом отзывается в «Слезах Рахили»: как мы помним, эти стихи отсылают к некрасовской лирике и содержат полемическую цитату из тютчевского «Цицерона».

Сформулированный Мережковским отказ от эстетизма в пользу социальных и гражданских тем отчасти повторяется в подборке из «Ветви». Действительно, рассмотренные нами стихи напрямую выражают неприятие окружающего социального мира, а их цитатный план только усиливает магистральную идею.

---

[73] Подробнее о переосмыслении Некрасова символистами см.: [Будникова 1978; Рашковская 1921; Пьяных 1967; Ильев 1998; Пайков 1998; Ерохина 2011] и др. работы.

Думается, что лирика Ходасевича перекликается с процитированной статьей Мережковского, но важно подчеркнуть, что в этой работе поэт уловил не новые для него, а лишь созвучные идеи. Иными словами, влияние «Двух тайн русской поэзии» объясняется тем, что эта статья резонировала с изменениями творческого мышления Ходасевича[74].

§ 5.5. Творческое мышление Ходасевича 1915–1917 годов и смерть Муни

9 августа 1915 г. Ходасевич написал Муни неожиданно большое и патриотическое письмо. Резкость этого текста объясняется близкими отношениями с адресатом, однако даже эта поправка не снимает остроты сказанного:

> В Москве смешение языков. <…> Один хам говорит: «вот и вздует, вот и хорошо, так нам (?) и надо». Другой ему возражает: «Не дай Бог, чтобы вздули: а то будет революция — и все нас по шапке». <…> Муничка, здесь нечем дышать. Один, болван, «любит» Россию и желает ей онемечиться: будем тогда культурными. <…> Другой подлец Россию презирает <…>. Муничка, может быть даже все они любят эту самую Россию, но как глупы они! Это бы ничего. Но какое уныние они сеют, и это теперь-то, когда уныние и неразбериха не грех, а подлость, за которую надо вешать. Боже мой, я поляк, я жид, у меня ни рода, ни племени, но я знаю хотя бы одно: эта самая Россия меня поит и кормит (впроголодь). Каким надо быть мерзавцем, чтобы где-то в проклятом тылу разводить чеховщину! <…> Ах, какая здесь духота! Ах, как тошнит от правых и левых! Ах, Муничка, кажется, одни мы с тобою любим «мать-Россию» [Ходасевич IV: 395–396].

---

[74] Обращения Блока к Некрасову, которое, несомненно, учитывал Ходасевич, в данной работе мы рассматривать не будем. Отчасти это вызвано неполной изученностью темы, отчасти — спецификой самого влияния поэта XIX в. Представляется, что оно, с одной стороны, проявилось как в конкретных поэтических перекличках, так и в общих мировоззренческих установках. Последнюю особенность удачно сформулировал в 1921 г. критик Инн. Оксенов: «Поэт обрел в последние годы “житейскую мудрость” и вместе с нею необычайный ясный и точный язык; этим Блок приблизился к Некрасову, — вернее, выявил некрасовское начало, заложенное извечно в душе поэта наряду со стихией пушкинской. <…> *Всюду, где Блок страдает от столкновения с действительностью, где жизнь ставит задачи, для своего разрешения требующие дела, поэт оказывается в преодолении темы внутренне и формально близким к Некрасову*» [Оксенов 1921: 20].

С другой стороны, влияние Некрасова подчас трудно было отделить от влияния других писателей (от Достоевского до писателей-народников). См. ряд ценных замечаний в работе: [Минц 2000 (1973): по указателю]; Ср. специальную работу, строящуюся на общих соображениях: [Скатов 1986: 234–293].

Патриотизм Ходасевича, на самом деле, не содержит никакой иронии. Приведенное письмо отражает важнейший процесс, который начался у поэта в связи с войной. Изменения в творческом сознании Ходасевича сходны с теми идеями, которые высказывал Мережковский, говоря о Некрасове и Тютчеве. Речь идет об осмыслении в поэтической форме современных исторических событий. Социально-гражданские вопросы становятся теперь важнее, чем проблемы индивидуализма и эстетизма. Здесь важно оговориться: Ходасевич всегда был чужд идее преобладания содержания над формой (об этом он неоднократно писал). В его поэтических сборниках невозможно найти текстов, слабых по технике, но с ярко выраженной социальной проблематикой. Поэтому даже в ситуации, когда эстетизм и индивидуализм отступают на второй план, поэтическая техника всегда остается на высоком уровне.

Как изменения в творческом процессе отразились на поэзии Ходасевича, видно из подборки стихотворений в «Ветви»: поэт переключается на описание социальной реальности, становится свидетелем истории («Слезы Рахили»), а те смыслы, которые он пытается передать в стихах, с помощью цитатного плана связывает с ключевыми темами русской литературы середины XIX в. Более отчетливо этот процесс проявляется в не вошедших в книги и незаконченных стихотворениях.

Еще в сентябре 1914 г. Ходасевич писал: «У людей война. Но к нам в подполье / Не дойдет ее кровавый шум» [Ходасевич 1989: 236]. В 1916 г. в стихотворении «Весной» поэт оказывается погружен в суетную тревожную обстановку города — *грохот улицы, яростный вопль вагонов*, причем среди уличных впечатлений выделяется следующее: «Возле стены попрошайка лепечет неясно»; сердце поэта объявляется *опасным*, как «шаровидная молния» [Ходасевич 1989: 241].

В черновиках социальные темы подчас выражены отчетливее. Военные впечатления становятся темой незаконченного наброска 1915 г.: «С грохотом летели мимо тихих станций / Поезда, наполненные толпами людей, / И мелькали смутно лица, ружья, ранцы, / Жестяные чайники, попоны лошадей» [Ходасевич 1989: 273]. В незаконченном стихотворении “Santa Lucia” (март – ноябрь 1916 г.) песенку с «волн Адриатики» собираются послушать «татарин с мешком» и «из двух лазаретов солдатики» [Ходасевич 1989: 275]. Не закончен и набросок от 15 февраля 1917 г., вновь посвященный подневольному человеку — арестанту: «Тащился по снегу тюремный фургон, / И тот, кто был крепко в него заключен, // Смотрел сквозь решетку на вольных людей, / На пар, клокотавший из конских ноздрей…» [Ходасевич 1989: 275]. Отметим, что по своему ритму и семантике передвижения этот черновик очень близок к раннему стихотворению Блока «По берегу плелся больной человек…» (1903).

Рассмотрим еще несколько примеров. Следующие восемь строк принято условно датировать 1917–1918 гг. (сам черновой автограф без даты):

Пейте горе полным стаканчиком! / Под кладбище (всю) землю размерьте!.. / Надо быть китайским болванчиком, / Чтоб теперь говорить — не о смерти. // Там, на севере, дозрела смородина, / Там июльские блещут грозы… / Ах, от глупого слова «родина» / На глаза навернулись слезы [Ходасевич 1989: 283] (такая же датировка в последнем издании: [Ходасевич 2009: 286, 531]).

Выскажем осторожное предложение датировать отрывок более ранним временем — 1915–1916 гг. В любом случае, нельзя не обратить внимания на то, что текст напрямую связан с приведенным выше письмом поэта к Муни. Тут перекликаются и восклицание («Ах!»), и в кавычках, как бы «остраненно», проговариваются синонимичные слова («родина» — «мать-Россия»), и подчеркивается глупость современников («надо быть китайским болванчиком» — «но как глупы они!»), и патриотическое чувство выходит на первый план. Пожалуй, эти строки, как и письмо к Муни, самый красноречивый пример, иллюстрирующий изменения в творческом сознании Ходасевича.

Следует также упомянуть незаконченное стихотворение «Ворон»: «Я выследил его от скуки / И подстрелил в лесу глухом…» (17 декабря 1917 г.), конец которого связан с войной:

И явно думал: человек, / Ты глупый, но и злой мальчишка. // [Для дикой и пустой мечты] злой тщеты, / А сколько́м я таким, к<а>к ты, / Клевал глаза в Карпатах [Ходасевич 1989: 278].

Отметим, что эти стихи связаны с началом стихотворения Блока «Было то в темных Карпатах…» и его же «Коршуном» (который также ориентирован на некрасовскую традицию) [Блок III: 281, 290].

Имя Блока здесь неслучайно, и дело не только в его влиянии на незаконченное стихотворение. Для Ходасевича обращение старшего поэта к «страшному миру» и социально-гражданским темам было, несомненно, мощнейшим литературным прецедентом. И хотя в рассмотренных выше стихах перекличек с Блоком не обнаруживается, тот факт, что Ходасевич во многом шел по следам современника, несомненен (однако, необходимо подчеркнуть, что сама историческая ситуация подталкивала к разработке подобных поэтических тем, и объяснять изменения в творчестве Ходасевича исключительно ориентацией на Блока некорректно — как мы старались показать, контекст здесь более широкий и многоуровневый).

Несмотря на то, что в рассмотренной подборке из сборника «Ветвь» прямых перекличек с Блоком, по-видимому, нет, Ходасевичу могло быть известно стихотворение «Да. Так диктует вдохновенье…» (1911–1914), впервые опубликованное в «Биржевых ведомостях» (1915, 8 ноября) под заглавием: «Современнику» и позже вошедшее в сборник «Ямбы» (1919). Стихи перекликаются с рядом тем рассматриваемых текстов Ходасевича:

Да. Так диктует вдохновенье: / Моя свободная мечта / Все льнет туда, где униженье, / Где грязь, и мрак, и нищета. / Туда, туда, смиренней, ниже, — / Оттуда

зримей мир иной. / Ты видел ли детей в Париже, / Иль нищих на мосту зимой? / На непроглядный ужас жизни / Открой скорей, открой глаза… [Блок III: 93].

Финал стихотворения Блока Ходасевич мог бы поставить эпиграфом к подборке из «Ветви»:

Заройся в землю — там замри, / Всю жизнь жестоко ненавидя / И презирая этот свет, / Пускай грядущего не видя, — / Дням настоящим молвив: нет! [Блок III: 93].

Однако такой вариант последних четырех строк был опубликован только в 1919 г., тогда как в газетной публикации заключительное четверостишие было изменено на более мягкое и не столь социально острое:

Пусть жизнь ты, бедный, ненавидишь, / Пусть разучился видеть свет, / Пускай грядущего не видишь, — / Себе, себе сказал ты: «Нет!» [Блок III: 524].

Глубинная перекличка изначального финала стихотворения, обнародованного лишь в 1919 г., и стихов Ходасевича, написанных до этого года, свидетельствует о том, что историческая ситуация провоцировала к постановке и разрешению близких тем.

Хотя Блок разрабатывал в своей лирике сходные темы, между поэтами есть существенное различие. Так, для Блока важны мотивы (восходящие к традициям русской демократической литературы) не только патриотизма, но и любви к «сегодняшней, далекой от совершенства России», при убежденности в освобождении и великом будущем страны [Минц 2000 (1977): 313–314 и сл.]. К моменту создания рассматриваемых стихов Ходасевич, похоже, такую уверенность еще не разделяет (отчасти она возникнет уже после октябрьской революции), и на первый план его стихов выходит не любовь к отечеству, а сгущенная «макаберность».

Уличные похороны, самоубийцы и даже призраки мыслились поэтом в единой связке с современными событиями. Об этом свидетельствует не только стихотворение «Слезы Рахили», но и более позднее (22 марта 1918 г.) и незаконченное стихотворение «Призраки»:

Слышу и вижу вас / В вагонах трамвая, в театрах, конторах / И дом, в мой вдохновенный час, / При сдвинутых шторах. / Вы замешались в толпу, вы снуете у фонарей, / Там, где газетчик вопит о новых бедах России [Ходасевич 1989: 282].

У этой «макаберности» есть и другая причина: самоубийство Муни, имя которого уже неоднократно вспоминалось в нашей работе. С. В. Киссин застрелился 22 марта 1916 г. Смерть ближайшего друга не только произвела тягчайшее впечатление на Ходасевича, но и связала в его сознании все историко-литературные и биографические аспекты, о которых говорилось выше, определив, таким образом, поэтику цикла из «Ветви».

«Эта смерть тяжело отозвалась на Владе. Он очень любил Муню <так! — *П. У.*>, которого можно было назвать его единственным дру-

гом, и он мучился и уверял себя, что отчасти виноват в этой смерти», — вспоминала жена Ходасевича [Ходасевич А. 1990: 398].

Трагическая смерть друга и мысли о собственной смерти породили в лирике того времени «макаберные» мотивы. Отчасти их можно объяснить известным феноменом вины выжившего, когда переживающий утрату чувствует, что именно ему, а не близкому человеку, следовало умереть. Вторгаясь в область психологических реконструкций, мы можем предположить, что для Ходасевича описанные им смерти были своего рода напоминанием, что на месте умерших должен был находиться он сам. Иными словами, в сознании поэта, вероятно, происходило глубинное отождествление себя с персонажами стихов. Этим можно объяснить тот факт, что большинство разобранных текстов ограничиваются констатацией увиденного.

«Слезы Рахили» неслучайно связаны с войной: Муни застрелился на военной службе. Призрак девочки (как и призраки из одноименного незаконченного стихотворения), в свою очередь, изоморфен другому видению. А. И. Ходасевич вспоминала:

> У Влади опять начались бессонницы, общее нервное состояние, доводящее его до зрительных галлюцинаций, и, очевидно, и мои нервы были не совсем в порядке, так как однажды мы вместе видели Муню в своей квартире [Ходасевич А. 1990: 398].

Даже обилие аллюзий на романы Достоевского может быть вызвано тем, что этот писатель играл значительную роль в мировоззрении С. Киссина, а в приватном языке друзей конца 1900-х гг. герои Достоевского то и дело воплощаются в современниках. Однако глубоким личным переживаниям Ходасевич придает обобщающий характер, создавая в стихах слепок невозможного гнетущего мира, полного — через Достоевского — экзистенциальных проблем, а через Некрасова — социальных. Личная трагедия здесь резонирует с историей, с неприятием империи, доживающей последние месяцы.

§ 5.6. Прочтение «Золота»

Публикация «Из книги “Фарфоровый венок”» заканчивалась стихотворением «Золото». К нему необходимо присмотреться с особым вниманием. «Золото» — не только смысловое разрешение цикла в «Ветви», но и одно из опорных стихотворений всей третьей книги. Неслучайно в первых двух изданиях оно соседствовало с «Путем зерна», являясь своего рода его двойником. Связь текстов усиливается благодаря метрической близости («Путем зерна» — Я6, «Золото» — Я5/6), парной рифмовке и повторению мотива прорастания. В последнем стихотворении подборки Ходасевич прямо говорит о собственной смерти, которая, наконец, прерывает гнетущие лирические впечатления:

Иди, вот уже золото кладем в уста твои, уже мак и мед кладем тебе в руки. Salve aeternum[75].

Красинский

В рот — золото, а в руки — мак и мед;
Последние дары твоих земных забот.

Но пусть не буду я, как римлянин сожжен:
Хочу в земле вкусить утробный сон,

Хочу весенним злаком прорасти,
Кружась по древнему, по звездному пути.

В могильном сумраке истлеют мак и мед,
Провалится монета в мертвый рот…

Но через много, много темных лет
Пришлец неведомый отроет мой скелет,

И в черном черепе, что заступом разбит,
Тяжелая монета загремит —

И золото сверкнет среди костей,
Как солнце малое, как след души моей.
[Ходасевич 1989: 109]

На первый взгляд, «Золото» созвучно декадентским мотивам «Молодости» и других стихов Ходасевича, примыкающим к первой книге. См., например:

Нет молодость, ты мне была верна, / Ты не лгала, притворствуя, не льстила, / Ты тайной ночью в склеп меня водила / И ставила у темного окна (1907); И понял я, что я — мертвец, / А ты лишь мой надгробный камень (“Sanctus Amor”; 1906–1907); В моем гробу, как ночь упорном, / И ты была заключена («Утро»; 1907); Все тропы проклятью преданы, / Больше некуда идти <…> Эй, гуди, доска сосновая! / Здравствуй, пьяный гробовщик! (1906); И Смерть вольна раскинуть покрывало / Над ужасом померкшего лица… («Кольца, 2»; 1907); Жаждет смерти сердце наше… («В тихом сердце — едкий пепел»; 1908) [Ходасевич 1989: 52, 55, 57, 67, 73][76].

[75] Здравствуй вечно (*лат.*)

[76] См. также в ранних стихах: «Я угасну… Я угасну… / Все равно… Умру, уйду» («Я угасну… Я угасну…», 1904); «Живу последние мгновенья. / Безмирны<й> сон, последний сон. / Пою предсмертные моленья, / В душе растет победный звон» («Последний гимн», 1904); «Знаю — увижу я вечные Грани, / Знаю — пойму я Предвечный Закон. / Муку печальную прежних скитаний / Вспомню я грустно. И путь мой свершен» («Я опьянялся цветами мирскими…», 1905); «На сердце снова белый саван / Надела бледная рука. <…> Я жду, я жду. Ко мне во мраке / Идет невидимый палач» («Вновь», 1905); «Мой труп проклятый растерзайте / И на съеденье бросьте псам!» («Друзьям», 1905); «Уйдите, ах, уйдите прочь! / Я слышу смерть, вам нет надежды…» («Ли-

Однако в действительности, сходство здесь поверхностное, и, усугубляя в «Золоте» «макаберный» натурализм, Ходасевич создает текст с совершенно другой проблематикой.

Стихотворение предварено эпиграфом из произведения классика польской литературы Зыгмунта Красиньского (1812–1859), который вместе с А. Мицкевичем и Ю. Словацким причисляется к величайшим польским поэтам эпохи романтизма. В России Красиньский не пользовался большой популярностью, хотя и попадал в сферу внимания литераторов, интересующихся польской культурой XIX в. (см. подробнее: [Стахеев 1989]). Наиболее известное его произведение — «Небожественная комедия», не только высоко ценилось Блоком, но и, по-видимому, повлияло на поэму «Двенадцать» [Лавров 1988б].

Ходасевич испытывал особый интерес к польскому романтику: в 1910 г. он опубликовал перевод драмы «Иридион» (1836), а спустя два года хотел издать собрание сочинений классика в собственных переводах [Ходасевич 1989: 426; Козляков 2000; Шубинский 2011: 141–144, 197–200]. Несмотря на важность польской темы для Ходасевича [Hughes 1987], о роли «Иридиона» в «Золоте» не писалось.

Обратимся к трагедии. Ее сюжет позволим себе привести в изложении М. Корчинского, опубликовавшего брошюру к 90-летнему юбилею поэта.

> Герой поэмы, грек Иридион, воспитанный своим отцом Амфилохом в ненависти к Риму, за порабощение им Греции, дает ему клятву, что он отомстит римлянам и превратит их вечный город в пепел. Обстоятельства слагаются для Иридиона благоприятно. На римский престол вступает ограниченный и развратный Гелиогабал. Иридион приносит в жертву его сластолюбию свою сестру Эльсиною и приобретает на Гелиогабала такое влияние, что тот назначает его перфектом преторианцев <…>. По наущению Иридиона, Гелиогабал решает сжечь Рим и перенести столицу государства на восток. В то же время Иридион склоняет на свою сторону иностранные когорты, гладиаторов, невольников и многочисленную христианскую римскую общину. Действиями Иридиона руководит старый друг его отца Массиниса, лицо символическое, злой демон <…>. Последние представители древне-римских добродетелей группируются вокруг Александра Севера и провозглашают его императором. <…> Происходит кровопролитное сражение, первоначально благоприятное для Иридиона: часть сенаторов перебита; в Риме во многих местах вспыхивают пожары, но в последнюю минуту христиане оставляют Иридиона, под влиянием епископа Виктора <…>. Гелиогабал погибает. Иридион сражается с мужеством отчаяния, но видя, что самые верные из его когорт переходят на сторону Александра Севера, бросается в пылающий костер, откуда его извлекает Мас-

---

кующие», 1905); «Я, навек сокрытый в темном склепе, / Не ищу ни двери, ни окна» («Навсегда разорванные цепи…», 1905); «Мы сонные погибнем тайной ночью. / Убийца наш слезами захлебнется» («Мой робкий брат, пришедший темной ночью…», 1906) [Ходасевич 1989: 193, 196, 201, 207, 215, 217, 221].

синисса и уносит в какую-то пещеру. Иридион упрекает его за это и говорит, что теперь, когда все его надежды разбиты, ему остается только умереть. Тогда Массинисса обещает Иридиону, что если он отдаст ему свою душу, то он усыпит его и засим, по истечении веков, пробудит и даст ему возможность увидеть полный упадок ненавистного ему Рима. Иридион на это предложение Массиниссы соглашается и погружается в глубокий сон. По истечении шестнадцати веков, Массинисса исполняет свое обещание и показывает Иридиону вечный город. Иридион торжествует… Но вот вместе с Массиниссой они входят в Колизей и становятся у подножия воздвигнутого там на середине арены креста. В душе и уме Иридиона возникают сомнения. Он хотел падения языческого Рима, как символа зла и тирании, но он желал вместе с этим и торжества правды. И что же он видит? Он видит, что Рим пал, но вместе с тем для него ясно, что правда не восторжествовала и что зло по-прежнему нераздельно царит над землей. И вот над Иридионом у подножия креста свершается суд. Христос прощает ему его ненависть к Риму, его прегрешения из-за любви его к Греции, но не безусловно. Он посылает Иридиона в страну «могил и крестов» для того, чтобы он там жил, страдал и любил, но не только свой народ, а все человечество, не исключая даже и врагов своих [Корчинский 1901: 8–9].

В предисловии к переводу Ходасевич формулирует свое видение основных проблем, поставленных трагедией.

Основная задача «Иридиона» — поставить лицом к лицу угнетенного и угнетателя, всякого раба и всякого господина. Здесь сказалась не только прекраснейшая традиция польской литературы — высокая любовь ко всякому страдающему, угнетенному, побежденному, будь это отдельная личность или целый народ. Красинский <…> показал, как для угнетенного и угнетателя, кто бы они ни были, нет ни пяди земли, ни слова, ни верования, на которых могли бы они сойтись. <…>

Есть два знамени бунта: месть и освобождение. Иридион выбрал первое — и погиб. Если бы он взял второе, он бы также погиб: дело в обоих случаях одинаково решилось бы физическим превосходством Рима. Но важно не это.

Велика любовь Иридиона, и велика ненависть. Он восстал, как язычник, мститель и разрушитель. Христиане не вышли из катакомб своих и не помогли ему. Епископ Виктор в конце концов благословил римского императора, а не греческого мятежника. Масинисса, откровенно названный «сыном бездны», обольстил Иридиона радостью мщения, но едва ли не больше «попутал» он христианского епископа, благословившего угнетателя.

В последнем споре неба и Масиниссы за душу Иридиона побеждает небо: Иридион спасен «за то, что он любит Грецию». Но здесь возникает вопрос, категорически Красинским поставленный, но не только не разрешенный, — напротив, кажется, всю жизнь его преследовавший. Голос с неба посылает Иридиона «на север», к другому угнетенному народу, заканчивать дело своей жизни. Во имя чего же, однако, пойдет Иридион? Не во имя ли той же мести, на которую подвигнул его Масинисса? Не пойдет ли он для нового заблуждения — как мститель и разрушитель, *не* как освободитель и созидатель? Здесь — не соблазнил ли Масинисса и «неба»? Или оно разрешает так вопрос Ивана Карамазова: прощать не имеешь права? Кажется, так хотел разрешить его сам

Красинский. Но окончательной победы «за любовью ненавидящей» он признать не решился.

Таковы главнейшие вопросы, поставленные «Иридионом», — вопросы достаточно мучительные в наши дни, когда что ни государство — то маленький Рим [Красинский 1910: 4–6; Ходасевич 2010: 64–65].

Последняя фраза из предисловия к переводу однозначно свидетельствует, что в 1910 г. поэт с легкостью проецировал это произведение на современность. Самой же возможности глубинного тождества сюжета трагедии и текущего исторического момента способствует ее фантастический конец, переносящий главного героя на шестнадцать веков вперед: он позволял читателю понять, что в основе «Иридиона» не только события, происходившие в III в. н. э., но и константные стратегии жизненного поведения в определенных политических условиях. Думается, что и в предреволюционном январе 1917 г. подобная проекция была актуальна. Проблематика «Иридиона» вводится в «Золото» через эпиграф, и в качестве фона в стихотворении присутствует одна из магистральных тем трагедии — тема распада империи. Во многом она была подготовлена предшествующими стихами подборки в «Ветви» с их социальной проблематикой, появление которой через аллюзии на Некрасова описано выше.

Еще одна перекличка, свидетельствующая о возможности сближения «Иридиона» с современностью 1917 г., — упоминание Достоевского. Действительно, именно в связи с ним Ходасевич мыслил трагедию, приписывая Иридиону ответы на вопросы Ивана Карамазова, хотя хронологическая инверсия персонажей здесь налицо. Герои русского писателя в той же мере актуальны для цикла из «Ветви». Если сочиняя «макаберные» стихи Ходасевич регулярно мысленно обращался к Достоевскому и даже в «Слезах Рахили» повторял карамазовский бунт, то, скорее всего, сочиняя «Золото», он помнил о своем прочтении «Иридиона» семилетней давности.

Достоевский, таким образом, отражен в смысловом поле «Золота», венчающего цикл, хотя прямо в нем не присутствует[77]. Однако путям Карамазова и Иридиона Ходасевич в итоге предпочитает другой путь — собственную смерть.

Эпиграф к «Золоту» взят из четвертого действия трагедии, в которой Иридион призывает воздать последние почести останкам его сестры, павшей первой жертвой «святого дела». Слова принадлежат хору женщин. Они произносят похоронную речь, прежде чем тело Эльсинои будет сожжено:

[77] Выскажем предположение, что в строках о «весеннем злаке» отразились не только слова Христа из Евангелия от Иоанна: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ин. 12, 24), но и тот факт, что этот библейских стих выбит на надгробии Достоевского.

> До сих пор еще страшный кормщик, сын Эреба и Ночи, не взял тебя под черные паруса. До сих пор еще, Эльсиноя, ты блуждаешь по сю сторону Стикса. Но вот, уже золото кладем в уста твои, чтобы ты могла заплатить перевозчику. Но вот, уже мак и мед кладем тебе в руки, чтобы ты усыпила Цербера. Еще несколько мгновений, и ты отойдешь туда, где веют толпы умерших, — как тяжкие дымы, как листья осенние, <…> перелетишь огненную, семь раз обвившую Тартар реку, — и сладкий увидишь свет и зеленые рощи. Там — тихий и задумчивый покой, там — полная чаша летейской струи ожидает тебя <…> Иди, — уже золото кладем в уста твои, уже мед и мак кладем тебе в руки. Salve aeternum! <Здравствуй вечно!> [Красинский 1910: 138].

Эльсиною хоронят скорее по древнегреческому обряду (мифологические названия здесь не римские), хотя хор женщин произносит фразу по-латыни. Ходасевич, впрочем, не ошибается в строке — «Но пусть не буду я, как римлянин, сожжен», — поскольку в Древнем Риме, действительно, наряду с погребением широко была распространена и кремация (см., например: [Сергеенко 2000: 201–209]). Вероятно, словом *римлянин* поэт хотел подчеркнуть именно принадлежность к империи.

В свете личных переживаний автора эпиграф и первые две строки могут быть прочтены как прощание с Муни. Но соотношение эпиграфа и текста стихотворения приводит нас к представлениям Ходасевича об истории. Расширенный контекст цитаты из Красиньского однозначно свидетельствует о том, что за обрядом сожжения следует попадание в загробный мир, который никак не соотносится с миром земным и который гарантирует бессмертие души (*сладкий свет, зеленые рощи, покой*). Такому взгляду Ходасевич противопоставляет обряд погребения, означающий окончательную смерть. Отсюда, например, строки, которые обыгрывают опущенные в эпиграфе мифологические представления о прагматике атрибутов покойника — монете, маке и меде: «В могильном сумраке истлеют мак и мед, / Провалится монета в мертвый рот…» Как мы видим, свои магические действия эти предметы в представления Ходасевича не выполняют.

Мифологическому представлению о загробном мире, продлевающему существование души, поэт противопоставляет линейное время, означающее очевидную личную смерть. *Вечность*, о которой говорится в эпиграфе, проявляется в «Золоте» двояко. С одной стороны, посмертное существование возможно благодаря метаморфозе, в которой слышится слабый отклик на слова Христа из Евангелия от Иоанна: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ин. 12: 24) ср.: «Хочу весенним злаком прорасти, / Кружась по древнему по звездному пути». Однако религиозное прочтение тут вряд ли уместно, поскольку оно перекрывается биологическим взглядом на трансформацию форм жизни. Действительно, символ *зерна* превращается почти в сельскохозяйственный термин — *весенний злак*, а подчеркнутый натурализм второй части стихотворения совсем далек от аллегоричности заповеди Христа. В таком контексте по-

гребальные обряды, противопоставленные по форме, не вполне контрастны с точки зрения ортодоксального христианства: первый пропитан язычеством, второй — неверием.

Финальный микросюжет стихотворения, связанный с образом «неведомого пришлеца, отрывающего скелет», вводится союзом *но*. Последние шесть строк — второй вариант реализации вечности, противопоставленный окончательному распаду погребенного тела. Здесь золотая монета, избежавшая тления, является знаком существования человека в прошлом. Обратим внимание, что этот образ не только контрастен по отношению к соседним по двум характеристикам — цвету и сохранности («темных лет»; «черном черепе, что заступом разбит» vs. «золото сверкнет»), но и благодаря сравнению перекликается с седьмой строкой: «Кружась *по древнему по звездному пути — Как солнце малое*». Золотая монета оказывается соотнесенной и с душой, будучи знаком ее существования, и с метаморфозами форм жизни[78].

Итак, в «Золоте» налицо отказ от мифологического посмертного существования, в котором душа сохраняет сама себя. Согласно концепции Ходасевича, возможны лишь физическая трансформация жизни или замещение души материальным предметом. Стать весенним злаком и продолжить жизнь или стать находкой археолога — вот те формы, которые поэт считает возможными.

Таков смысловой слепок этого стихотворения. Как же оно соотносится с предшествующими «макаберными» стихами и с трагедией Красиньского? Логическое движение подборки в «Ветви» от «Слез Рахили» к «Золоту» кажется закономерным: гнетущее городское пространство, вести о гибели и встречи с мертвецами приводят поэта к отказу от находящегося на грани катастрофы мира, который выражается в собственной смерти. Но в «Золоте» есть и другой сюжет, развивающийся на фоне «Иридиона».

Своего рода скрытой пружиной стихотворения является одна из коллизий трагедии. Как мы помним, эпиграф взят из эпизода похорон сестры, которая становится первой жертвой «святого дела». Ее судьбу чуть не повторил и главный герой: Иридион всходит на костер, однако не погибает

---

[78] Д. Бетеа толкует этот образ как знак поэзии: *пришлец неведомый* — это, вероятно, будущий поэт, а тяжелая монета — это бессмертная часть самого Ходасевича, которая никогда не умрет и будет жить в стихах [Bethea 1983: 153].

Соглашаясь с возможностью такого более конкретного прочтения, уравнивающего монету и стихи, добавим, что само сопоставление также может быть навеяно поэтической традицией. Так, в некрасовском «Подражании Шиллеру» (1877) для создания поэтического текста используется экономическая метафора: «Стих, как монету, чекань» [Некрасов III: 214], которая, в свою очередь, может быть связана со строками А. С. Пушкина из послания «К Баратынскому» (1825–1828): «Стих каждый повести твоей / Звучит и блещет, как червонец» [Пушкин II: 139]. См. подробнее: [Макеев 2009].

в огне, а заключает дьявольскую сделку с Масиниссой, в результате которой ему даруется своего рода бессмертие. Он получает возможность увидеть побежденный Рим, а в конце произведения, после суда Христа, — прожить еще одну жизнь.

Столь подробное описание собственной смерти, по всей вероятности, вызвано тем, что Ходасевич намеренно отталкивался от возможных вариантов посмертного существования, прописанных в трагедии. Предпочитая сожжению утробный сон в земле, поэт не принимает и возможную роль стать жертвой святого бунта. Награда за бунт — рай, но в его существование поэт не верит.

Ходасевич не принимает и судьбу сожженной сестры Иридиона, и судьбу самого главного героя. Действительно, Иридион задается вопросами Ивана Карамазова — и выбирает месть. По мысли Красиньского, главному герою в новой жизни предстоит новое испытание — жить, страдая и любя все человечество. Переводчик трагедии в это не верил и предполагал, что он все равно останется мстителем. Фанатичная верность своим убеждениям, порожденная окружающей несправедливостью, гарантирует Иридиону прощение и своего рода бессмертие. Поэт, задающийся теми же «карамазовскими» вопросами, противопоставляет им смирение.

На это противопоставление накладывается более глубинная и важная оппозиция, а именно: контраст великой героической личности, непосредственное участвующей в историческом процессе, которой даруется посмертное существование, и обычного человека, лишенного этих трудностей и благ. Ходасевич выбирает второе: неучастие в истории и смирение перед окончательной смертью.

Так в предреволюционном январе 1917 г. был нащупан выход из мучавших поэта «карамазовских» вопросов.

Нельзя не заметить, что «Золото» стихотворение сложное и не очень типичное для зрелого Ходасевича. Оно почти целиком зависит от произведения Красиньского, кодируется сюжетами и коллизиями «Иридиона». Совсем не так в других «макаберных» стихах: хотя они неразрывно связаны с социальными и экзситенциальными темами Некрасова и Достоевского, проблематика этих авторов накладывается на понятные без привлечения интертекстуального плана лирические сюжеты. Однако причины такой сложности «Золота» понятны: в пространстве небольшого стихотворения Ходасевичу необходимо было решить целый ряд важных проблем, а вместить их все в небольшой лирический текст, не прибегая при этом к другим произведениям, было бы слишком сложной задачей.

Несмотря на понятные слова и строки, «Золото» — стихотворение закрытое, оно, видимо, больше говорило автору, чем читателю. Но, несомненно, эти стихи рубежные. В них есть не только внутренний ответ на вопросы Ивана Карамазова, в нем примирение с историей и основа нового мировоззрения. Действительно, именно в «Золоте» начинала нащу-

пываться метафора «путем зерна». В хронологии творчества Ходасевича это первое стихотворение, в котором звучит аллюзия на Евангелие от Иоанна. Зерно появлялось и в стихотворении 1915 г. «Уединение»: «Заветные часы уединенья! / Ваш каждый миг лелею, как зерно» [Ходасевич 1989: 123], но здесь еще нет христианских коннотаций. Пройдет меньше года, и появится емкая метафора, которая определит и стихотворение «Путем зерна», и концепцию третьей книги, и ее заглавие. «Фарфоровому венку» и «макаберным» стихам будет найден противовес.

Ходасевич неслучайно дорожил внутренней связью «Золота» и «Путем зерна» и долгое время не мог от нее отказаться, публикуя стихи вместе. Если в первом стихотворении формулируется принятие истории и отказ от (революционной) героики в распадающейся империи, то во втором — «душа поэта объединяется со столь огромными реальностями, как его страна и ее народ» [Бочаров 1996: 17]. Впрочем, и это стихотворение будет построено на образности поэтического революционного мифа (Пушкин, Некрасов, народники), реакции на него Достоевского (эпиграф к «Братьям Карамазовым») и библейской притчи.

* * *

Сравнивая проанализированные в этой главе стихи с текстами «Счастливого домика», необходимо отметить радикальные изменения в поэтике Ходасевича. Теперь в большинстве текстов ориентация на литературу XIX в. выходила на первый план, тогда как символистские претексты оказывались дополнительными. При этом для большинства стихов Ходасевичу удалось создать такой рецептивный фон, который совмещал в себе как современную литературу, так и литературу XIX в. Если в «Счастливом домике» такая структура рецептивного фона была единичной («Бегство»), то теперь она становилась системной.

Стихи из «Ветви» и примыкающие к ним тексты (черновики и отдельные стихотворения) являются началом нового этапа в эволюции поэта. Рассмотренные тексты 1915–1917 гг. можно охарактеризовать как написанные на пути к периоду «синтеза».

В самом деле, продолжая сопоставление эволюции Блока и эволюции Ходасевича, нельзя не отметить, что само обращение к социальным темам и этической проблематике, как и отказ от исключительно эстетической позиции, хотя и принципиально важен для Блока, но еще не является «синтезом». Сама идея «синтеза» предполагает органичное слияние гражданской и этической тематики с эстетической позицией, общего (общественного) и частного (см. наблюдения Д. Е. Максимова над лирикой третьего тома и «Возмездием» в этом ключе: [Максимов 1975: 131–139 и сл.], а также характеристику последнего тома «трилогии вочеловечения» у З. Г. Минц [Минц 1999: 180–319 и особенно 320–332]).

Как мы могли убедиться, в подборке стихотворений из «Ветви» подобного уравновешенного мировоззрения еще нет. В стихах Ходасевич только обращается к социальным темам, к гнетущим и мучительным уличным впечатлениям, к этической проблематике. В этом поэт, несомненно, следует за Блоком. Однако стоит также отметить, что лирический герой рассмотренного нами цикла еще не нашел своего места в окружающей действительности. Его эмоциональное состояние наполнено ужасом от увиденных сцен, а сам он ждет (близкой) смерти.

Пожалуй, только в «Золоте», стихотворении, в котором лирический субъект отказывается от героического преображения мира и приходит к смирению перед историей (а в контексте предшествующих стихов подборки — и перед страшной современностью), можно увидеть начало нового мировоззрения.

Исторические события подтолкнули развитие Ходасевича. Путь поэта к «синтезу» был закончен в 1917–1918 гг., когда было написано стихотворение «Путем зерна» и подготовлена одноименная книга (об обстоятельствах издания см.: [Ходасевич 1989: 373]). В третьей книге Ходасевич не только примирился с историей, но и сумел найти баланс частного и общего, этического и эстетического. Соответственно, вошедшие в книгу стихи из «Ветви» стали одним из лейтмотивов сборника, но теперь они уравновешивались другими текстами. Здесь можно вспомнить закрывающее третью книгу стихотворение «Хлебы» (февраль – март 1918 г.) [Ходасевич 1989: 121], в котором на фоне исторических катаклизмов провозглашались «бытийственные» ценности:

И, эти струи будущего хлеба
Сливая в звонкий глиняный сосуд,
Клянется ангел нам, что истинны, как небо,
    Земля, любовь и труд.

Так в творческой биографии Ходасевича был завершен процесс инверсивного повторения эволюции Блока.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В нашей работе мы рассмотрели поэзию Ходасевича, начиная от текстов первой книги «Молодость» и заканчивая стихами 1916–1917 гг., опубликованными в сборнике «Ветвь», и примыкающими к ним более поздними стихотворениями.

Главную свою задачу мы видели в том, чтобы проанализировать становление поэта. Соответственно, основным сюжетом диссертации являлось изучение поэтики Ходасевича и ее связь как с поэтикой старших современников, так и с традициями литературы XIX в.

К основному сюжету нашей работы примыкает дополнительный. Речь идет о жизнетворческих практиках. Для русского символизма, на пору которого приходится литературная юность Ходасевича, «текст жизни» играл не меньшую роль, чем «текст искусства», а существование в ситуации постоянного переплетения биографической реальности и литературы было нормой. Зрелый Ходасевич будет оценивать эти опыты достаточно скептично, но для подобной оценки ему самому необходимо было пройти через сходные эксперименты.

Как мы показали в работе, установка на жизнетворчество проявлялась в жизни поэта до конца первой половины 1910-х гг., пока постепенно выбранная им «не-символистская» модель (впрочем, также восходящая к символизму) не избавилась от литературной составляющей и не стала обычным проявлением частной жизни.

Жизнетворчество поэта — важный индикатор влияний современной ему эпохи, поскольку эксперименты со своей личностью потенциально опаснее, чем «игра в слова». Целенаправленное создание собственного «текста жизни» отражает меру погруженности Ходасевича в символизм как способ существования.

Наше внимание к «жизнетворческим» сюжетам, однако, обусловлено стремлением формализовать и проанализировать поэтику ранних стихов Ходасевича. Без практик «жизнетворчества» наше представление о поэзии Ходасевича было бы неполным, потому что сюжеты «текста жизни» — согласно с установками символистской эстетики — находят себе соответствие в «тексте искусства», хотя два «текста» не тождественны друг другу.

В поэтическом становлении Ходасевича мы одновременно рассматривали несколько смысловых линий.

Во-первых, нас интересовало, какие именно тексты старших поэтов Ходасевич творчески усваивает и перерабатывает в своих ранних книгах. Динамика усвоения достаточно предсказуема. Если в «Молодости» влияние Брюсова представляется тотальным, то в «Счастливом домике» оно снижается, чтобы в дальнейшем проявляться лишь на уровне общих поэтических тем.

С самого начала своей творческой эволюции Ходасевич ориентировался и на творчество Блока. Для «Молодости» важны его стихи периода «антитезы» (хотя стихотворения, обращенные к Прекрасной Даме, поэтом также учитываются). Для «Счастливого домика» существенны скорее тексты «Стихов о Прекрасной Даме», которые, однако, переосмысляются как «литературные» и «нежизнеспособные».

В подборке стихов из «Ветви» Ходасевич в целом ориентируется на стихотворения Блока, затрагивающие социальную и этическую проблематику (эта ориентация в большей степени проявляется в черновиках поэта).

Что же касается поэзии Белого, то его влияние ощутимо слабее и проявляется точечным образом. Так, в «Молодости» именно лирика Белого, с нашей точки зрения, определила поэтику «Стихов о кузине», а в «Счастливом домике» — как неоднократно отмечалось исследователями — стихотворение «Ситцевое царство, 2».

Хотя влияние Белого было несистемным, нельзя не учитывать, что в своей поэтический практике «младший» символист отчасти преследовал сходные задачи по обновлению поэтического языка (ориентируясь на язык и стиль XIX в.). Хотя мы не обнаружили прямых параллелей в стилизованных под поэзию XIX в. стихотворениях Белого и Ходасевича, очевидно, что автор «Счастливого домика» испытывал влияние новаторских поисков Белого.

Во-вторых, в диссертации мы анализировали связь поэзии Ходасевича с литературой XIX в. В «Молодости» обращение к пушкинской эпохе было скорее условным и происходило под влиянием Брюсова, имевшего репутацию продолжателя пушкинских традиций. Несколько реминисценций из поэзии XIX в. обеспечивались стихами-посредниками символистских поэтов.

Постепенно степень присутствия пушкинской эпохи в текстах Ходасевича увеличивалась. Это было связано с двумя обстоятельствами. Во-первых, в период кризиса символизма особую роль стали играть стилизованные тексты, и эту тенденцию эпохи Ходасевич не мог не заметить. Во-вторых, будучи человеком чутким и наделенным прекрасным литературным вкусом, Ходасевич, несомненно, понимал, насколько его стихи зависят от творчества Брюсова. Однако сам же Брюсов, формирующий себе репутацию Пушкина XX в. (она охотно поддерживалась современниками), создал себе конкурентное поле внутри символизма. Обращаясь к пушкинской эпохе как символистский литератор, Ходасевич смог преодолеть многие стилистические тенденции главенствующего литературного направления.

В «Счастливом домике» обращений к поэзии XIX в. ощутимо больше. Хотя генетически стилизованные тексты Ходасевича восходили к Брюсову, на фоне распада символизма и возникновения новых литературных группировок (футуризм, акмеизм) стилизации становились маркированными и теряли первоначальную связь с фигурой мэтра символистов.

Во второй книге Ходасевича цитатный план был расщеплен. За исключением буквально двух стихотворений, поэт еще не научился создавать такие тексты, которые бы одновременно актуализировали в памяти читателя как современную поэзию, так и литературу XIX в. Точечные реминисценции из пушкинской эпохи в символистских стихах хотя и были шагом к преодолению разрывов в рецептивном фоне, но, с нашей точки зрения, проблемы кардинальным образом не решали.

Новый тип обращения к литературе XIX в. проявляется в стихах 1916–1917 гг. Именно в них Ходасевичу удалось преодолеть расщепленность цитатного плана. Теперь стихи поэта одновременно актуализировали как современную поэзию, так и литературу прошлого века. Вместе с тем, нельзя не отметить, что в рассмотренных нами стихотворениях ключевую роль играет не пушкинская эпоха, а романы Достоевского и лирика Некрасова (пожалуй, только двустопные ямбы «Смоленского рынка» очевидно ориентированы на поэзию начала XIX в.). Обращение к произведениям с доминирующей социальной, этической и моральной проблематикой было, в свою очередь, обусловлено влиянием Блока.

Наконец, в-третьих, менее имплицитным, но не менее важным сюжетом диссертации является эволюция Ходасевича. Испытывая влияние «младших» символистов, поэт, с нашей точки зрения, усвоил от них и модель эволюции. Так, первый этап развития Ходасевича, его «теза» соответствует «антитезе» Блока и Белого. Следующий этап эволюции Ходасевича — как и у «младших» символистов — контрастен по отношению к предыдущему. Действительно, если у Блока и Белого представление о мистическом преображении мира («теза») сменилось пессимистическими настроениями, что проявилось в стихах, насыщенных мотивами «стихийности» и «отчаяния» («антитеза»), то у Ходасевича первый период эволюции («теза»), в котором проявлялись ужас от жизни и глубокое отчаяние, сменяется тяготением к домашнему существованию (как в биографии, так и в стихах) и попыткой освобождения от прежних эмоций («антитеза»). Нетрудно заметить, что последовательность первых двух этапов эволюции Ходасевича обратна первым двум этапам эволюции «младших» символистов.

Если Ходасевич в пору литературной молодости усвоил модель эволюции Блока, то мы можем предполагать, что в его развитии должен был настать и период «синтеза». Материалы к размышлению об этом дает заключительная глава нашей диссертации. В рассмотренных стихах 1915–1917 гг. видно, как на смену эстетическим приходят социальные и этические проблемы.

Рассмотренные стихотворения из сборника «Ветвь», с нашей точки зрения, были написаны на пути к «синтезу». Действительно, в них уже проявляется разрыв с исключительно эстетическим подходом к окружающему миру, но еще нет уравновешенности частного и общего, современ-

ного и исторического. К периоду «синтеза» Ходасевич придет чуть позже, в конце 1917–1918 гг., когда будут написаны не рассмотренные в нашей работе стихи, составившие третью книгу поэта «Путем зерна».

Конечно, начавшаяся Первая мировая война, смерть близкого друга и ощущение близкого краха Империи не могли не привлечь внимания поэта. История в каком-то смысле сама диктовала Ходасевичу свои темы. В таком ключе третий этап эволюции Ходасевича был отчасти предсказуем.

Однако подобный взгляд объясняет далеко не все. Так, очевидцами и участниками тех же исторических событий были, например, Н. Гумилев или Б. Пастернак. Социальные потрясения хотя и совпали (или определили) их поэтическое развитие, но, по-видимому, к повторению модели эволюции Блока все-таки не привели.

Это является дополнительным аргументом в пользу того, что смена художественных ориентиров Ходасевича в 1915–1917 гг. соответствует третьему этапу эволюции «младших» символистов, а третий период эволюции Ходасевича соответствует «синтезу» Блока.

Несмотря на смену литературных ориентиров (если в ранний период творчества главную роль играла поэзия символистов, а литература XIX в. влияла дополнительно, то после 1917 г. на первый план выходит литература XIX в., а влияние символистов становится дополнительным) Ходасевич всегда оставался связанным с поэзией старших современников. В не рассмотренных нами сборниках «Путем зерна», «Тяжелая лира» и «Европейская ночь» Ходасевич будет систематически обращаться к символистской поэзии. Фигура Блока останется для поэта актуальной и в последнее десятилетие жизни: перестав писать стихи и замолчав как поэт, Ходасевич отчасти будет проецировать на себя роль замолчавшего после 1917 г. Блока. Это сильнейшее влияние важнейшего поэта русского символизма восходит, как мы старались показать, к раннему творчеству Ходасевича.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

Анненский 1979: *Анненский И.* Книги отражений. М., 1979.

Анненский 1990: *Анненский И.* Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., сост., подгот. текста и прим. А. Ф. Федорова. Л., 1990 («Б-ка поэта»).

Баратынский 2000: *Баратынский Е. А.* Полное собрание стихотворений. / Сост., подгот. текста и прим. Л. Г. Фризмана. СПб., 2000 («Новая б-ка поэта»).

Бальмонт 1969: *Бальмонт К. Д.* Стихотворения / Вступ. статья, сост., подг. текста и прим. Вл. Орлова. Л., 1969.

Белый I–II: *Белый А.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. / Вступ. статьи, сост., подгот. текста и примеч. А. В. Лаврова и Дж. Малмстада. СПб., 2006 («Новая б-ка поэта»).

Белый 1994: *Белый А.* Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай. М., 1994.

Берберова 1939: *Берберова Н.* Памяти Ходасевича // Современные записки. Париж, 1939. LXIX. С. 256–261.

Берберова 2009: *Берберова Н.* Курсив мой: Автобиография. М., 2009.

Бергер 2004: Современники о Владиславе Ходасевиче / Сост. А. С. Бергер. СПб., 2004.

Блок I–VIII: *Блок А. А.* Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л., 1960–1962.

Блок 1981: *Блок А.* Театр. Л., 1981.

Блок 1997: *Блок А. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 2. М., 1997.

Брюсов I–VII: *Брюсов В. Я.* Собрание сочинений: В 7 т. М., 1973–1975.

Брюсов 1929: *Брюсов В. Я.* Мой Пушкин. Статьи, исследования, наблюдения / Ред. Н. К. Пиксанов. М.; Л., 1929.

Брюсов 1961: *Брюсов В. Я.* Стихотворения и поэмы. Л., 1961.

Брюсов 1990: *Брюсов В. Я.* Среди стихов. 1894–1924: Манифесты. Статьи. Рецензии. М., 1990.

Брюсов–Петровская 2004: *Брюсов В., Петровская Н.* Переписка: 1904–1913 / Вступ. статьи, подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолова, А. В. Лаврова. М., 2004.

Венгеров 2004: Русская литература XX века. 1890–1910 / Под ред. С. А. Венгерова; послесл., подгот. текста А. Н. Николюкина. М., 2004.

Ветвь 1917: Ветвь. Сборник клуба московский писателей. М., 1917.

Вяземский 2013: Вяземский П. А.: Неизвестный и забытый. Из поэтического наследия / подгот. изд. П. Р. Заборова и Д. М. Климова. СПб., 2013.

Гальский 1914: *Гальский В. [Шершеневич В.]* Рец. на кн.: Владислав Ходасевич. Счастливый домик // Свободный журнал. М., 1914. № 11. С. 135.

Гофман 1908: *Гофман В.* Владислав Ходасевич. Молодость. Стихи 1907 г. К-во «Гриф». 62 стр. М., 1908 г. // Русская мысль. 1908. № 7. Отд. III (Библиографический отдел). С. 143–144.

Гумилев 1990: *Гумилев Н. С.* Письма о русской поэзии. М., 1990.

Гумилев 2000: *Гумилев Н. С.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2000.

Достоевский I–XXX: *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972–1990.

Иванов 1914: *Иванов Вяч.* «Основной миф в романе “Бесы”» (1914) // Иванов Вяч. Собрание сочинений. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 437–444.
ИМЛИ-КМП: Архив ИМЛИ. Фонд. 315. Клуб московских писателей. Оп. 1. Ед. хр. 3. Протоколы общих собраний Клуба московских писателей. 1917, марта 18 – 1918, мая 6/19.
Ковалевская 1960: *Ковалевская С.* Воспоминания детства. Нигилистка. М., 1960.
Корчинский 1901: *Корчинский М.* Сигизмунд Красинский. К 90-летней годовщине рождения польского поэта. Житомир, 1901.
Красинский 1910: *Красинский С.* Иридион / Пер. с польского В. Ходасевича. М., [1910].
Кузмин 2000: *Кузмин М. А.* Стихотворения. СПб., 2000.
Лермонтов I–II: *Лермонтов М. Ю.* Сочинения: В 2 т. М., 1988.
Майков 1913: Полное собрание сочинений *А. Н. Майкова*. В четырех томах. Том 1: Лирика. СПб., 1913.
Манифесты 2001 (1924): Литературные манифесты: От символизма до «Октября» / Сост. Н. Л. Бродский, Н. П. Сидоров. М., 2001 (переизд. одноименной кн. М., 1924).
Мережковский 1906: *Мережковский Д. С.* Пророк русской революции. СПб., 1906.
Мережковский 1915: *Мережковский Д. С.* Две тайны русской поэзии. Некрасов и Тютчев. Пг., 1915.
Мережковский 1969: *Мережковский Д. С.* Собрание стихов. 1883–1910 г. Netherlands, 1969 (репринтное издание одноименной книги 1910 г.)
Мережковский 2010: *Мережковский Д. С.* Л. Толстой и Достоевский / Изд. подг. Е. А. Андрущенко. М., 2000.
Мирский 2014: *Мирский Д.* (Дмитрий Петрович Святополк-Мирский). О литературе и искусстве. Статьи и рецензии. 1922–1927. М., 2014.
Муни 1999: *Киссин С. (Муни).* Легкое бремя. Стихи и проза. Переписка с В. Ф. Ходасевичем / Изд. подг. И. Андреева. М., 1999.
Муратов 2008: *Муратов П. П.* Образы Италии. М., 2008. Т. 1.
Некрасов I–XV: *Некрасов Н. А.* Полное собрание сочинений: В 15 т. Л.; СПб., 1981–2000.
НСВВП 2000: *Андреева И.* Неуловимое созданье: Встречи. Воспоминания. Письма. М., 2000.
Оксенов 1921: *Оксенов Инн.* Некрасов и Блок // Некрасов. Памятка ко дню столетия рождения. 22 ноябр. 1821 – 22 ноябр. (5 дек.) 1921. Пб., 1921.
Петровская 1989: Жизнь и смерть Нины Петровской / Публ. Э. Гарэтто // Минувшее. Исторический альманах. Париж, 1989. Вып. 8. С. 7–138.
Петровская 1993: Из переписки Н. И. Петровской / Публ. Р. Л. Щербакова и Е. А. Муравьевой // Минувшее. Исторический альманах. М.; СПб., 1993. Вып. 14. С. 367–398.
ПРП: Песни русских поэтов. Л., 1988.
Пушкин I–X: *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: В 10 т. / Под общей ред. Д. Д. Благого, С. М. Бонди, В. В. Виноградова, Ю. Г. Оксмана. М., 1959–1962.
Рильке 1977: *Рильке Р. М.* Новые стихотворения. М., 1977.
Садовской 1914: *Садовской Б.* [Рец. на кн.:] Владислав Ходасевич. Счастливый домик // Северный записки. М., 1914. Кн. III. С. 190–191.

Садовской 2001: *Садовской Б.* Стихотворения. Рассказы в стихах. Пьесы / Сост., подг. текста, вступ. ст. и прим. С. В. Шумихина. СПб., 2001.
Сологуб 2000: *Сологуб Ф.* Стихотворения / Вст. ст., сост., подгот. текста и прим. М. И. Дикман. СПб., 2000 («Новая б-ка поэта»).
Сологуб 2004: *Сологуб Ф.* Мелкий бес / Изд. подгот. М. М. Павлова. СПб., 2004 («Литературные памятники»).
Толстой А. 1998: *Толстой А. К.* Избранные сочинения: В 2 т. М., 1998. Т. 1.
Толстой–Страхов 1914: Толстовский музей. СПб., 1914. Т. 2: Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым. 1870–1894 / С предисл. и прим. Б. Л. Модзалевского.
Фофанов 1990: Иллюзии. Стихотворения *К. М. Фофанова*. СПб., 1900.
Ходасевич I–IV: *Ходасевич В.* Собрание сочинений: В 4 т. М., 1996–1997.
Ходасевич 1983: *Ходасевич В.* Собрание сочинений / Под ред. Дж. Малмстада и Р. Хьюза. [Ann-Arbor, 1983]. Т. 1: Стихотворения.
Ходасевич 1989: *Ходасевич В.* Стихотворения / Сост., подгот. текста и прим. Н. А. Богомолова и Д. Б. Волчека. Л., 1989.
Ходасевич 2009: *Ходасевич В. Ф.* Собрание сочинений: В 8 т. / Сост., подгот. текста, коммент. Дж. Малмстада и Р. Хьюза. М., 2009. Т. 1.
Ходасевич 2010: *Ходасевич В. Ф.* Собрание сочинений: В 8 т. / Сост., подгот. текста, коммент. Дж. Малмстада и Р. Хьюза. М., 2010. Т. 2.
Ходасевич А. 1982: *Чулкова-Ходасевич А.* Воспоминания о Владиславе Ходасевиче // RUSSICA-1981. Литературный сборник. New York, 1982. P. 275–294.
Ходасевич А. 1990: *Ходасевич А. И.* Воспоминания о В. Ф. Ходасевиче // Ново-Басманная, 19 / Сост. Н. Богомолов. М., 1990. С. 386–410.
Чулков 1914: Чулков Г. [Рец. на кн.:] Вл. Ходасевич. Счастливый домик // Современник. 1914. № 7. С. 122–123.
Шагинян 1986: *Шагинян М. С.* Собрание сочинений: В 9 т. М., 1986. Т. 1.
Ясинский 2010: *Ясинский И. И.* Роман моей жизни: Книга воспоминаний: В 2 т. / Сост. Т. В. Мисникевич и Л. Л. Пильд; вступ. ст. Л. Л. Пильд; подг. текста Т. В. Мисникевич; коммент. Т. В. Мисникевич и Л. Л. Пильд. М., 2010. Т. 1–2.

Исследования

Андреева 2000: *Андреева И.* Неуловимое созданье // Андреева И. Неуловимое созданье: Встречи. Воспоминания. Письма. М., 2000. С. 9–112.
Артамошкина 2013: *Артамошкина Л. Е.* От Раскольникова к Заратустре: истоки формирования ницшеанца в культуре Серебряного века // Ф. М. Достоевский и культура Серебряного века: традиции, трактовки, трансформации. К 190-летию со дня рождения и к 130-летию со дня смерти Ф. М. Достоевского. М., 2013.
Асоян 2002: *Асоян А. А.* Достоевский и Вл. Ходасевич: идеологемы «Европейской ночи» // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 5. Сюжеты и мотивы русской литературы: Сб. научных трудов / Отв. ред. Т. И. Печерская. Новосибирск, 2002. С. 172–183.
Богомолов 1989: *Богомолов Н. А.* Жизнь и поэзия Владислава Ходасевича // Ходасевич В. Стихотворения / Сост., подгот. текста и прим. Н. А. Богомолова и Д. Б. Волчека. Л., 1989. С. 5–48.

Богомолов 1999 (1987): *Богомолов Н. А.* Поэзия пушкинской эпохи в лирике Вл. Ходасевича // Богомолов Н. А. Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск, 1999.

Богомолов 2001: *Богомолов Н. А.* Поэты вне течений и групп: Владислав Ходасевич, Георгий Иванов, Марина Цветаева и др. // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). М., 2001. Кн. 2. С. 650–681.

Богомолов 2004: *Богомолов Н. А.* От Пушкина до Кибирова. Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М., 2004.

Богомолов 2011: *Богомолов Н. А.* Сопряжение далековатых: О Вячеславе Иванове и Владиславе Ходасевиче. М., 2011.

Бочаров 1996: *Бочаров С. Г.* «Памятник Ходасевича» // Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 1. С. 5–56.

Бочаров 2012: *Бочаров С. Г.* О кровеносной системе литературы и ее генетической памяти // Бочаров С. Г. Генетическая память литературы. М., 2012. С. 7–44.

Будникова 1978: *Будникова Л. И.* Некрасов и русские символисты. Автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 1978.

Бычкова 2001: *Бычкова Е. А.* Жизнетворчество как феномен культуры декаданса на рубеже XIX–XX веков. Автореф. дис. … канд. культурол. наук. М., 2001.

Вейдле 1973: *Вейдле В.* О поэтах и поэзии. Paris, 1973.

Вейдле 1989 (1928): *Вейдле В. В.* Поэзия Ходасевича / Предисл. и примеч. А. В. Лаврова // Русская литература. 1989. № 2. С. 144–163.

Гаспаров 1975: *Гаспаров М. Л.* Брюсов и античность // Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 5. С. 543–556.

Гречишкин, Лавров 1990: *Гречишкин С. С., Лавров А. В.* Биографические источники романа Брюсова «Огненный ангел» // Ново-Басманная, 19. М., 1990. С. 530–589.

Гиндин 2001: *Гиндин С. И.* Валерий Брюсов // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). М., 2001. Кн. 2. С. 3–62.

Гинзбург 1997: *Гинзбург Л. Я.* О лирике. М., 1997.

Долгополов 1985: *Долгополов Л.* От «лирического героя» к стихотворному сборнику // Долгополов Л. На рубеже веков. Л., 1985. С. 91–115.

Ерохина 2011: *Ерохина Т. И.* Символисты о Н. А. Некрасове: парадоксы восприятия // Карабиха: историко-литературный сб. Ярославль, 2011. Вып. 7. С. 214–234.

Жирмунский 2001 (1922): *Жирмунский В. М.* Валерий Брюсов и наследие Пушкина // Жирмунский В. М. Поэтика русской поэзии. СПб., 2001. С. 198–291.

Жолковский 2009: *Жолковский А. К.* Новая и новейшая русская поэзия. М., 2009.

Захаров 1978: *Захаров В. Н.* Факты против легенды // Захаров В. Н. Проблемы изучения Достоевского. Петрозаводск, 1978. С. 75–109.

Зельченко 1996: *Зельченко В.* Ключ к «Заговорщикам» // Новый журнал. СПб., 1996. № 2. С. 101–107.

Ильев 1998: *Ильев С. П.* Некрасов как предтеча русских поэтов-урбанистов символистского круга // Некрасовский сборник. Л., 1998. [Вып.] XI–XII. С. 114–123.

Келдыш 1999: *Келдыш В. А.* Ф. М. Достоевский в критике Мережковского // Д. С. Мережковский: мысль и слово. М., 1999. С. 207–223.

Клинг 2010: *Клинг О. А.* Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов: проблемы поэтики. М., 2010.

Козлов 1979: *Козлов Б. М.* Об одном «отзвуке» Н. А. Некрасова в литературе периода Первой мировой войны // Н. А. Некрасов и русская литература второй половины XIX – начала XX вв.: Межвузовский сб. научных трудов. Ярославль, 1979. С. 99–103.

Козляков 2000: *Козляков В.* Владислав Ходасевич и Зыгмунт Красиньский // Начало века. Из истории международных связей русской литературы. СПб., 2000. С. 319–329.

Колкер I–II: *Колкер Ю.* [Комментарии] // Ходасевич В. Собрание стихов: В 2 т. / Ред. и прим. Ю. Колкера. Paris, 1982–1983.

Котрелев 1989: *Котрелев Н.* 75 и 50 лет книгам [о «Счастливом домике» и «Некрополе» В. Ходасевича] // Памятные книжные даты. 1989. М., 1989. С. 131–134.

Лавров 1988: *Лавров А. В.* Достоевский в творческом сознании Андрея Белого (1900-е годы) // Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М., 1988. С. 131–150.

Лавров 1988б: *Лавров А. В.* Александр Блок и Зыгмунт Красиньский // Литература и искусство в системе культуры / Отв. ред. Б. Б. Пиотровский. М., 1988. С. 452–460.

Лавров 1995: *Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е годы. Жизнь и литературная деятельность. М., 1995.

Лавров 1995–1996: *Лавров А. В.* «Сантиментальные стихи» Владислава Ходасевича и Андрея Белого // Новые безделки. Сборник статей к 60-летию В. Э. Вацуро. М., 1995–1996. С. 459–469.

Лавров 1999: *Лавров А. В.* Мережковский Дмитрий Сергеевич // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. М., 1999. Т. 4. С. 17–27.

Лавров 2007: *Лавров А. В.* «Собрание стихотворений» — книга из архива Андрея Белого // Лавров А. В. Андрей Белый. Разыскания и этюды. М., 2007. С. 70–88.

Лавров 2007 (1989): *Лавров А. В.* «Проза поэта». Заметки о прозе Брюсова // Лавров А. В. Русские символисты: этюды и разыскания. М., 2007.

Лавров 2007 (1993): *Лавров А. В.* Вокруг гибели Надежды Львовой. Материалы из архива Валерия Брюсова // Лавров А. В. Русские символисты. Этюды и разыскания. М., 2007. С. 199–208.

Лавров 2007 (2003): *Лавров А. В.* Виктор Гофман: между Москвой и Петербургом // Лавров А. В. Русские символисты. Этюды и разыскания. М., 2007.

Левин 1986: *Левин Ю. И.* Заметки о поэзии Вл. Ходасевича // Wiener Slawistischer Almanach. 1986. Bd. 17. P. 43–129.

Лейбов 2006: *Лейбов Р. Г.* «Перешагни, перескочи…» // Кириллица, или Небо в алмазах: Сборник к 40-летию Кирилла Рогова. 2006. Электронное издание. Эл. адрес публикации: [http://www.ruthenia.ru/document/539842.html].

Лекманов 2000: *Лекманов О. А.* Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000.

Лекманов 2012: *Лекманов О. А.* Книга стихов // Литературно-художественный альманах «Тредиаковский». Электронное издание.
Эл. адрес публикации: [http://www.trediakovsky.ru/kniga-stihov].

Магомедова 2003: *Магомедова Д. М.* О жанровом принципе циклизации «книги стихов» на рубеже XIX–XX вв. // Европейский лирический Цикл. Историческое и сравнительное изучение. Материалы международной научной конференции. Москва – Переделкино. 15–17 ноября 2001 г. М., 2003. С. 183–196.

Магомедова 2013: *Магомедова Д.* Александр Блок: биография и поэтика в свете автобиографического мифа. Siedlce, 2013 (Opuscula Slavica Sedlcensia. Tom V).

Макеев 2009: *Макеев М. С.* «Стих, как монету, чекань»: «поэтическая экономия» Некрасова в цикле «Подражание Шиллеру» (1877) // Вестник Московской университета. Серия 9: Филология. 2009. № 3. С. 55–59.
Максимов 1969: *Максимов Д. Е.* Брюсов. Поэзия и позиция. Л., 1969.
Максимов 1975: *Максимов Д.* Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока // Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975. С. 6–143.
Матич 2008: *Матич О.* Эротическая утопия: новое религиозное сознание и fin de siècle в России. М., 2008.
Минц 1999: *Минц З. Г.* Поэтика Александра Блока. СПб., 1999.
Минц 1999 (1985): *Минц З. Г.* «Случившееся» и его смысл в «Стихах о Прекрасной Даме» Ал. Блока // Минц З. Г. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999. С. 401–414.
Минц 2000 (1971): *Минц З. Г.* Блок и Достоевский // Минц З. Г. Александр Блок и русские писатели. СПб., 2000. С. 86–112.
Минц 2000 (1973): *Минц З. Г.* Блок и традиции русской демократической литературы // Минц З. Г. Александр Блок и русские писатели. СПб., 2000. С. 261–336.
Минц 2000 (1980): *Минц З. Г.* Блок и русский символизм // Минц З. Г. Александр Блок и русские писатели. СПб., 2000. С. 456–536.
Минц 2000 (1981): *Минц З. Г.* Блок в полемике с Мережковскими // Минц З. Г. Александр Блок и русские писатели. СПб., 2000. С. 537–620.
Минц 2004 (1974): *Минц З. Г.* Понятие текста и символистская эстетика // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 97–102.
Минц 2004а (1988): *Минц З. Г.* Русский символизм и революция 1905–1907 годов // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 190–206.
Минц 2004б (1988): *Минц З. Г.* К изучению периода «кризиса символизма» (1907–1911). Вводные замечания // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 207–222.
Минц 2004в (1988): *Минц З. Г.* Граф Генрих фон Оттергейм и «московский ренессанс». Символист Андрей Белый в «Огненном ангеле» В. Брюсова // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 242–262.
Муравьева 2013: *Муравьева И. А.* Жизнь Владислава Ходасевича. СПб., 2013.
Пайков 1998: *Пайков Н. Н.* Еще раз о восприятии Некрасова русскими символистами // Некрасовский сборник. Л., 1998. [Вып.] XI–XII. С. 124–130.
Пильд 2010: *Пильд Л. Л.* Художник в культурном пространстве Италии: «Итальянские стихи Блока в контексте поэзии Фета и русских символистов // Con amore: Историко-филологический сборник в честь Любови Николаевны Киселевой. М., 2010. С. 495–503.
Поступальский 1933: *Поступальский И.* Поэзия Валерия Брюсова // Брюсов В. Я. Избранные стихи / Ред., вступ. ст. и коммент. И. Поступальского. М.; Л., 1933.
Пустыгина 1989: *Пустыгина Н. Г.* Символика огня в романе Федора Сологуба «Мелкий бес» // Биография и творчество в русской культуре начала XX века: Блоковский сборник IX. Памяти Д. Е. Максимова. Тарту, 1989. С. 124–137.
Пьяных 1967: *Пьяных М. Ф.* Роль поэтических традиций Некрасова в развитии лирики русских символистов // Некрасовский сборник. Л., 1967. [Вып.] IV. С. 158–169.
Рашковская 1921: *Рашковская А.* Некрасов и символисты // Вестник Литературы. 1921. № 12 (36). С. 5–6.

Родина 1972: *Родина Т. М.* Александр Блок и русский театр начала XX века. М., 1972.

Ронен 2005: *Ронен О.* Из наблюдений над стихами эпохи «Промежутка». 4. Ходасевич в оценке Тынянова и «крестьянская поэзия» в оценке Ходасевича // Sub Rosa. In honorem Lenae Szilárd. Budapest, 2005. P. 520–526.

Ронен И. 2008: *Ронен И.* Ходасевич и символизм // Пути искусства. Символизм и европейская культура начала XX века. Иерусалим, 2003. С. 296–307.

Свинцов 1995: *Свинцов В.* Достоевский и ставрогинский грех // Вопросы литературы. 1995. № 2. С. 111–142.

Сергеенко 2000: *Сергеенко М. Е.* Жизнь древнего Рима. СПб., 2000.

Седакова 2010 (1996): *Седакова О. А.* В поисках взора: Италия на пути Блока // Седакова О. А. Собр. соч.: В 4 т. М., 2010. Т. 3: Poetica. С. 277–289.

Скатов 1986: *Скатов Н.* Некрасов: Современники и продолжатели. Очерки. М., 1986.

Стахеев 1989: *Стахеев Б.* Польский романтизм и русская литературная жизнь XIX – начала XX в. // Сравнительное литературоведение и русско-польские литературные связи в XX в. / Отв. ред. В. А. Хорев. М., 1989. С. 64–75.

Сурат 1994: *Сурат И.* Пушкинист Владислав Ходасевич. М., 1994.

Тарановский 2000: *Тарановский К.* О поэзии и поэтике / Сост. М. Л. Гаспаров. М., 2000.

Тименчик 1978: *Тименчик Р. Д.* О составе сборника И. Анненского «Кипарисовый ларец» // Вопросы литературы. 1978. № 8.

Туниманов 2004: *Туниманов В. А.* Достоевский и Пушкин в очерке В. Ф. Ходасевича «Помпейский ужас» // Туниманов В. А. Ф. М. Достоевский и русские писатели XX века. СПб., 2004. С. 140–153.

Тынянов 1977: *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Успенский 2005: *Успенский П.* Об одном приеме в поэзии Владислава Ходасевича // Литература. 2005. № 17 (584).
Эл. доступ: [http://lit.1september.ru/article.php?ID=200501711].

Успенский 2012: *Успенский П.* «Начинаются мрачные сцены»: поэзия Н. А. Некрасова в «Европейской ночи» В. Ф. Ходасевича // Europa Orientalis. № 31. Salerno, 2012. P. 129–170.

Успенский 2013: *Успенский П.* Тайные поминки по Блоку: Некрасов, Блок, Ходасевич // Русская литература. 2013. № 1. С. 164–179.

Успенский 2013б: *Успенский П.* Поэтическая техника Боратынского в стихах Ходасевича // А. М. П. Памяти А. М. Пескова. М., 2013. С. 525–534.

Успенский 2014а: *Uspenskiy P.* «Молодость» (1908) В. Ф. Ходасевича как жизнетворческий проект // Toronto Slavic Quarterly. 2014. № 39 (Summer). P. 60–104.

Успенский 2014б: *Успенский П.* Владислав Ходасевич накануне «Путем зерна»: Ф. М. Достоевский, Н. А. Некрасов, З. Красиньский в стихах и творческом сознании поэта в 1916–1917 годах // Русская литература. 2014. № 4. С. 193–217.

Успенский 2014в: *Успенский П.* Заметка о стихотворении А. Е. Крученых «ЗАБЫЛ ПОВЕСИТЬСЯ…» (к теме футуристы и Ф. М. Достоевский) // Текстология и историко-литературный процесс. II. Сборник статей. М., 2014. С. 145–150.

Устинов 2010: *Устинов А.* Венецианский роман Владислава Ходасевича // Vademecum: К 65-летию Лазаря Флейшмана. М., 2010. С. 92–117.

Федоренко 1994: *Федоренко Б. В.* Из разысканий о Достоевском // Новые аспекты в изучении Достоевского: Сб. научных трудов. Петрозаводск, 1994. С. 255–264.

Федоров 1980: *Федоров А. В.* Ал. Блок — драматург. Л., 1980.
Хмельницкая 1966: *Хмельницкая Т. Ю.* Поэзия Андрея Белого // Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 5–66.
Хьюз 1987: *Хьюз Р.* Белый и Ходасевич: к истории отношений // Вестник русского христианского движения (ВРХД). 1987. № 151. С. 150–151.
Шубинский 2011: *Шубинский В.* Владислав Ходасевич: чающий и говорящий. СПб., 2011.
Шумихин 2007: *Шумихин С. В.* САДОВСКОЙ Борис Александрович // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. М., 2007. Т. 5. С. 447–450.
Ясенский 1991: *Ясенский С. Ю.* Роль и значение реминисценций и аллюзий в поэме «Ночная фиалка» // Александр Блок. Исследования и материалы. Л., 1991. С. 64–77.
Bethea 1983: *Bethea David*. Khodasevich, his life and art. Princeton, 1983.
Demadre 1999: *Demadre Emmanuel*. La quête mystique de Vladislav Xodasevič: Essai d'interprétation de lœuvre poétique du dernier symboliste russe. Paris, 1999.
Hughes 1987: *Hughes Robert P*. Vladislav Khodasevich / Władisław Chodasiewicz and Polish Romanticism // Language, Literature. Linguistics. Berkeley, 1987. P. 89–101.
Hughes 1994: *Hughes Robert P.* Khodasevich in Venice // For SK. In Celebration of the Life and Career of Simon Karlinsky / Ed. by Michael S. Flier and Robert P. Hughes. Berkeley, 1994. P. 145–162.
Waysband 2006: *Waysband E.* Орфеев путь» в стихотворениях В. Ходасевича «Века, прошедшие над миром» и «Жеманницы былых годов» // Quadrivium. Festschrift in Honour of Professor Wolf Moskovich / Eds. M. Taube, R. Timenchik and S. Schwarzband Jerusalem, 2006. P. 179–188.
Waysband, рукопись: *Waysband E.* Орфический текст в поэзии Вячеслава Ходасевича. Магистерская диссертация. Рукопись. Иерусалим, 2003.

KOKKUVÕTE

Vladislav Hodasevitši looming ja vene kirjandustraditsioon (1900. aa – 1917. a)

Käesolev uurimustöö on pühendatud Vladislav Hodasevitši (1886–1939) varasele poeesiale alustades tekstidega esimesest teosest "Noorus" ja lõpetades luulega aastatest 1916–1917.

Hodasevitši biograafia ja luulelooming on nii mõnedki korrad osutunud tähelepaneliku filoloogilise uurimuse ja populaar-teadusliku kirjelduse objektiks. Luuletajale on pühendatud mõned monograafiad [Bethea 1983; Demadre 1999] ja rida põhjalikke uurimusi [Levin 1986; Botšarov 1996; Bogomolov 1989; Bogomolov 1999 (1987)], regulaarselt avaldatakse tema kirjapärandit, üsna hiljuti avaldati kaks populaar-kirjandusloolist Hodasevitši biograafiat [Šubinski 2011; Muravjeva 2013]; aastatel 2009–2010 avaldati J. Malmstadi ja R. Hewsi toimetamisel esimene ja teine köide luuletaja kaheksaköitelisest teoste kogumikust [Hodasevitš 2009; Hodasevitš 2010].

Samas ei saa öelda, et huvi Hodasevitši vastu oleks võrreldav filoloogide erilise huviga nelja, tänaseks kanoniseeritud, 20. sajandi poeetide — O. Mandelštami, A. Ahmatova, M. Tsvetajeva ja B. Pasternaki vastu. Veel enam, peaaegu eranditult on kõik eelpool nimetatud (samuti siinkohal nimetamata jäänud, kuid bibliograafias kajastuse leidnud) teosed pühendatud Hodasevitši "küpsele" loomingule (alates 1917). Hodasevtši varasemad luuletused (kogumikud "Noorus" (1908) ja "Õnnelik maja" (1914)) ei ole teadlaste seas populaarsed. Neist pole praktiliselt midagi kirjutatud, välja arvatud mõned erandjuhud, millede seast tuleb eriliselt rõhutada N. A. Bogomolovi töid ning A. V. Lavrovi artiklit "Vladislav Hodasevitši ja Anderi Belõi 'Santimentaalsed värsid'".

"Nooruse" ja "Õnneliku maja" tekstidest on tavaks mõelda kui sümbolistlikest sekundaarsetest värssidest. Tõesti, esimese kogumiku värsside sekundaarsus hakkab kohe silma. Mis puutub aga "Õnnelikku majja", siis siin on kuulda juba Hodasevitši häält, kuid võrreldes järgnevate luuletustega, mitte veel täie jõuga ("täiel häälel"). Õiglane on ka levinud arvamus, et kahe esimese teose luulet võib eelkõige pidada sümbolistlikuks.

Luuletaja mõtte tabamiseks on siiski vaja uurida tema varasemaid, sümbolismi poolt mõjutatud kogemusi. Vene sümbolism avaldas Hodasevitšile tugevat mõju. Arendades sümbolismi poeetikat astus luuletaja suurde kirjandusse; pöördudes sümbolismi poole kui memuaarikirjanik, avaldas ta oma viimase raamatu — "Nekropol" (1939). Reministsentsid Bloki ja Brjusovi luuletustest nähtuvad kõigis luuletaja poeetilistes teostes. Kuid siiski pole tänaseni vajalikul määral selgitatud, kuidas mõjutasid just sümbolistid Hodasevitšit. Mis nimelt osutus Hodasevitši jaoks oluliseks nende loomingus? Siit tulenes ka üks käesoleva

uurimustöö põhieesmärke — tuua välja ja sõnastada sümbolistide mõju Hodasevitši poeesiale ja biograafiale.

Samuti huvitas meid 19. sajandi traditsioonide omandamine. Eelneva perioodi kirjanduse poole pöördumist alustas Hodasevitš juba oma "Nooruses", ehkki tegi seda iseäralikus võtmes. Järk-järgult see pöördumine arenes, laienes ja muutus ning lõppkokkuvõttes formuleerus poeedi luule "kanooniliseks" korpuseks.

Hodasevitši poeetika kahe alge — sümbolistiliku luule ja 19. sajandi kirjanduse — dünaamika korrelatsiooni jälgime kogu uurimustöö vältel. Ühtlasi analüüsime luuletaja evolutsiooni. Tõsi, klassika ja kaasaja vastasseis on Hodasevitši poeetilise arengu indikaatoriks, millega see aga ei ammendu.

Seega huvitab meid poeedi kujunemine tema jaoks aktuaalses kirjanduslikus kontekstis. Sellega on seletatavad ka käesoleva töö kronoloogilised raamid: aastad 1900–1917.

Uurimustöö kaks esimest peatükki on pühendatud "Noorusele". Esimeses peatükis "'Noorus' kui V. Hodasevitši eluloomeprojekt" kirjeldatakse esimese raamatu kirjutamise asjaolusid. Need on lahutamatult seotud vene sümbolistide eluloomepraktikatega, eelkõige Brjusovi, Bloki ja Belõiga. Luuletaja eluloome on oluline indikaator tema kaasaja mõjutustest, kuna eksperimendid oma enda isikuga on potentsiaalselt ohtlikumad kui "mäng sõnaga". Eesmärgikindel oma "elu teksti" loomine peegeldab Hodasevitši sümbolismi sukeldumise sügavust kui eksisteerimise võimalust.

Hodasevitši kuju tavaliselt ei assotsieeru sümbolistliku elu ülesehitusega («жизнестроительство»): lugejale meenuvad teravad, kohati ka mürgised eluloome kirjeldused "Nekropolis". Samas oma nooruses luuletaja ei hoidunud eluliste ja kirjandusmudelite kordamisest. Eluloome avaldumisena võime me vaadelda Hodasevitši esimese abielu eellugu ning abielu lagunemist. Luuletaja abielus ja sellele järgnevas kooselus abikaasaga võeti aluseks kirjanduslik mõõde: abielu oli informatiivselt avatud sõpradele-kirjanikele (eelkõige N. Petrovskajale), kes registreerisid poeedi suhete dünaamikat. Abielu, mis lagunes 1907. aastal, muutus omakorda "Nooruse" poeetilis-lüüriliseks maatriksiks. Peatükis räägitakse sümbolismi modaalsest matkimisest, kusjuures orientiiriks on valitud nii "vanemad" (Brjusov) kui ka "nooremad" (Blok, Belõi) sümbolistid. Seda orientatsiooni jälgitakse nii biograafilisel tasandil kui ka poeetika tasandil — mõnedes "Nooruse" värssides seostub otseselt teose lüüriline süžee vanemate poeetide elulooliste asjaoludega ning annab signaali kogumiku kuulumisest sümbolismi hulka.

Teine peatükk on pühendatud "Nooruse", kus sisaldub peamiselt 1907. aastal kirjutatud luule, poeetika veelgi detailsemale analüüsile. Ma analüüsime üksikasjalikult nii "Nooruse" kompositsiooni, kui ka tsitaaditasandit. Olulisimal kohal autorite seas, kellele poeet orienteerus, oli Brjusov. Paragrahvis 2.2. on suur osa pühendatud Brjusovi poeesia mõjudele "Nooruses". Orienteerudes sümbolistide meetrumile teose kompositsiooni, poeetilise tehnika, erootiliste ja dekadentlike teemade välja töötamise osas, tunnetas Hodasevitš tugevat Bloki

ja Belõi mõju. Armastuse teema “Nooruses” samastub suures osas nii “Värsidega Kaunist Daamist” kui ka Bloki lüürikaga “antiteesi” perioodist, kuid õnneliku armastuse kujutamine tsüklis “Luuletused nõost” viitab Belõi luulele.

19. sajandi luulel “Nooruses” on aga abistav roll ning, nagu me püüame tõestada, on Hodasevitši tekst täielikult orienteeritud Puškini traditsioonide jätkajale Brjusovile.

Sisuliselt kirjeldavad esimene ja teine peatükk Hodasevitši evolutsiooni esimest etappi. Juba siin võib tõdeda, et luuletaja areng seostub noorsümbolisti Bloki evolutsioonimudeliga.

Uurimustöö peatükid 3 ja 4 on pühendatud Hodasevitši elule ja loomingule “Õnneliku maja” perioodil (1908–1914). Nii nagu eelnevates peatükkides, on ka siin eluloomesüžee ja teose poeetiline süžee viidud lahku.

Esmapilgul tundub, et 3. peatükis analüüsitakse üpris ähmast eluloome hetke Hodasevitši biograafias. Tegemist on poeedi osalemisega iseäralikus armastuskolmnurgas, kus üks luuletaja armukestest (J. Muratova) kehastab “sümbolistlikku” suhete tüüpi, suhted, mis arenevad sama skeemi järgi, nagu Hodasevitši romaan esimese naisega, teine armuke (A. Tšulkova) kehastab “inimlikke”, ilma sümbolistlike kannatuste ja kuristiketa suhteid. Hodasevitš eelistas inimlikku alget sümbolistlikule. Meie vaatepunktist sõltub selline valik nii luuletaja arengust kui ka sümbolistide eluloo ja teoste ümbermõtestamisest, sellepärast on ka selles peatükis oluline osa pühendatud eluloomeliste mudelite kirjanduslike allikate analüüsile.

Neljanda peatüki esimeses osas käsitletakse “Õnneliku maja” kompostisooni ja tegelaskujusid. Siin me tõestame, et kogumikus omab lüüriline kangelane kaht palet ning armastusliin jaguneb kaheks allsüžeeks. Armastatu esimene pale biograafilises plaanis vastab J. Muratovale, kuid ideelises plaanis kehastab sümbolistliku kangelanna kirjanduslikku kvintessentsi. Armastatu teine pale biograafilises plaanis vastab A. Tšulkovale, kuid kogu teose kontekstis, justkui sümbolismist puhastatud “kodusele” liinile. Omanäoline lüürilise kangelanna lõhestumine suhestub “Õnneliku maja” kunstilise maailma palju suurema polarisatsiooniga. Oluline on rõhutada, et Hodasevitši teise raamatu tegelaste süsteem leiab pöördvastavuse mitmeski sümbolistlikus tekstis (Brjusovi “Tuleingel”, Bloki “Saatuse laul”), selles mõttes on “Õnnelik maja” raamat, mis on kirjutatud eranditult mõjutatuna sümbolismist.

Neljanda peatüki teises osas vaadeldakse kogumiku tsitaaditasandit. Vaadeldes viimase vastuvõtmist nii kaasaegsete kui järgnevate perioodide teadlaste poolt, võime täheldada mõningast vasturääkivust. Ühelt poolt on vähe neid, kes pole märganud Hodasevitši pöördumist 19. sajandi luule poole. Teisalt, värsse, mis tõesti on orienteeritud Puškini-aegsele perioodile, ei ole “Õnnelikus majas” just palju — vaid kolmandik kogu raamatust. Soovitades vaadelda kogumiku retseptsiooni kui puškinlike traditsioonide taju vastuvõtmise aberratsiooni, mille on kutsunud esile tutvumine Hodasevitši järgnevate luuletustega, püüame,

nii palju kui see on võimalik, taastada objektiivset sümbolistliku kirjanduse ja 19. sajandi pärandi suhestumist.

Ei saa jätta märkimata, et 19. sajandi poeetikale orienteeritud luule, millele me teatud kordadel püüame esitada uusi eeltekste, nii nagu sarnaste tekstide puhul "Nooruses", on kirjutatud tagasivaatega Brjusovile, täpsemalt, talle kui kuulsale 20. sajandi Puškinile. Samas uutes, sümbolismi kui kirjandussuuna kadumise ning futurismi ja akmeismi tekkimise tingimustes, muutusid sellised "stiliseeringud" markeerituteks.

Olulisuselt mitte vähem tähtsat rolli "Õnnelikus majas" mängib kaasaegsete luuletajate poeesia, mille tähtsus raamatus meie vaatepunktist jääb hindamata.

Tõugates ära pealispinnal asetseva sarnasuse kangelanna esimese palgega — "tsaaritari", konstrueerime selle liini ja Bloki varase poeesia vahelise seose. Nii nagu "Nooruses" omandab Hodasevitš oma vanema kolleegi poeesia ilma müstiliste konnotatsioonideta ning blokilikud kujundid saavad paradoksaalselt seotud Brjusovi kujunditega, viimase mõju on samuti jälgitav "Õnnelikus majas".

Seega peatükid 3 ja 4 kirjeldavad Hodasevitši evolutsiooni teist etappi. Luuletaja omandas "noorematelt" sümbolistidelt evolutsioonimudeli, milles sisaldub kontrastne üleminek esimeselt etapilt teisele. "Õnneliku maja" perioodi võib biograafilises ja poeetilises plaanis lugeda Hodasevitši arengu teiseks etapiks, tema, Hodasevitši antiteesiks. Hodasevitši "antitees" suhetsub olulisel määral Bloki ja Belõi "teesiga". Sisuliselt, varase Hodasevitši evolutsioonistsenaariumi võib käsitleda kui "nooremate" sümbolistide evolutsioonile vastupidist stsenaariumi.

"Õnneliku maja" detailne analüüs on oluline ka teises mõttes. Kogumikus on kõrvuti, spetsiaalselt mitte kokkupuutudes, erinevatele poeetilistele traditsioonidele apelleerivad luuletused: osad luuletused tuletavad meelde19. sajandi luulet, teine osa puudutab kaasaegsete poeetide loomingut. Meie vaatekohast on selline kahele poeetilisele traditsioonile apelleerimine esile kutsutud tõukega Brjusovi kogumikust "Varjude peegel" (1912), mis järgis tegelikult teiste vahenditega sarnast eesmärki (ülesannet) — laiendada kaasaegse luule kontekstuaalset tausta.

Kui Hodasevitš oma loomingulise tee noorusaastail omandas Bloki evolutsiooni mudeli, siis me võime oletada, et tema arengus peab saabuma ka "sünteesi" periood. Sellest mõtisklemiseks annab mõtteainet uurimustöö viimane osa.

Viiendas peatükis "Vladislav Hodasevitš 'Seemnetera teed mööda': uued traditsioonid" käsitletakse peamiselt 5 luuletust, mis on avaldatud 1917. aastal kogumikus "Oksad". Luuletuste valimit saame analüüsida kui mõttelist tuuma tol ajal planeeritud kogumiku jaoks (kogumik ei ilmunud, luuletused leidsid hiljem tee raamatusse "Seemnetera teed mööda"). Semantiline tuum omas kõiki lüürilise tsükli tunnuseid — üks siduv mõtteline plaan ja üldised semantilised sidemed.

Luuletused kogumikust "Oksad" on tähelepanuväärsed mitmeski mõttes. Esiteks, Hodasevitš pöördub neis esmakordselt 19. sajandi keskpaiga kirjanduspärandi poole. Mitmed asjaolud Hodasevitši elus, eelkõige lähedase sõbra

S. Kissini surm, samuti muutuv aeg maailmas (Esimene maailmasõda) nõudsid uusi poeetilisi lahendusi. Luuletuste “Smolenski turg”, “Peetri pargis”, “Raaheli pisarad” jt aluseks on episoodid ja problemaatika F. Dostojevski romaanidest ja N. Nekrassovi luuletustest.

Luuletustes kogumikust “Oksad” on tunda sümbolismi mõju, kuid konkreetseid seoseid tekib juba märgatavalt vähem.

Viiendas peatükis huvitab meid ühtlasi ümbritseva maailma esteetiliselt ainupositsioonilt üleminekuprotsess, mille käigus formeeritakse uut positsiooni, mis sisaldab endas toimuva eetilist ja sotsiaalset hinnangut. Me rekonstrueerime selle ülemineku luuletaja mustandite põhjal, millistes väljendub teravalt esteetilise alge tõrjumine teisele plaanile.

Peatüki viimases osas analüüsime detailselt luuletust “Kuld” (1917), mida me tahaksime nimetada Hodasevitši viimaseks sümbolistlikuks luuletuseks. Luuletus on püstitatud suhestuma Z. Krasiński tragöödiaga “Iridion” ning F. Dostojevski romaanide problemaatikaga. Luuletus esitab Hodasevitši suhtumise ajaloosse ja inimese rolli lähenevates sotsiaalsetes katastroofides.

Kogumiku “Oksad” luuletustes ühendas Hodasevitš poeetilised traditsioonid: nüüd võidi tema luuletusi tajuda üheaegselt nii 19. sajandi poeesia, kui ka sümbolistliku lüürika taustal. Selline poeetilise teksti ülesehitus kordub ka tulevikus, Hodasevitši “küpses” loomingus.

Vaadeldud 1915.–1917. aastate luules on näha, kuidas esteetilised teemad asenduvad sotsiaalsete ja eetiliste probleemidega. Kunstiliste orientiiride vahetus vastab Bloki evolutsiooni kolmandale etapile. Selles mõttes võime öelda, et Hodasevitši süntees vastab Bloki sünteesile.

Kirjanduslike orientiiride vahetudes (kui varases loomingus mängis olulist rolli sümbolistlik poeesia ning 19. sajandi kirjandus omas lisamõju, siis peale 1917. aastat astub esiplaanile 19. sajandi poeesia ning sümbolistide mõju muutub täiendavaks) jäi Hodasevitš siiski seotuks oma vanemate kolleegide poeesiaga.

Meie poolt välja jäänud tekstides “Seemnetera teed mööda”, “Raske lüüra” ja “Euroopa öö” pöördub Hodasevitš regulaarselt sümbolistliku poeesia poole. Bloki kuju jääb talle aktuaalseks ka tema elu viimasel kümnendil — lõpetades luule kirjutamise ning poeedina vaikides, Hodasevitš osaliselt projitseerib endale rolli vaikivast poeedist alates 1917. See tähtsaima sümbolistliku poeedi ülim mõju, nagu me püüdsime tõestada, juhatab meid tema varasema loomingu juurde.

CURRICULUM VITAE

Павел Успенский

Гражданство:	Россия
Дата и место рождения:	13 июля 1988, Москва, Россия
Адрес:	Тыниссони 13–36, 50409, Тарту, Эстония
Телефон:	+372 582 05 528
Адрес эл. почты:	paveluspenskij@gmail.com
Языки:	русский, английский, французский

Образование

2002–2005	Московская общеобразовательная школа № 57
2005–2010	Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, специальность русский язык и литература
2010–2014	Тартуский университет, докторантура (русская литература)

Профессиональное совершенствование

2012–2013	участие в проекте ЭНФ № 8471 «Формирование русского литературного канона»

Место работы

01.09.2014–	Преподаватель факультета филологии Национального исследовательского университета Высшая школа экономики (Москва, Россия)

Научная деятельность

Область научных интересов: история русской литературы и культуры XIX–XX века, литература «Серебряного века», русская эмигрантская литература, творчество Е. А. Боратынского, Н. А. Некрасова, А. И. Герцена, В. Ф. Ходасевича, Б. К. Лившица, О. Э. Мандельштама.

Опубликована 41 статья, из них 10 в международных изданиях.

ELULOOKIRJELDUS

Pavel Uspenskiy

Kodakondsus:	Vene FV
Sünniaeg ja koht:	13. juuli 1988, Moskva, Venemaa
Aadress:	Tõnissoni 13–36, 50409, Tartu, Eesti
Telefon:	+372 582 05 528
E-post:	paveluspenskij@gmail.com
Keelteoskus:	vene, inglise, prantsuse

Haridus

2002–2005	Moskva üldhariduskool nr 57
2005–2010	M. Lomonossovi nim. Moskva Riiklik Ülikool, vene keele ja kirjanduse eriala
2010–2014	Tartu Ülikool, doktoriõpe (vene kirjandus)

Täiendus

2012–2013	osalemine ETF projektis nr 8471 “Vene kirjanduskaanoni kujunemine”

Teenistusekäik

01.09.2014–	Moskva Kõrgema Majanduskooli filoloogiateaduskonna õppejõud

Teadustöö

Teadustöö põhisuunad: 19.–20. sajandi vene kirjandus ja kultuur, Hõbeajastu kirjandus, vene pagulaskirjandus, J. Boratõnski, N. Nekrassovi, A. Herzeni, V. Hodasevitši, B. Livšitsi, O. Mandelštami looming.

Kokku on ilmunud 41 publikatsiooni, neist 10 rahvusvahelistes väljaannetes.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

1. **П. Успенский.** Владислав Ходасевич накануне «Путем зерна»: Ф. М. Достоевский, Н. А. Некрасов, З. Красиньский в стихах и творческом сознании поэта в 1916–1917 гг. // Русская литература. 2014. № 4. С. 193–217.
2. **П. Успенский.** Тайные поминки по Блоку: Некрасов, Блок, Ходасевич // Русская литература. 2013. № 1. С. 164–179.
3. **П. Успенский.** «Начинаются мрачные сцены»: поэзия Н. А. Некрасова в «Европейской ночи» В. Ф. Ходасевича // Europa Orientalis. Salerno, 2012. № 31. P. 129–170.
4. **P. Uspenskiy.** «Молодость» (1908) В. Ф. Ходасевича как жизнетворческий проект // Toronto Slavic Quarterly. 2014. № 39 (Summer). P. 60–104.
5. **П. Успенский.** «На перекрестке» публицистики и поэтической традиции: к прочтению «Памятника» В. Ходасевича // Вопросы литературы. 2012. № 5. С. 215–239.
6. **П. Успенский.** «Лиры лабиринт»: почему В. Ф. Ходасевич назвал четвертую книгу стихов «Тяжелая лира»? // Лотмановский сборник. 4. М., 2014. С. 450–467.
7. **П. Успенский, А. Шеля.** «Любовь к отеческим гробам»: сны эмиграции и сон Берберовой // Русская филология. 25. Тарту, 2014. С. 302–317.
8. **П. Успенский.** Поэтическая техника Боратынского в стихах Ходасевича // А. М. П. Памяти А. М. Пескова. М., 2013. С. 525–534.
9. **П. Успенский.** «Из дневника» В. Ходасевича: заметка о генезисе двух образов стихотворения // Русская филология. 24. Тарту, 2013. С. 200–208.
10. **П. Успенский.** «Жили вместе два трамвая»: «Берлинское» В. Ф. Ходасевича // Русская филология. 23. Сборник работ молодых филологов. Тарту, 2012. С. 112–121.
11. **П. Успенский.** «К сожалению, Христос»: Как устроено восприятие «Двенадцати» Блока? // Русская филология. 22. Сборник работ молодых филологов. Тарту, 2011. С. 107–112.
12. **П. Успенский.** Об одном приеме в поэзии В. Ходасевича // Опыты анализа художественного текста / Сост. Н. А. Шапиро. М., 2008. С. 203–213.

DISSERTATIONES PHILOLOGIAE SLAVICAE UNIVERSITATIS TARTUENSIS

1. **Юрий Кудрявцев.** Очерки по русской фонологии и морфонологии. Тарту, 1996. 157 с.
2. **Светлана Туровская.** Проблемы изучения модальных смыслов: теоретический аспект (на материале современного русского языка). Тарту, 1997. 136 с.
3. **Елена Погосян.** Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730–1762 гг. Тарту, 1997. 158 с.
4. **Ирина Белобровцева.** Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». Конструктивные принципы организации текста. Тарту, 1997. 167 с.
5. **Светлана Кульюс.** Эзотерические коды романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (эксплицитное и имплицитное в романе). Тарту, 1998. 207 с.
6. **Леа Пильд.** Тургенев в восприятии русских символистов (1890–1900-е годы). Тарту, 1999. 136 с.
7. **Роман Лейбов.** «Лирический фрагмент» Тютчева: жанр и контекст. Тарту, 2000. 143 с.
8. **Валентина Щаднева.** Дискурсивно обусловленные невербализованные компоненты высказывания. Тарту, 2000. 212 с.
9. **Александр Данилевский.** Поэтика «Повести о пустяках» Б. Темирязева (Юрия Анненкова). Тарту, 2000. 151 с.
10. **Татьяна Фрайман.** Творческая стратегия и поэтика Жуковского (1800 – первая половина 1820-х годов). Тарту, 2002. 165 с.
11. **Татьяна Троянова.** Антропоцентрическая метафора в русском и эстонском языках (на материале имен существительных). Тарту, 2003. 166 с.
12. **Елена Нымм.** Литературная позиция И. Ясинского (1890–90-е гг.). Тарту, 2003. 169 с.
13. **Эрика-Оксана Хааг.** Функциональная типология и средства выражения причинно-следственных отношений в современном русском языке. Тарту, 2004. 165 с.
14. **Вадим Семенов.** Иосиф Бродский в северной ссылке: поэтика автобиографизма. Тарту, 2004. 176 с.
15. **Роман Войтехович.** Психея в творчестве М. Цветаевой: Эволюция образа и сюжета. Тарту, 2005. 165 с.
16. **Анжелика Штейнгольд.** Отражение древнеславянских верований в русском лексиконе. Тарту, 2006. 202 с.
17. **Катрин Кару.** Уступительные конструкции в эстонском и русском языках. Тарту, 2006. 248 с.

18. **Оксана Паликова.** Двуязычный словарь и функционально значимые связи слова. Тарту, 2007. 139 с.
19. **Тимур Гузаиров.** Жуковский — историк и идеолог николаевского царствования. Тарту, 2007. 156 с.
20. **Татьяна Кузовкина.** Феномен Булгарина: проблема литературной тактики. Тарту, 2007. 163 с.
21. **Ольга Бурдакова.** Имперфективация глаголов v продуктивного класса в современном русском языке. Тарту, 2008. 194 с.
22. **Ирина Абисогомян.** Становление чешской лексикографии в эпоху национального Возрождения: традиции и новаторство. Тарту, 2009. 200 с.
23. **Ирина Табакова.** Основные типы аббревиатур в современном польском языке (к специфике моделей производящих синтаксических структур). Тарту, 2009. 205 с.
24. **Дмитрий Иванов.** Творчество А. А. Шаховского-комедиографа: теория и практика национального театра. Тарту, 2009. 224 с.
25. **Инна Булкина.** Киев в русской литературе первой трети XIX века: пространство историческое и литературное. Тарту, 2010. 213 с.
26. **Алексей Вдовин.** Концепт «глава литературы» в русской критике 1830–1860-х годов. Тарту, 2011. 238 с.
27. **Ольга Мусаева.** Рецепция творчества Федерико Гарсиа Лорки в русской культуре (1930–1960-е гг.). Тарту, 2011. 217 с.
28. **Мария Боровикова.** Поэтика Марины Цветаевой (лирика конца 1900-х – 1910-х годов). Тарту, 2011. 148 с.
29. **Ольга Ягинцева**. Этимологическое исследование некоторых диалектных названий предметов домашнего обихода. Тарту, 2014. 127 с.
30. **Ирина Рудик.** Русская тема в сборнике Марины Цветаевой «Версты, Стихи. Выпуск I (1922)». Тарту, 2014. 166 с.
31. **Елизавета Фомина**. Национальная характерология в прозе И. С. Тургенева. Тарту, 2014. 150 с.