

Современники Ходасевича остро ощущали связь его стихов с поэзией первой половины XIX века. Многие из них, вне зависимости от оценок этой преемственности (восторженной у А. Белого или критической у Ю.Н. Тынянова), упоминали при разговоре о поэте имя Боратынского<sup>1</sup>, а сам Ходасевич считал его – наряду с Пушкиным и Тютчевым – своим учителем<sup>2</sup>. Связь Ходасевича с поэзией XIX века рассматривается, как правило, в тематическом ключе, тогда как вопрос о преемственности на уровне поэтики нередко остается в стороне<sup>3</sup>.

На синхронном уровне техника поэта изучена лучше. В частности, не раз отмечался характерный для Ходасевича прием неожиданного смыслового поворота, заставляющий читателя пересмотреть все стихотворение в свете последних строк<sup>4</sup>. Предположения о связи

---

<sup>1</sup> *Белый А.* Рембрандтова правда наших дней // Записки мечтателей. 1922. № 5. С. 139; *Белый А.* «Тяжелая лира» и русская лирика // Современные записки. 1923. Т. 15. С. 378. Ср.: *Вейдле В.В.* Поэзия Ходасевича // Русская литература. 1989. № 2. С. 149; *Мандельштам О.Э.* Буря и натиск // Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. М., 2010. С. 134; *Тынянов Ю.Н.* Промежуток // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 173. См. также: *Богомолов Н.А.* Русская литература первой трети XX века. Томск, 1999. С. 359.

<sup>2</sup> *Терапиано Ю.К.* Встречи. 1926–1971. М., 2002. С. 91. См. также важные упоминания Боратынского: *Ходасевич В.Ф.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1996–1997. Т. 1. С. 440; Т. 2. С. 345; Т. 4. С. 445.

<sup>3</sup> Оставляя за скобками аспект поэтической техники, отметим, что большинство наблюдений о связи Ходасевича с поэтикой Боратынского было сделано в контексте изучения проблемы «Ходасевич и русская поэтическая традиция». См. прежде всего: *Левин Ю.И.* Избранные труды. М., 1998. С. 209–267; *Богомолов Н.А.* Русская литература первой трети XX века. С. 359–375, а также не во всем убедительную, на наш взгляд, статью: *Гельфонд М.М.* Пушкин и Боратынский в поэтическом сознании Ходасевича // Новый филологический вестник. 2008. № 1 (6) [[http://ifi.rsuh.ru/vestnik\\_2008\\_1\\_9.html](http://ifi.rsuh.ru/vestnik_2008_1_9.html)].

<sup>4</sup> *Bethea D.M.* Khodasevich, his life and art. Princeton, 1983. P. 110–115; *Левин Ю.И.* Избранные труды. С. 244–254; *Лейбов Р.* «Перешагни,

этого приема с жанровой поэтикой эпиграммы кажутся нам наиболее продуктивными, однако, как представляется, эта связь может быть конкретизирована.

1. Прием, о котором идет речь, весьма частотен в литературе, и, хотя он проявляется в разных формах, в его основе лежит один и тот же механизм. Если рассматривать литературный текст как динамическую систему, то смыслы в нем будут развертываться во времени<sup>5</sup>, причем новые смысловые единицы будут либо согласовываться с предыдущими, либо в какой-либо форме противоречить им. В последнем случае читатель испытает когнитивный диссонанс<sup>6</sup> и потому будет вынужден переосмыслить предыдущий текст и создать непротиворечивый для всех смысловых элементов контекст. В отличие от бытовых/жизненных ситуаций, в которых противоречивость чего-либо может вызывать самые разные эмоции, противоречие в художественном произведении, затрагивающее значимые уровни текста, вызывает эстетическую реакцию<sup>7</sup>.

Частотнее всего указанный прием реализуется в поэтике новеллы, с характерной для этого жанра неожиданной концовкой. Однако с точки зрения восприятия финал новеллы – лишь частная реализация более общего принципа/приема, в том или ином виде проявляющегося на разных уровнях текста самых различных жанров.

---

перескочи...» // Кириллица, или Небо в алмазах. Сборник к 40-летию Кирилла Рогова <2006> [<http://www.ruthenia.ru/document/539842.html>]; Успенский П. Об одном приеме в поэзии Владислава Ходасевича // Литература. 2005. № 17 (584) [<http://lit.1september.ru/article.php?ID=200501711>].

Интересно, что современники поэта тоже обращали внимание на этот прием, но четко его не вычленяли. Так, Мандельштам упоминает эпигramму, говоря о генезисе лирики Ходасевича (*Мандельштам О. Буря и натиск. С. 134*); Белый говорит о «поэтике штриха», однако его примеры, с нашей точки зрения, не всегда совпадают с указанным приемом (*Белый А. Рембрандтова правда наших дней. С. 137–138*); Г. Струве упоминает о приемах начала XIX века в стихах поэта (Нева. 1996. № 5. С. 211).

<sup>5</sup>См., например, формулировку подхода, разбираемого еще Лессингом в «Лаокооне», и анализ с этой точки зрения стихотворения Пушкина «“Всё мое”, – сказало злато...» у Б.И. Ярхо (*Ярхо Б.И. Избранные труды. Методология точного литературоведения. М., 2006. С. 94–95*). Ср.: *Барт Р. S/Z. 2-е. изд. М., 2001*.

<sup>6</sup>Термин «когнитивный диссонанс» применительно к тексту можно определить так: состояние читателя, характеризующееся столкновением в его сознании противоречивой информации и порождающее чувство замешательства и недоумения. О когнитивном диссонансе см. подробнее: *Фестингер Л. Теория когнитивного диссонанса. СПб., 2001*. Ряд идей Фестингера лег в основу яркой концепции В.М. Аллахвердова, который, в частности, подробно останавливается на механизмах разрешения противоречия в сознании: *Аллахвердов В.М. Сознание как парадокс. СПб., 2000*.

<sup>7</sup>См. об эстетической реакции: *Выготский Л.С. Собр. трудов. Анализ эстетической реакции. М., 2001. С. 241–343*.



обратный свет на текст, заставляет осмыслять его как завершенное целое. Это касается не только прозы, но и стихов. В свое время Б.В. Томашевский полагал, что главное в замыкающем стихотворение мотиве – «это его новизна», а трехчастная конструкция лирического текста, в которой третья часть дает «как бы эмоциональное заключение в форме сентенции или сравнения (“pointe”)», типична<sup>10</sup>.

Прием, о котором идет речь, должен быть как-то отграничен от указанной тенденции. С нашей точки зрения, основным критерием здесь должно быть понятие противоречия, прежде всего смыслового. Члены смысловой оппозиции могут называться в тексте, но возможны ситуации, когда одно из утверждений или пресуппозиций подразумевается. Именно так происходит в примере из Гофмана: читателю не говорится, что герой – тридцатилетний господин, однако текст устроен так, что читатель поначалу не может представить, что Перегриниус не ребенок.

Еще одним критерием может быть переход к другому стилистическому регистру. Он может изменять тональность предыдущих строк и опрокидывать уже сформировавшиеся значения.

Такова структура приема в чистом виде. Именно она частотна у Ходасевича и в одном из типов эпиграммы встречается в некоторых стихах Боратынского.

Между тем нельзя не сказать, что есть и промежуточные случаи реализации приема. Если пытаться их формализовать, то мы, по-видимому, должны говорить о таких концовках, которые прямо не противоречат предыдущему тексту, но все равно заставляют что-то переосмыслить в его основной части. Здесь важно, чтобы финальные строки использовали, несколько модифицируя смысл, те же основные лексические и семантические ряды и заставляли читателя переосмыслять не весь текст, но некоторые его элементы. Подобные случаи распространены в творчестве Боратынского и обнаруживаются у Ходасевича.

2. В свете всего сказанного мы можем сформулировать основную гипотезу. В стихах Ходасевича рассматриваемый прием восходит не просто к одному из типов эпиграммы, но к поэзии Боратынского. Иными словами, в цепочке «поэтика эпиграммы» – «поэтика Ходасевича» есть промежуточное звено: «поэтика Боратынского».

Обратимся к эпиграмме пушкинской эпохи. Нам кажется важным предложенное Е.В. Новиковой разделение произведений этого жанра на два типа. К первому типу относятся «узловатые» эпиграммы, в которых проявляется неожиданный смысловой поворот (именно они соответствуют нашему приему). Ко второму – эпиграммы «однонаправленные», смысл которых раскрывается уже в первых строках, а дальше лишь варьируется. В обоих типах присутствует обязательный для жанра пуант (остроумное заключение), однако в «однонаправленных» эпиграммах он «не является неожиданным

<sup>10</sup> Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 231–232, 240.

в полной мере» и «лишь усиливает, концентрирует смысл»<sup>11</sup>. В творчестве Пушкина иллюстрацией к первому типу может служить эпиграмма «На Колосову» («Все пленяет нас в Эсфири...»), ко второму – «На Каченовского» («Клеветник без дарованья...»). Оба типа эпиграмм есть и у Боратынского (см., например, «Хотя ты малый молодой...» как образец первого типа, «Как сладить с глупостью глупца...» – второго).

Неожиданный смысловой поворот проявляется и в некоторых «серьезных» стихах Боратынского. Эти случаи немногочисленны, однако принадлежат к вершинным произведениям поэта и, вероятно, были важны для Ходасевича. Рассмотрим лишь несколько примеров, хотя их количество может быть умножено.

В «Сумерках» есть два стихотворения, строящихся на одном и том же приеме: «Всегда и в пурпуре и злате...» и «Всё мысль да мысль! Художник бедный слова!..»

Всегда и в пурпуре и злате,  
В красе негаснущих страстей,  
Ты не вздыхаешь об утрате  
Какой-то младости твоей:  
И юных Граций ты прелестней!  
И твой закат пышней чем день!  
Ты сладострастней, ты телесней  
Живых, блистательная тень!<sup>12</sup>

В первых шести строках складывается образ женщины, не утратившей красоты и привлекательности с приходом зрелости. Седьмая строка – первая часть финального предложения – вроде бы продолжает тематическое развитие текста, однако в восьмой происходит неожиданный смысловой поворот, строящийся на оппозиции «живое» vs «неживое»: героиня переносится автором как бы в потусторонний мир, оказывается «тенью». Финал текста нарушает сформировавшуюся в первых строках пресуппозицию, что речь идет о живом человеке. Думается, что последняя строка заставляет читателя увидеть в героине нечто неестественное и демоническое. Кажется, что в данном случае вполне возможна ассоциация со стихотворением «Как много ты в немного дней...», в котором последние строки «Как Магдалина, плачешь ты, / И, как русалка, ты хохочешь», обращенные к «перегоревшей в пламени страстей» женщине, создают тот же эффект.

Все мысль, да мысль! Художник бедный слова!  
О жрец ее! тебе забвенья нет;  
Всё тут, да тут и человек, и свет,  
И смерть, и жизнь, и правда без покрова.

<sup>11</sup> Новикова Е.В. Поэтика русской эпиграммы пушкинской эпохи. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1998. С. 5–7.

<sup>12</sup> Боратынский Е.А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. Ч. 1. Стихотворения 1835–1844 годов. М., 2012. С. 29.

Резец, орган, кисть! счастлив, кто влеком  
К ним чувственным, за грань их не ступая!  
Есть хмель ему на празднике мирском!  
Но пред тобой, как пред нагим мечём,  
Мысль, острый луч! бледнеет жизнь земная.<sup>13</sup>

Смысловое движение этого стихотворения также строится на противоречии. Действительно, если для автора скульптура, живопись и музыка кажутся сначала желанными искусствами, позволяющими чувствовать жизнь, то в последних двух строках поэт превозносит мысль, являющуюся как бы квинтэссенцией жизни. Финал стихотворения меняет смысловой регистр текста: читателю кажется, что в стихах сначала происходит отказ от мысли в пользу других искусств, однако заключительная сентенция заставляет признать его впечатления ошибочными и перестроить свое прочтение.

Отметим, что если рассматривать эти стихи не пошагово, от строки к строке, а как целостную структуру, мы получим систему смысловых связей и оппозиций. Финал в таком случае будет созвучен строкам 3–4, а неожиданный смысловой поворот уйдет из поля нашего внимания<sup>14</sup>. Думается, что в таком случае мы имеем дело с уже осмысленным текстом, когда заложенный в его конце прием сработал и распространил финальную сентенцию на основную часть стихотворения.

На структурном уровне эти примеры реализации приема соответствуют целому ряду стихотворений Ходасевича.

Проиллюстрируем это двумя текстами.

Да, да! В слепой и нежной страсти  
Переболей, перебори,  
Рви сердце, как письмо, на части,  
Сойди с ума, потом умри.

И что ж? Могильный камень двигать  
Опять придется над собой,  
Опять любить и ножкой дрыгать  
На сцене лунно-голубой.

(«Жизель»)<sup>15</sup>

Нетрудно заметить, что в этом стихотворении работает все тот же механизм. Для читателя трагическая ситуация оказывается в итоге условной, повторяющейся, и такому восприятию соответствует финальное стилистическое снижение («ножкой дрыгать»). Можно сказать, что в стихотворении меняется точка зрения: сначала автор

<sup>13</sup> Там же. С. 66.

<sup>14</sup> См., например, подробный разбор стихотворения с такой точки зрения в статье: Альми И.Л. Е. Баратынский. «Всё мысль да мысль!...» // Поэтический строй русской лирики. Л., 1973. С. 108–121.

<sup>15</sup> Ходасевич В. Стихотворения. Л., 1989. С. 134.

смотрит на ситуацию изнутри и описывает эмоциональное состояние героини балета, а во второй строфе взгляд дается уже со стороны – на балерину, ежедневно исполняющую одну и ту же роль<sup>16</sup>. Как кажется, не случайно в этих стихах, вероятно, есть отсылка к упоминавшемуся стихотворению Боратынского «Как много ты перегорела...»: «В мятежном пламени страстей / Как страшно только тематическое сходство, но и использование одного и того же приема.

Приведем другой пример, связанный с Боратынским лишь по структуре.

Снег навалил. Все затихает, гложет.  
Пустынный тянется вдоль переулка дом.  
Вот человек идет. Пырнуть его ножом –  
К забору прислонится и не охнет.  
Потом опустится и ляжет вниз лицом.  
И ветерка дыханье снеговое,  
И вечера чуть уловимый дым –  
Предвестники прекрасного пскоя –  
Свободно так закружатся над ним.  
А люди черными сбегутся муравьями  
Из улиц, со дворов, и станут между нами.  
И будут спрашивать, за что и как убил, –  
И не поймет никто, как я его любил.

(«Сумерки»)<sup>18</sup>

Подробно описанное убийство здесь неожиданно предстает как акт человеколюбия, и финал заставляет читателя не только переосмыслить предыдущий текст, но и согласовать свои представления о мире со смыслом стихотворения.

3. До этих пор речь шла о более или менее очевидном построении текста. Выше мы отмечали, что есть промежуточные случаи воплощения приема. Обратимся вновь к Боратынскому и проиллюстрируем наш тезис.

Думается, что в стихах Боратынского поэтика эпиграммы вошла в «серьезные» стихи, а сами эпиграммы зачастую отличались

<sup>16</sup> Отметим, что стихи соотносятся с сюжетом балета, во втором акте которого героиня выходит из могилы и становится духом. Нашему прочтению это не противоречит, поскольку такое словосочетание, как «ножкой дрыгать», явно относится к актрисе. Перед нами, таким образом, стихотворение, читающееся в двух контекстах (что у Ходасевича бывает весьма часто). Яркий анализ балетного контекста см.: Хитрова Д. Указатель жестов: продолжение // От слова к телу. Сборник статей к 60-летию Юрия Цивьяна. М., 2010. С. 344–348.

<sup>17</sup> Отмечено Н.А. Богомоловым и Д.Б. Волчеком (Ходасевич В. Стихотворения. С. 388).

<sup>18</sup> Ходасевич В. Стихотворения. С. 140.

нетрадиционностью структуры и поэтики<sup>19</sup>. Интересно, что некоторые произведения подобного рода теряют свою привязанность к конкретным обстоятельствам и перерастают жанр, их породивший<sup>20</sup>. По-видимому, именно это имел в виду Пушкин, когда писал, что, улыбнувшись эпиграмме поэта, «мы с наслаждением перечитываем ее как произведение искусства»<sup>21</sup>. Характерно в этом смысле стихотворение, изначально озаглавленное как «Эпиграмма»<sup>22</sup>, но впоследствии утратившее свою жанровую привязку: «Окогченная летунья, / Эпиграмма хохотунья, / Эпиграмма-егоза, / Трется, вьет-ся средь народа / И завидит лишь уroda, / Разом вцепится в глаза»<sup>23</sup>. Отметим, кстати, что в первоначальном сочетании текста и его заглавия проявлялся обсуждаемый прием. Действительно, читатель, ожидая сатиры на конкретное лицо или известные обстоятельства, сталкивается с описанием, как функционирует эпиграмма, со своего рода «метаэпиграммой».

Необычность некоторых эпиграмм Боратынского неоднократно отмечалась<sup>24</sup>. Так, например, нестандартно строится следующее стихотворение:

Не трогайте парнасского пера,  
Не трогайте, пригожие вострушки!  
Красавицам не много в нем добра,  
И им Амур другие дал игрушки.  
Любовь ли вам оставить в забытьи  
Для жалких рифм? Над рифмами смеются,  
Уносят их летийские струи —  
На пальчиках чернила остаются.<sup>25</sup>

Здесь финальная строка прямо не противоречит предыдущему тексту, однако все же бросает на него ретроспективный свет. Во-первых, это единственная деталь стихотворения, которая придает ему

<sup>19</sup> Вообще о смешении жанров у поэта см., например: *Тойбин И.М.* Тревожное слово. О поэзии Е.А. Баратынского. Воронеж, 1988. С. 25. Автор прямо не говорит о смешении «серьезных» стихов и эпиграмм, хотя и отмечает, что у Баратынского «стихотворение нередко завершается своеобразным интонационным взрывом — особой стиховой формулой (pointe), афористической концовкой. <...> Подобные формулы звучат либо как итог предшествующего, закономерный вывод, либо, напротив, как слом привычной интонационной линии» (Там же. С. 59).

<sup>20</sup> *Гиллельсон М.И.* Русская эпиграмма // Русская эпиграмма (XVII — начало XX века). Л., 1988. С. 24. Верно, с нашей точки зрения, и обратное замечание: некоторые серьезные стихи по форме приближаются к эпиграмме.

<sup>21</sup> *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1937–1959. Т. 11. С. 186.

<sup>22</sup> Ср.: Стихотворения Евгения Баратынского. М., 1827. С. 112; Стихотворения Евгения Баратынского. М., 1835. Ч. I. С. 105.

<sup>23</sup> *Баратынский Е.А.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. Ч. 1. М., 2002. С. 167.

<sup>24</sup> См., например: *Гиллельсон М.И.* Русская эпиграмма. С. 23–24.

<sup>25</sup> *Баратынский Е.А.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. Ч. 1. С. 153.

конкретность; во-вторых, она обновляет привычный для читателя образ «струй Леты». При этом кажется, что соотношение основной части текста и финала не столь однозначно. Деталь – за счет смыслового обновления – усиливает не эпиграмматическое, а, скорее, фило-софское содержание текста. Иными словами, у читателя нет ясного ответа на вопрос, как соотносятся две части текста, и он вынужден придумывать для себя какое-либо объяснение.

Подобный механизм проявляется и в неэпиграмматических стихах поэта (что свидетельствует о смешении поэтических жанров). Так, например, устроено следующее стихотворение:

Желанье счастья в меня вдохнули боги:  
Я требовал его от неба и земли,  
И вслед за призраком, манящим издали,  
Жизнь перешел до пол-дороги;  
Но прихотям судьбы я боле не служу:  
Счастливый отдыхом, на счастье похожим,  
Отныне с рубежа на поприще гляжу  
И скромно кланяюсь прохожим.<sup>26</sup>

Как и в предыдущем случае, последняя строка придает стихотворению большую конкретность и обновляет своей зрительной ассоциацией привычный для читателя лексический ряд текста. Иными словами, эффект заключается в том, что в его свете строка «Жизнь перешел до полдороги» воспринимается как конкретное физическое действие. Как и в рассмотренной выше эпиграмме, соотношение финала и основной части текста здесь может быть не столь очевидно. Последняя строка работает, прежде всего, на лексическое обновление, однако, как кажется, интерпретировать ее каждый читатель будет по-своему.

Подобное построение текста – своего рода промежуточный случай воплощения приема – не столь частотен у Ходасевича. Однако и он находит себе соответствие, например в стихотворении «Слепой»:

Палкой щупая дорогу,  
Бродит наугад слепой,  
Осторожно ставит ногу  
И бормочет сам с собой.  
А на бельмах у слепого  
Целый мир отобразен:  
Дом, лужок, забор, корова,  
Ключья неба голубого –  
Все, чего не видит он.<sup>27</sup>

Здесь конечная строка усиливает смысловую коллизию стихотворения, однако текст не задает ее смысловую роль и оставляет финал на субъективное осмысление читателя.

<sup>26</sup> Там же. С. 40.

<sup>27</sup> Ходасевич В. Стихотворения. С. 157.

Итак, рассматриваемый прием в поэзии Ходасевича структурно восходит не только к эпиграмме, но и к стихам Боратынского, вводящего поэтику эпиграммы в «серьезные» стихи. Конечно, прием встречается не только у Боратынского: мы можем вспомнить, опуская примеры из прозы, и хрестоматийное «Я вас любил...» Пушкина. Для Ходасевича очень важна была и поэма Блока «Двенадцать»<sup>28</sup>, и, вероятно, стихотворение Верлена «Les bruit de cabarets...»<sup>29</sup>. Однако именно у Боратынского подобное построение поэтического текста используется системно и создает необычное соотношение стихотворных смыслов.

В заключение обратим внимание на функцию приема у Ходасевича. Поэт скептически относился к различным литературным объединениям своего времени и особенно не любил футуристов, для которых, как известно, чрезвычайно важен был непосредственный эффект, производимый их творениями<sup>30</sup>. Мы полагаем, что, несмотря на свою неприязнь к авангарду, Ходасевич в некоторой степени обязан ему тем, что в его стихах прием выражен так ярко. Действительно, как эстетика авангарда, так и прием рассчитан прежде всего, на то, чтобы произвести впечатление на читателя. Однако в отличие от футуристов, поэт добивался других смысловых эффектов, более близких к стихам Боратынского.

---

<sup>28</sup> О поэме в свете рассматриваемого приема см.: Успенский П. «К сожалению, Христос»: как устроено восприятие «Двенадцати» Блока? // Русская филология. № 22. Тарту, 2011. С. 107–112.

<sup>29</sup> Багно В.Е. Стихотворение Верлена «Les bruit des cabarets...» как архетип поэзии Ходасевича 1920-х годов // Багно В.Е. Русская поэзия Серебряного века и романский мир. СПб., 2005. С. 206–215.

<sup>30</sup> О пародии на поэтику футуристов см.: Парнис А. Длинный рассказ про короткий хвост. Сонет Ходасевича «Зимняя буря»: пародия или кунштюк? // От Кибирова до Пушкина. Сборник в честь 60-летия Н.А. Богомолова. М., 2011. С. 393–435.

Выражаем признательность Л.М. Розину, в сотрудничестве с которым были сформулированы некоторые положения первой части статьи.