Ю.И.ЛЕВИН (Москва)

ЗАМЕТКИ О ПОЭЗИИ ВЛ.ХОДАСЕВИЧА

> В эпоху романтического первооткрывательства Пушкин один (...) предпочитал работать не броскими красками нового, а тонкими оттенками старого.
>
> (М.Л.Гаспаров)

Владислав Ходасевич - белое пятно на карте отечественного литературоведения (недавние работы американцев Рэдли, Сильвестера и Бетеа остались для меня недоступными). Несколькими проницательными статьями (А.Белого, В.Набокова, Ю.Колкера и др.) едва намечены контуры этой земли. В течение долгих лет Ходасевич был у нас почти забыт; в 60-х годах началось негромкое возрождение интереса к его поэзии, но тогда оно было заглушено бурным ренессансом "суперзвезд" - Пастернака, Мандельштама, Цветаевой. Суперзвездой Ходасевич не стал и никогда не станет, его удел - навсегда оставаться "второстепенным русским поэтом", - точно в том смысле, в каком Некрасов употребил этот термин по отношению к Тютчеву. Кроме отсутствия "броских красок", это объясняется еще неэкстенсивностью его поэзии, узостью, если угодно, его тематики: недаром именно Баратынский и Тютчев приходят на ум, когда мы пытаемся оценить место Ходасевича в русской поэзии XX века. И, как у названных "второстепенных" поэтов XIX века, эта "узость" компенсируется исключительной интенсивностью и глубиной разработки "узкой" проблемы "человеческого я" и немеркнущим совершенством его лучших стихов.

В эпоху расцвета поэтического дара Ходасевича (1917-1925) в русской поэзии - я говорю об основной ее тенденции - господствовала экстремальность средств выражения (футуристы и Маяковский, "Двенадцать" Блока и "Христос воскрес" А.Белого, Пастернак, Цветаева), голос поэзии был напряжен до крика и искажен; даже в интимной лирике господствовала экстравертность, обращенность во вне: лирическое "я" в экстазе или отчаянии растворялось в окружающей действительности, будь то стихия революции, пастернаковский сад или цветаевская гора. Это были годы "футури-

зации" поэзии: достаточно вспомнить названные поэмы Блока и Белого, ученичество мэтра Брюсова у Пастернака и Маяковского, "Заблудившийся трамвай" Гумилева, отчетливые в этот период футуристические тенденции у Цветаевой и Мандельштама, имажинизм Есенина и мн. др. Поэзия Ходасевича отчетливо противостояла этим тенденциям, голос его никогда не искажался, оставаясь соразмерным человеку, его дыханию, биению его сердца и течению его мысли; но он не поддавался и соблазну пассеизма, хорошо зная, что "жив только тот поэт, который дышит воздухом своего века, слышит музыку своего времени", пусть даже "эта музыка не отвечает его понятиям о гармонии, пусть даже она ему отвратительна" (Державин, 289). Работая "тонкими оттенками старого", отвергая экстремизм формы, Ходасевич, однако, дышал воздухом своей эпохи, глубоко по-своему переживал ее, и иной экстремизм, нравственно-эстетический, как я постараюсь показать ниже, во многом определил облик его лирики.

Неизученность поэзии Ходасевича, надеюсь, оправдывает структуру (точнее, бесструктурность) этой работы, состоящей из мало связанных между собой очерков. Она не претендует на создание целостной концепции творчества Ходасевича; мое внимание было сосредоточено на нескольких центральных, с моей точки зрения, вопросах. С этим связаны и ограничения на материал: преимущественно рассматриваются главные сборники Ходасевича - "Тяжелая лира" - ТЛ и, в меньшей степени, "Европейская ночь" - (ЕН); "Путем зерна" (ПЗ) привлекается лишь эпизодически, как и не вошедшие в сборники поздние стихи; две ранние книги, за единичными исключениями, вообще не принимаются во внимание.

Стихи Ходасевича цитируются по изданиям:

Вл.ХОДАСЕВИЧ, *Собрание стихов*, Париж 1927 (стихи из ПЗ, ТЛ, ЕН; указывается страница).

Вл.ХОДАСЕВИЧ, *Собрание стихов в двух томах*, Paris 1982-83 (остальные стихи; указывается том и страница).

Проза цитируется по изданиям:

Вл.ХОДАСЕВИЧ, *Статьи о русской поэзии*, Пб. 1922.

Вл.ХОДАСЕВИЧ, *Поэтическое хозяйство Пушкина*, Л. 1924.

Вл.ХОДАСЕВИЧ, *Державин*, Париж 1931.

Вл.ХОДАСЕВИЧ, *О Пушкине*, Берлин 1937.

Вл.ХОДАСЕВИЧ, *Некрополь*, Брюссель 1939.

Вл.ХОДАСЕВИЧ, *Литературные статьи и воспоминания*, Н.-Й. 1954.
В ссылках на статьи, не вошедшие в сборники, указывается издание.

I. РЕМИНИСЦЕНЦИИ

> В стих, "завещанный веками", плохо укладываются сегодняшние смыслы (...) Смоленский рынок в двустопных ямбах Пушкина и Баратынского и в их манере - это, конечно, наша вещь, вещь нашей эпохи, но как стиховая вещь - она нам не принадлежит (...) Обычный (...) голос Ходасевича, полный его голос - для нас не настоящий. Его стих нейтрализуется стиховой культурой XIX века.
>
> Ю.Н.Тынянов

> Ходасевич культивировал тему Баратынского: "Мой дар убог, и голос мой негромок", и всячески варьировал тему недостатка. Его линия - стихи второстепенных поэтов пушкинской и послепушкинской поры, - домашние поэты-любители, вроде графини Ростопчиной, Вяземского и др.
>
> О.Мандельштам

Приведенные и многие другие высказывания современников побуждают обратиться к теме реминисценций из русской поэзии у Ходасевича. Последующий обзор не претендует на полноту, но, надеюсь, окажется достаточно представительным. По-видимому, он должен показать, что именно в традициях русской поэзии - прежде всего, в тематической сфере - было Ходасевичу близко, и что он считал "актуальным" для начала 20-х годов, на исходе "серебряного века".

Реминисценции имеют у Ходасевича отчетливую тенденцию к концентрации в отдельных, сравнительно немногочисленных стихотворениях. Причем именно эти повышенно реминисцентные стихи, как правило, принадлежат к лучшему, наиболее самобытному у Ходасевича - во всяком случае, в период "Тяжелой лиры"; именно здесь он говорит "полным голосом". Ну а "настоящий" ли "для нас" этот полный его голос, обладает ли этот голос поэтической

полнотой и убедительностью, не "нейтрализуется" ли он ориентированностью на Пушкина, Баратынского и многих других, - этот вопрос, кажется, уже решен постоянно растущим в течение последних 25 лет, и особенно в последнее время, интересом и тягой к его стихам.

Ссылки в этом разделе даются по изданиям:

А.С.ПУШКИН (П) *Собрание сочинений в десяти томах* , М. 1959-1962 (ссылки на "Евгения Онегина" - Е.О., глава,строфа).

Е.А.БАРАТЫНСКИЙ (Бар.). *Стихотворения. Поэмы*, Наука, М. 1983.

М.Ю.ЛЕРМОНТОВ (Лерм.). *Собрание сочинений в четырех томах*, т. 1, ГИХЛ, М. 1957.

И.Ф.АННЕНСКИЙ, (Ан.). *Стихотворения и трагедии*, Сов. пис., Л. 1959.

А.А.БЛОК, (Бл.). *Собрание сочинений в восьми томах*, ГИХЛ, М-Л, 1960-1963.

Ф.И.ТЮТЧЕВ, (Тют.). *Лирика*, т. 1, Наука, М. 1966.

Ф.СОЛОГУБ, (Сол.). *Стихотворения*, Сов. пис., Л. 1978.

Г.Р.ДЕРЖАВИН, *Стихотворения*, Сов. пис., 1947.

1. "И с к у ш е н и е" (1921) (79) - одно из немногих стихотворений Х., четко привязанных к определенной исторической реальности - началу НЭПа. Оно амбивалентно, что выражено в его формальной структуре - дважды вложенная прямая речь: шесть строф из семи - основной текст, казалось бы, выражающий авторскую посылку, - оказывается речью "сердца злого", обращенной к душе, "Психее"; в нее вложена одна строфа прямой речи "благополучного гражданина" - нэпмана. Ответ Психеи *(Земное, Что о небесном знаешь ты?)* не дезавуирует "антинэповскую" речь "злого сердца", но, видимо, подразумевает ограниченность его точки зрения и возможность более широкой. Однако антинэповский пафос стихотворения несомненен,[1] и в этом оно перекликается с многочисленными другими стихами начала 20-х годов, в том числе такого антипода Х., как Маяковский. Архаизирующий пафос только подчеркивает антибуржуазный накал стихотворения. Здесь нагромождены приметы допушкинского и пушкинского архаического стиля: перифразы *(Тассова лампада, гармонии голодный сын)* (ср. "Двух сыновей гармонии"), лексические архаизмы *(вотще, Омир)*, использована чудовищная для XX века инверсия *(свободы в огненный колпак)*.

Пушкинская тема поэта и толпы трансформирована в тему противостояния поэта и "благополучного гражданина".

Вотще на площади пророчит
Гармонии голодный сын:
Благих вестей его не хочет
Благополучный гражданин.
Самовольный и счастливый...
Коросту хамства и наживы
Себе начесывает он:
- Прочь, не мешай мне, я торгую...
- Я прячу выручку дневную
- Свободы в огненный колпак...

Поэт на лире вдохновенной
Рукой рассеянной бряцал...
...Народ непросвященный
Ему бессмысленно внимал...
...Тебе бы пользы все...
Подите прочь... (П. II 234)
Ср. тж.:
Паситесь, мирные народы!
Вас не разбудит чести клич.
К чему стадам дары свободы?...
(П. II 16)

К этой теме, а также к "Довольно! Красоты не надо. Не стоит песен подлый мир. Померкни, Тассова лампада... Одной свободой - торговать" - ср. "Последний поэт" Бар. (274): "...В сердцах корысть [ср. у Х. "*Коросту* хамства и *наживы* ...", где слово *корысть* замечательным образом распадается на фонетический и семантический компоненты]... Исчезнули... поэзии ребяческие сны... Промышленным заботам преданы... Суровый смех ему [поэту] ответом...".

Одновременно сопоставление поэта и гражданина травестийно напоминает о Некрасове - как и весь гражданский накал стихотворения: хотя поэт здесь сродни пушкинскому, но именно он, а не гражданин, оказывается носителем гражданского пафоса.

Отмечу чисто стилистическую реминисценцию: *друг в е к о в, О м и р - Как ти, божественный О м и р, Ти, тридцати в е к о в кумир* (Е.О. V 36, где у Пушкина - пародийная архаизация).

2. "Л ю б л ю л ю д е й, л ю б л ю п р и р о д у" (1921) (78)

Основные темы стихотворения: противопоставление себя и своих "творений" - "народу" и "современникам", т.е. общеромантическая тема поэта и толпы (в данном случае - в аспекте непонимания), - и горацианская тема "довольства малым", широко эксплуатировавшаяся в русской поэзии, от М.Н.Муравьева и Карамзина до Батюшкова, Жуковского, раннего Пушкина, Дельвига, Баратынского.

Отвлекаясь от предвосхищающих обэриутов первых двух строк и открытого эпатажа двух следующих, остановимся на реминисценциях:

И твердо знаю, что народу Моих творений не понять и *Ни грубой славы, ни гонений От современников не жду* - ср. *Поэт! не дорожи любовью народной. Восторженных похвал пройдет минутный шум; Услышишь суд глупца и смех толпы холодной... Доволен? Так пускай толпа его бранит* (П. II 295) (здесь также схождение с

"Памятником": *Хвалу и клевету приемли равнодушно,* - и одновременно полемика: *И долго буду тем любезен я народу;*[2] ср. тж. *...Смеюсь и людям и судьбе. Уж не от них я жду награды* (Бар. 336) (отметим также баратынизм *нещедрый рок*).

Воплощающий "довольство малым" *В я з, прислонившийся к с а р а ю, П о к р ы т ы й лесом б у г о р о к идет,* конечно, от Пушкина[3] (*Люблю песчаный к о с о г о р, Перед и з б у ш к о й две р я б и н ы, Калитку, сломанный забор...* - Е.О., Путеш.) и Лермонтова (от Пушкина же идущее: *... И на х о л м е средь желтой нивы Чету белеющих б е р е з... И з б у, п о к р ы т у ю соломой...*).

К горацианской теме см. тж.: *Прихотям судьбы я боле не служу: Счастливий отдыхом, на счастие похожим, Отныне с рубежа на поприще гляжу И скромно кланяюсь прохожим* (Бар. 31) и *Покой, домашние отрады... И погружен в самом себе смеюсь и людям, и судьбе* (Бар. 336).

Отметим также скорее всего случайную параллель: *Люблю людей, люблю природу - Хочу взглянуть в лицо людей, природы* (Бл. III 29).

3. "П у с к а й м и н у в ш е г о н е ж а л ь" (1920) (76)

Главная тема - неудовлетворенность перспективой всеобщего равенства и благополучия - идет в русской литературе от "Записок из подполья" и является у Х. одним из вариантов его "леонтьевскоництшеанской" темы (см. ниже). Попутно отметим, что *Он неравенство оценит* и т.д. перекликается с тогда же написанной "Философией неравенства" Н.А.Бердяева. Из расхожих мотивов того времени обратим внимание на *Так нынче травка прорастает Сквозь трещины гранитных плит* (где петербургский гранит сменил московский асфальт первоначального варианта): трава на петроградских улицах многократно отмечается в стихах и прозе того времени (быть может, не без воспоминания о начальных страницах толстовского "Воскресения"), ср., напр.,: "Трава на петербургских улицах - первые побеги девственного леса, который покроет место современных городов (О.МАНДЕЛЬШТАМ, *Слово и культура*, 1921 г.), - где эта трава связана с прогнозами будущего, хоть и иначе, чем у Х., метонимически, а не метафорически (оба прогноза, впрочем, не сбылись).

Пускай минувшего не жаль, Пускай грядущего не надо... -

настойчиво повторяющийся в ТЛ мотив - восходит, видимо, к *Уж не жду от жизни ничего я, И не жаль мне прошлого ничуть* (Лерм. 79); ср. тж. противоположное *Гляжу на будущность с боязнью, гляжу на прошлое с тоской* (Лерм. 19).

Неравенство - акцентная цитата из Пушкина. Из других стилизующе-архаизирующих моментов отметим инверсию *Времен в приближенную даль*.

Наконец, общая тенденция здесь воплощает одну из основных тем ТЛ, ранее четко сформулированную Анненским: *Зачем мне рай, которым грезят все?* (115), - хотя отношение Х. к этому раю амбивалентно и выражено оксюмороном: *Смотрю с язвительной отрадой...*

4. "Б у р я" (1921) (77)

Одно из наиболее стилизованных стихотворений в ТЛ, с нарочитыми архаизмами (обращение к буре, *армади, прах подъемлешь, скала, понт, ни веселий, ни скорбей*). Четырехстопный хорей здесь восходит к определенной линии в русской поэзии, начинающейся, по-видимому, пушкинским "Зимним вечером" и продолженной "Морем и утесом" Тютчева (сюда же примыкает и два языковские "Пловца": "Нелюдимо и наше море" и "Воют волны скачут волны"). Связь с "Зимним вечером" здесь очевидна (кроме размера и слова *буря*, начинающего оба стихотворения, также *окошко* и *старушка*), - при том, что пушкинское стихотворение как раз нисколько не архаично и принадлежит к наиболее "разговорным". Концовка:*Мудрый подойдет к окошку, Поглядит... - И смыкает понемножку Пресыщенные глаза,* - напоминает о *Ты, не участвуя в волненьях мирских, Порой насмешливо в окно глядишь на них* (П. II 230, обращенное к "мудрому" кн. Юсупову, который *понял жизни цель*).

Можно предположить, что в этом стихотворении "политика прикрыта метеорологией" (О Пушкине, 157), как писал Х. по поводу "бурь" в поэзии и письмах Пушкина, - не страха ради цензуры, конечно, а ради возможности использовать отстоявшуюся и нагруженную реминисценциями метафору. В таком случае позиция "мудрого" соотносится с более поздним *Когда шумит мятеж... Я засов тяжелый Кладу на дверь, чтоб ветер революций Не разметал моих листов заветных* (II 89).

5. "К о г д а б я д о л г о ж и л н а с в е т е" (1921) (80) -

стихотворение о зрелости (или старости?), приносящей

освобождение от страстей, соблазнов, стремления к счастью.

Упали бы соблазнов сети... Жизнь потаенно хороша, И небом невозбранно дышит Почти свободная душа - ср. *Страстей порывы утихают... И поэтического мира Огромный очерк я узрел, И жизни даровать, о лира!, Твое согласье захотел* (Бар. 151); *И счастья разве хочешь... Глаз отдыхает... Жизнь потаенно хороша* - ср. *Счастливый отдыхом, на счастие похожим...* (Бар. 31). Ср. тж. *...Закатом солнечным доволен и вечной ночи не боюсь... Мне вечность заглянула в очи, Покой на сердце низвела...* (Бл. III 67).

6. "С т а н с ы" (1922) (88) -

вариация на темы предыдущего стихотворения, также напоминающая о Баратынском и Блоке. *Теперь иные дни настали... Я стал умен, суров и скуп. Я много вижу, много знаю... И звездный ход я примечаю, И слышу, как растет трава* - ср. *Теперь важней мой ум, зрелее мысль моя* (Бар. 58); *Теперь я знаю бытие* (Бар. 336); ср. тж. Бар. 151 и *Я, наконец, смертельно болен, Дышу иным, иным томлюсь* (Бл. III 67). Отличает Х. от его предшественников оттенок высокомерия, противопоставление "я - вы" (*И каждый вам неслышный шепот, И каждый вам незримый свет*).

7. "В з а с е д а н и и" (1921) (86)

В этом стихотворении с сугубо современным заглавием, напоминающем о специфическом явлении первых послереволюционных лет (и последующих, конечно, - но позже оно перестало быть историко-культурным фактом), имеет неожиданную, а местами поразительную параллель в лермонтовском стихотворении (36):

Грубой жизнью оглушенный...
Опускаю веки я -
И *дремлю*...
Лучше спать, чем слушать *речи*
Злобной жизни человечьей...
Лучше *сном* к себе приближу
Неизвестную зарю.
А уж если сны приснятся,
То пускай в них повторятся
Детства давние года:
Снег на *дворике* московском
Иль - в Петровско-Разумовском
Пар над *зеркалом пруда*

...пестрою толпою окружен...
...как будто бы сквозь сон,
При шуме...
При диком шепоте затвержденных
речей
Мелькают *образы бездушные людей*...

И если... на миг удастся мне
Забиться...
...вижу я себя ребенком...
...высокий барский дом
И сад...
Зеленой сетью трав подернут
спящий пруд,
А за *прудом* село *димится*- и
встают
Вдали *туманы* над полями

Трансформация лермонтовской тематики - начиная с переноса места действия с бала в заседание, - при сохранении структуры и даже деталей лермонтовского стихотворения, очень показательна для Х. с его принципом смещения высокого и низкого (о чем ниже).

Добавлю, что первая половина стихотворения напоминает и о Тютчеве (*О как пронзительны и дики, Как ненавистны для меня Сей шум, движенье, говор, крики* (65); ср.тж. *их оглушит наружний шум* (46) и т.д.); *шум земного бытия* - ср. *жизни мышья беготня* (П. II 318); наконец, *пря* - явный "баратынизм" (*согласье прям его лия*).

8. "И з д н е в н и к а" (1921) (90)

Мне каждый звук терзает слух, И каждый луч глазам несносен - эта тема мучительности внешнего мира напоминает об уже цитированном Тют. 65 (в частности, *О, как лучи его багровы, Как жгут они мои глаза!..*); ср.тж. *Детский лепет мне несносен, Мне противен стук машин* (Сол., № 327). Мифологема души (духа), отделившейся от тела, центральная в ТЛ (*Прорезываться начал дух... Прорежется - и сбросит прочь изношенную оболочку...канет в ночь...*), также в значительной мере восходит к Тютчеву (...*Как души смотрят с высоты На ими брошенное тело* (174) и др.), а образ тела, лишенного души (*А я останусь тут лежать...*) - к Баратынскому (...*А оно Бессмысленно глядит...* (277)). "Бульварная" метафора последней строфы (*А я останусь тут лежать - Банкир, заколотий апашем - Руками рану зажимать, Кричать и биться в мире вашем*) - видимо, уникальная у Х. киноцитата, скорее всего, из серийного фильма Луи Фейада "Фантомас", канонизировавшего образ апаша и содержащего жестокие сцены, подобные этой (указано Ю.Цивьяном).

9. "Э л е г и я" (1921) (107)

Это - одно из центральных стихотворений ТЛ, где мифологема души, о которой шла речь выше, развернута наиболее полно. Как стихотворение о полете души в небеса оно сопоставимо с такими стихами Тютчева, как "Проблеск" (9) (ср. в особенности заключение обоих стихотворений, следующее за торжественной кульминацией: ...*Бредет в ничтожестве своем. И не понять мне бедным слухом, И косным не постичь умом...* - *И не дано ничтожной пили Дышать божественным огнем... И взором трепетным и смутным... И отягченною главою...*) и "Е.Н.Анненковой" (181)

(ср., в частности: *В родном древнее жилье – В мир...и чуждий нам и задушевний; Там все огромно и певуче – Все лучше там, светлее, шире*).

...с духом дух, как туча с тучей, Гремят на чудном языке – ср. *зарницы...Как демоны глухонемые Ведут беседу меж собой* (Тют. 205). Знаменитый тютчевский образ тут дважды перевернут: 1) у Тютчева природное сравнивается с потусторонним, у Х. – наоборот; 2) у Тютчева "беседа" – безмолвная, здесь – наоборот.

Другое схождение с Тютчевым относится к "земной жизни": *...кто под косим дождем В аллеях Кронверкского сада Бредет в ничтожестве своем – ...кто в летний жар и зной, Как бедный нищий мимо саду Бредет по жаркой мостовой* (123).

Важны и пушкинские реминисценции – из "Поэта" (II 179): *Душа взыграла. Ей не надо Ни утешений, ни услад...Летит... – Душа поэта встрепенется*[4] *... Тоскует он в забавах мира...Бежит он..; ...Бредет в ничтожестве своем – ...меж детей ничтожных мира* (ср. тж. в "Недоноске" (Бар. 281): *Я мал и плох...Бедный дух, ничтожний дух..*; отмечу попутно возможную связь *арф небесных* в "Недоноске" с *арфами* – тоже небесными – в "Музыке" Х.). Акцентная цитата из Пушкина – *равéнство* (II 80 и др.).

10. "С м о т р ю в о к н о – и п р е з и р а ю" (1921) (93)

...презрен я сам. На землю громы призиваю, Не доверяя небесам... Так вьется на земле червяк, Рассечен тяжкою лопатой – вариация на державинскую тему (*Я телом в прахе истлеваю, Умом громам повелеваю, Я царь, – я раб, – я червь, – я Бог* (41)), восходящую, в свою очередь, к ветхозаветной традиции: "И как человеку быть правым перед Богом... и звезды нечисты перед очами Его. Тем менее человек, который есть червь..." (Иов 25: 4–6); "Я же червь, а не человек" (Пс. 21: 7). Ср. тж. пушкинское *Ты червь земли, не сын небес* (II 234). Варьирование идет за счет акцентировки рабской, а не царской природы человека и за счет того, что высокая метафора Державина низводится до натуралистической картинки рассеченного лопатой червяка (характерно, что при этом снижении торжественная одиночность сохраняется – благодаря синтаксису и эпитету *тяжкий*, приложенному к лопате).

11. "В е л ь с к о е у с т ь е" (1921) (98)

Стихотворение насыщено очевидными реминисценциями из

"Евгения Онегина": *ярмарки невест* (VII, 26), *песчаный косогор* (Путеш. Он.), *об урожае разговор* (II, 11; III, 1), *склоняясь томною главой* (*головкой томною склонялась* - IV, 17; *склонясь усталой головою* - VI, 23). Некоторые менее очевидны: "природные" *аисты, болота, змеи* у Х. соответствуют театральным *амури, черти, змеи* в Е.О., с нетривиальными соотношениями: *аисты* (приносящие детей) - *амури, болота* - *черти* (болото в народной традиции как местопребывание чертей). Начало стихотворения (*Здесь даль видна в просторной раме: За рекой луг, за лугом лес*) напоминает несколько раз повторяющийся в Е.О. пейзаж окрестностей имения Онегина, напр.: *Меж гор, лежащих полукругом ... ручеек, Виясь, бежит зеленым лугом К реке сквозь липовый лесок* (VII, 6); наконец само появление "я", с его "дыханием распада", петербургскими туманами и туберкулезом, на фоне сельской идиллии, напоминает появление Онегина в деревне с его роковыми последствиями.

Восходит к Пушкину и клише *девушкам, румяным розам* (*и как роза румяна; девичьи лица ярче роз; о дева-роза, я в оковах; розы, девы красоты* и др.), и оборот *И мыслю: что ж, таков от века... (Гляжу ль на дуб уединенный, Я мыслю:... Я говорю: промчатся годы...* (II, 264)).

12. "И г р а ю в к а р т ы, п ь ю в и н о" (1922) (101)

Это стихотворение все пронизано блоковской топикой (*... сердце...летит в излюбленную бурю; ...на том пути, куда уносит вдохновенье* и т.д.), но особенно тесно связано с III 52:

Играю в карты, пью вино
... и лба не хмурю

... Одни, нам ведомые очи...
Ведь мы и гибнем...

Греши, пока тебя волнуют
Твои невинные грехи...
...На утешенье, на забаву
Пей искрометное вино...
Сверкнут ли дерзостные очи...
... И станешь падать...

Это как бы ответ Блоку, независимый и достойный, с собственным поворотом темы вдохновенной гибели (гибель у Х. связана с основной его мифологемой - души, отдельной от тела, о чем см. ниже).

В *Лети, кораблик мой, лети, Кренясь и не ища спасенья* слышен отголосок лермонтовского "Паруса": *...мачта гнется и скрипит... ...он счастия не ищет... А он, мятежный, ищет бури...* (285).

Концовка: *Ведь мы и гибнем и поем Не для девического вздоха* - входит в длинный ряд аналогичных и противоположных поэтических высказываний; ср. хотя бы у Пушкина: *Они не стоят ни страстей, Ни песен, ими вдохновенных* (Е.О. I, 34); *Живу, пишу не для похвал* (Е.О. II, 39) или, наоборот, *Поэма никогда не стоит Улыбки сладострастных уст* (I, 40). (Впоследствии эта тема навязчиво варьируется Х.-чем в необработанном наброске: ...*Но петь и гибнуть нам надо, И песня с гибелью одно...Что ж? Погибаем мы от пенья? Или о гибели поем?.. Погибнуть с песней суждено* (II 90)).

13. "П е р е д з е р к а л о м" (1924) (157)

Это снова, при предельно личном звучании и содержании, реплика на стихи Блока. Среди многих подтекстов отметим следующий:

...Разве мама любила такого,
Желтосерого, полуседого
И всезнающего, как змея?
Разве мальчик...
...Это я, тот, кто каждым ответом
Желторотым внушает поэтам
Отвращение, злобу и страх?
Разве тот, кто в полночные споры
Всю мальчишечью вкладывал прыть, -
Это я, тот же самый, который
На трагические разговоры
Научился молчать и шутить?

Было время надежды и веры
большой
Был я прост и доверчив...
Шел я к людям с открытой и
детской душой...
...А теперь - тех надежд не
осталось следа...
...И остались - улыбкой сведенная бровь,
Сжатый рот, и печальная власть
(III 156)

Ср. тж.

И об игре трагической страстей
Повествовать еще не жившим
(III 27)

(К началу стихотворения ср. тж. "Подумай," на руках у матерей Все это были розовые дети" (Ан. 70)).

Дантовская цитата последних двух строф очевидна (... *на середине Рокового земного пути... заплутался в пустыне...Да, меня не пантера прижками На парижский чердак загнала. И Вергилия нет за плечами...*), но и здесь ср. блоковские *Да и меня без всяких поводов Загнали на чердак* (II 193).

14. "Б а л л а д а" (1921) (118)

Здесь отголоски Пушкина и Блока. При всей внешней несхожести это стихотворение композиционно и рядом существенных деталей связано с "Пророком".[5]

Композиция:

1. Исходное состояние. *Духовной жаждою томим, В пустыне мрачной я влачился - О косная, нищая скудность Безвыходной жизни моей!*

2. "Преображение" героя как процесс. У П. происходит как бы физическая переделка героя, он - пациенс, агенс - "шестикрылый серафим"; у Х. преображение идет как бы изнутри, преображает приходящее вдохновение (здесь сходство и с "Пока не требует поэта"). При этом детали схожи: *И он мне грудь рассек мечом - Пронзает меня лезвие; И жало мудрия змеи... - Глазами ...змеи; Моих ушей коснулся он, И их наполнил шум и звон - И музыка, музыка, музыка Вплетается в пенье мое..; И внял я неба содроганье, И горних ангелов полет, И гад морских подводный ход... - Я сам над собой вырастаю... Стопами в подземное пламя, В текучие звезды челом.*

3. Конечное, преображенное состояние. Здесь у П. завершает процесс становления пророка - Бог (И Бога глас ко мне воззвал), у Х., детища скептического века, - "кто-то" (*И кто-то тяжелую лиру Мне в руки сквозь ветер дает*).

Схождение с Блоком менее существенно: *Сижу и в смущеньи не знаю, Куда бы мне руки девать - Не знаю, что делать с собою* (III 252); *Я сам над собой вырастаю, ... В текучие звезды челом - Вздымаются светлые мысли В расстерзанном сердце моем, И падают светлые мысли, Сожженные темным огнем* (там же), - схождения в размере, рифме, теме адского огня и оппозиции верха и низа.

15. "Ж и в Б о г! У м е н, а н е з а у м е н" (1923) (124) -

наиболее эксплицитная поэтическая декларация Х., полемически направленная против зауми и футуризма или "модернизма" вообще. Обращение к Пушкину здесь для Х. более чем естественно. Мотив поэта - хозяина языка, пасущего "послушливое стадо" своих стихов, - типично пушкинский: *Как весело стихи свои вести... в порядке, строй за строем, Не позволять им в сторону брести.... А стихотворец... Он Тамерлан или Наполеон* (III 25) (у лишенного милитаристских пристрастий Х.-ча "военная" топика заменена "монастырской": *Как неподкупный игумен среди смиренных черноцов*); ср. тж. *В размеры стройные стекались Мои послушные слова* (П. II 30) или *Теряю все права Над рифмою, моей прислужницею...* (П. II 225). Отголосок "Домика в Коломне" - и в словах об "извилистом законе" языка; ср. об александрийском стихе: *Извилистый, проворный, склизкий, длинный...* (III 456).

Афористическая концовка стихотворения настолько отточена (*О, если б мой предсмертный стон Облечь в отчетливую оду!*), что представляется завершением некоей давней традиции; однако мне не удалось обнаружить в русской поэзии достаточно близких текстов, - лишь более или менее сходные вариации этого мотива, вроде блоковского *Строй находить в нестройном вихре чувства...* (III 27). Возможный отголосок Блока - и в центральной строке *Я - чающий и говорящий:* ср. *Я - непокорный и свободный* (II 215).

16. "П а м я т н и к" (1930-е гг.) (II 111)

Это итоговое стихотворение Х. полемично по отношению к горацианско-державинско-пушкинской традиции. После торжественной первой строки: *Во мне конец, во мне начало,* - очевидным подтекстом которой служит стих Апокалипсиса ("Я есмь Альфа и Омега, начало и конец" (1: 8)), следует резко противопоставленное монументально-мемориальной традиции *Мной совершенное так мало* - развитие темы Баратынского (*Мой дар убог, и голос мой невнятен* (128). *А я, владеющий убогим дарованьем...* (58); ср. тж. *Мой ум немного совершит* (Перм. 270)). Единственный отклик на пушкинский "Памятник" - *В России новой, но великой* (...*по всей Руси великой*). *Поставят идол мой двуликий*, может быть связано с *Недаром лик сей двуязычен* (П. II 273).

Однако это стихотворение, включая концовку (...*На перекрестке двух дорог, Где время, ветер и песок...*), находит неожиданную параллель у Сологуба: ...*Но зачем Кумир мне бронзовый иль медный... Я Иду... Свершать в пределах жития Свой труд незнаемый и малый... На перекрестке где-нибудь Мое поставят изваянье...* (№ 220).[6]

*

В других стихах Х. я отмечу лишь наиболее значимые реминисценции, преимущественно из Анненского и Блока.

При всей укорененности Х. в русской поэтической традиции и его чуждости чарам французского декаданса, столь значимого для Анненского, болезненная нервность и беспощадная искренность последнего, его "влечение к смерти" и поэтика сочетания высокого с обыденным были Х. близки, как и - в известной мере - его "парнасские" тенденции. Это показывает и замечательная статья "Об Анненском" (*Феникс*, кн. I, М.1922), из которой видно, что

Х. болел теми же болезнями, что Анненский, и мучительно пытался их преодолеть.

Мотив *Зачем мне рай, которым грезят все?* (Ан. 115), упоминавшийся выше и связанный с инвариантной в ТЛ оппозицией "я - вы", наиболее четко отразился в "Ни розового сада" (87): *На все, что людям ясно, На все, что им прекрасно, Вдруг стала несогласна Взыгравшая душа*, - и в *Не верю в красоту земную И здешней правды не хочу* (111). Отголосок продолжения этого стихотворения Анненского: *А если грязь и низость - только мука По где-то там сияющей красе*, - в "Марте" (109): *...В затоптанном и низком Свой горний лик мы вдруг обрели*, с "реалистической" мотивировкой (*Размякло, и раскисло, и размокло... Мы в тротуари смотримся, как в стекла...*), с отсутствующей у Анненского меной ролей небесного и земного (*...в небе дождь и муть... А там, на небе, близком, слишком близком, Все только то, что есть и у земли*) и со специфической именно для первых послереволюционных лет сакрализацией земного (ср., напр., у Мандельштама: "...у нас не еда, а трапеза, не комната, а келья, не одежда, а одеяние... простой хлеб - веселье и тайна" - *Слово и культура*, 1921г.).

Равно характерен для Анненского и Х. и мотив тяги к "иному миру". Ср., в частности, *Откинув докучную маску, Не чувствуя уз бытия, В какую волшебную сказку Вольется свободное Я!* (Ан. 67) - *...Я нить пустого разговора Для всех нежданно оборву, И повинуясь только звуку Души, запевшей как смычок, Вдруг подниму на воздух руку, И затрепещет в ней цветок, И я увижу и открою Цветочный мир, цветочный путь...* (112); ср. тж. 87, 107 и др.

Особенно характерны реминисценции из Анненского в тех стихах Х., где поэтически осваивается обыденное, низкое, уродливое, тоскливое. Ср. ресторан ("Трактир Жизни") у Анненского (76): *Вкруг белеющей Психеи...Тот же гам и тот же чад. Муть вина... Пепел стынущих сигар, На губах отрава злости, В сердце - скуки перегар*, - с приморской кофейней (*У моря*, 4, 133) у Х.: *Изломала, одолевает Нестерпимая скука... в кофейне... Опрокинул столик железный, Опрокинул пиво свое. Бесполезное - бесполезно: Продолжается бытие* (у обоих поэтов бытовое переходит в символическое). Близко сходятся "О если б в этот час желанного покоя" Х. (24) и "У гроба" Ан. (66): от общей ситуации "я в гробу" до таких деталей, как *мешок со льдом* (Х.) - *подушка кислорода* (Ан.).

Неожиданное совпадение - в "Большие флаги над эстрадой" (115) (*Сидят пожарные, трубя... Услышишь трубы трубачей*) с *Флаг линяло-зеленый...И трубы отдаленной Без отзыва призывы* (Ан. 128).

Но, пожалуй, самый интересный отклик Х. на стихи Анненского - "Хранилище" (147), специфически ходасевичевская вариация на тему "Идеала" (Ан. 69). Музей Х., может быть, и непохож на публичную читальню Анненского, но вызываемые ими эмоции отталкивания от "Культуры" разительно схожи:

...Претит от истин и красот.
Еще невиданные дива
Признаться, знаю наперед.
...Все бьется человечий гений...
...От восхождений и падений
Уж позволительно устать.
Нет! полно! Тяжелеют веки
Перед вереницею Мадон...

...И скуки черная зараза
От покидаемых столов.
И там, среди зеленолицых,
Тоску привычки затая,
Решать на выцветших страницах
Постылый ребус бытия.

(Между прочим именно "Идеал" приводит Х. в своей статье об Анненском в качестве первого примера к тезису о том, что жизнь была для Анненского "безотзывна, мертва, ...миражна".).

*

Если Анненский был близок Х. определенными чертами своей поэтики (и личности), то мимо Блока он не мог пройти хотя бы потому, что Блок был тем поэтом 1900-1910-х гг., который нашел адекватные поэтические средства для выражения едва ли не всего существенного для этой эпохи. В ранних стихах Х. (как и у большинства поэтов его поколения) много отголосков Блока, но я отмечу лишь один очевидный: "В неуверенном зыбком полете" (Бл. III 197) и "Авиатору" Х. (II 65). Кроме тематики - полет и гибель авиатора, - сходны здесь и метр, вальсовый трехстопный анапест (у Х. он более "блоковский", ДМДМ, чем у Блока - ЖМЖМ), и коммуникативная структура с вопросами и императивами (*Как ты можешь летать и кружиться..?* и т.д. - Б., *Что тебе до надоблачной ясности?* - Х.; *летай и скитайся* - Б., *Припомни - подумай - постой...Отдохни...Упади - упади - упади!* - Х.), и, наконец, у обоих - трибуны и оркестр.

В ТЛ Х. неоднократно обращается к мотивам и формулам блоковской поэзии (преимущественно к III тому). Вот характерный пример - из "Автомобиля"[7] (102) *Я забываю, я теряю Психею светлую мою, Слепые руки простираю, И ничего не узнаю*, - ср.

Я обрываю нить сознанья И забиваю, что и как... (Бл. III 9). В "Дне" (82): *К чему, душа, твои порывы?* - ср. *Душа! Когда устанешь верить?* (Бл. III 159), и более тематическое сходство: *И поп, деньку такому рад, Не догадается ударить Над этим городом в набат* (в урбанистическо-апокалиптическом контексте), - ср. *Стоит...Торжественный пасхальный звон...Трезвонят до потери сил. Над мировою чепухою, Над всем, чему нельзя помочь...* (Бл. III 89). Скорее всего случайно схождение *Отчего на склоне лет Хочется еще бродить, Верить, коченеть и петь* (104) - *Только верить хочешь все, Что на склоне лет...* (Бл. II 135). См. тж. выше разборы "Играю в карты", "Баллады".

В ЕН, вообще гораздо более бедной реминисценциями по сравнению с ТЛ, схождения с Блоком приобретают отчетливую тематическую привязанность: "страшный мир" кварталов берлинской и парижской бедноты у Х. имеет очевидные сходства с петербургским "страшным миром" Блока III тома (и частично с "Городом" II тома). Инфернальный Берлин в стихотворении "С берлинской улицы Вверху луна видна" (136) отчетливо связан с "Пустая улица. Один огонь в окне" (Бл. III 38), как тематически, так и ритмически, и это родство Х. задает в первых двух строках, ритмически тождественных (+ совпадение слова *улица*) первой строке у Блока. С тем же блоковским стихотворением и по тем же параметрам, но более косвенно, связаны также берлинские "Все каменное. В каменный пролет" (145) и "Дачное" (142). Последнее, впрочем, полигенетично: его можно связать еще и с "Обманом" (Бл. II 146) (*Полуслепой широкоротый гном* Х. в родстве с *пьяным красным карликом* Блока), а также с "Нервами" Анненского (163) (близость размера: "длинные" ямбические двустишия; "дачная" тематика; авторский ужас перед пошлостью; подзаголовок у Анненского "Пластинка для грамофона" и *Тупая грамофонная игла Шатается по ритвинам царапин, И из трубы еще ричит Шаляпин* у Х.).

"Окна во двор" (159) Х. носят заголовок блоковского стихотворения (Бл. II 198), где также есть *колодезь двора* и *желоб* (соответствующий *водопроводной трубе* у Х.). Ср. тж. блоковское "Когда невзначай в воскресенье" (III 49) (*...В воротах старуха стояла... Когда же он медленно вышел, Подняв воротник, из ворот...*) с "Под землей" (143) Х. (*...За ним старуха наблюдает ...И вот, из полутьми глубокой, Старик... Идет по лестнице...*

Как тень Аида...). Выше, в разборе "Перед зеркалом", отмечена реминисценция блоковских "чердаков". Блоковская интонация и сродство с *О, если б знали, дети, вы, Холод и мрак грядущих дней!* (Бл. III 62) ощущается в концовке (146): *О, если бы вы знали сами, Европы темные сыны...*

Наиболее разительное схождение (чтобы не сказать заимствование) - в "Бедных рифмах" (161) - с "Грешить бесстыдно, беспробудно" (Бл. III 274), при всей разнице основной мысли ("Россия дорога мне даже в своей мерзости" - у Блока; ужас перед бездуховностью, однообразием жизни, человеческой покорностью - у Х.). Сходство, кроме тематики (быт парижского/петербургского лавочника), отдельных деталей (*...над мелкой поживой Задыхаться, тощать и дрожать - ... обмерить На тот же грош кого-нибудь*) и композиции (обобщенное описание текущего быта, "рабочей недели" - воскресенье, *Божий храм* у Блока, *на чахлую траву Ехать в поезде, плед разложить...* у Х.) - возвращение домой - авторское заключение, "мораль"), - прежде всего в том, что оба стихотворения, кроме авторских заключений, целиком построены из инфинитивных предложений.

*

Отметим в заключение еще несколько реминисценций.

Торжественное завершение коммарно-гротескных "Звезд" (175) (*...Всю жизнь воссоздавать мечтой Твой мир, горящий звездой славой И первозданною красой*) содержит прямую цитату из Тютчева (*Небесный свод, горящий славой звездной...*(29)). В (116): *Ты скажешь: ангел там высокий...*, отозвался излюбленный тютчевский оборот: *Ты скажешь: ветреная Геба...*(12), или, еще ближе: *Ты скажешь: ангельская лира...*(9) (и у Тютчева, и у Х. оборотом *ты скажешь* вводятся мифологические сравнения). Более опосредованы отголоски Тютчева в (73): *Заслушаться так жутко ей* [Психее] *Тем, что безмолвие пророчит В часы мучительных ночей* связано с "Бессонницей", "О чем ты воешь, ветр ночной" и, вместе с концовкой (*Простой душе невыносим Дар тайнослышанья тяжелый. Психея падает под ним*), особенно тесно с "Видением": *Есть некий час в ночи всемирного молчанья... Беспамятство, как Атлас, давит сушу; Лишь Музы девственную душу В пророческих тревожат боги снах;* у Х. - сложная перекомбинация тютчевских образов: "тяжесть"

дара тайнослышанья и падение Психеи под этой тяжестью - от *Атлас давит сушу*. Наконец, в "Перешагни, перескочи" (92), может быть, отразились синтаксис и рифма тютчевского "Не рассуждай, не хлопочи".

К приведенным выше реминисценциям из Баратынского добавим: *Полет снежинок Слежу, слежу* (30) - *В окно слежу я Метели лет* (Бар. 143); не случайно, видимо, и сходство "Лиды" (97) с "Лиде" (Бар. 108); ср., в частности, начала: *Высоких слов она не знает* (Х.) - *...Немногим избранным понятен Язык поэтов и богов* (Б.); ср. тж. *Когда поют ее подруги У полуночного костра...* (Х.) - *Когда под звонкие напевы...Среди полей, рука с рукой, Кружатся юноши и девы* (Б.) (но в то же время у Х. *роковые страсти* и *разгулу отданные ночи*, а у Б. - *невинные забавы*). Впрочем, сильнее всего в этом стилизованном стихотворении отголоски раннего Пушкина ("Прелестнице", "Платонизм" - с обращением к Лиде, "Письмо к Лиде" и др.).

Из редких схождений с младшими современниками отметим быть может бессознательную реминисценцию стихов Мандельштама о теле ("Дано мне тело. Что мне делать с ним...") в стихотворении "Душа" (72). При противоположности тематики (тело - душа) и "настроения" (светлая умиленность у Мандельштама - трагический разрыв у Х.) связь эта вряд ли случайна: слишком ощутима интонационная общность и маловероятно случайное совпадение редких размеров: пятистопный ямб двустишиями с мужскими окончаниями. Замечу попутно, что у Гумилева есть несколько стихотворений, написанных тем же (или почти тем же) размером, одно из которых - "Какою музыкой мой дух взволнован" (опубл. в 1912 г.) - содержит обращение к душе: *Душа прохладная, теперь опять Ты мне позволила желать и ждать. Душа просторная, как утром даль, Ты убаюкала мою печаль....* Ю.Колкер (I 275) отмечает сходство "Души" Х. со строками Ф.Сологуба: *Мечта души моей, полночная луна, Стоишь ты в облаках, ясна и холодна.*

Зафиксирую попутно (чисто случайное?) схождение двух почти тождественных четверостиший из "Соррентинских фотографии":

Воспоминанье прихотливо
И непослушливо. Оно
Как узловатая олива:
Никак, ничем не стеснено (149)

Воспоминанье прихотливо,
Как сновиденье - оно
Как будто вещей правдой живо,
Но так же дико и темно (155), -

с началом "Панмонголизма" Вл.Соловьева:

Панмонголизм. Хоть имя дико,
Но мне ласкает слух оно,
Как бы предвестием великой
Судьбины Божией полно...

*

Подводя итоги, основные линии "заимствований" Х. можно суммировать следующим образом.

Реминисценции из Пушкина почти исключительно связаны с сущностью поэзии и с онтологическим и социальным статусом поэта: темы природы вдохновения, источников и целей поэтического творчества, поэта и толпы, одиночества художника. С Пушкиным же связано и отчужденно-высокомерное отношение к "волнениям мирским", и тема любовно-хозяйского отношения к слову и стиху. Более всего от Пушкина идет и "горацианство" Х.

С Баратынским связан довольно разнообразный комплекс тем: тема обретения зрелости, мудрости и покоя, равнодушия к внешнему миру, тема "Мой дар убог...", тема ненужности поэзии в торгашеском, буржуазном веке, - и, наконец, тема души, отделенной от тела.

Но здесь более всего Х. обязан Тютчеву, - как и во всем, что связано с прорывом в "иные миры" или хотя бы за пределы повседневного бытия, - будь то мир небесных духов, мир хаоса или "горящий славой звездной" космос.

Тема ничтожности человека, собственного "я", в его "слишком человеческой" ипостаси идет (кроме Ницше, о чем ниже) от Державина (*Я телом в прахе истлеваю...*), Пушкина (*...меж детей ничтожных мира...*), Баратынского ("Недоносок") и, более всего, Тютчева (*И не дано ничтожной пыли Дышать божественным огнем; Как бедный нищий...*). И с Тютчевым же связана тема невыносимости внешнего мира (*О, как пронзительны и дики...*), перерастающая в тему "страшного мира", более всего близкую Х. в разработке Анненского - в "метафизическом" аспекте (*В сердце - скуки перегар; скуки черная зараза. Постылый ребус бытия*) - и Блока - в "социальном" аспекте. С Анненским сближает Х. и мотив *Зачем мне рай, которым грезят все* - ответвление темы "поэта и толпы", а с Блоком (как и с Лермонтовым) - мотивы интимно-личные (связанные с отношениями "я" с самим собой) и экзистенциальные.

II. АВТОРЕМИНИСЦЕНЦИИ

> Самоповторения у художника не случайны (...) Каждое вскрытое пристрастие - к теме, к приему, к образу, даже к слову, - лишняя черта в образе самого художника (...). (...) только повторность явления предохраняет от риска принять случайное за типическое.
>
> Вл. Ходасевич

Если рассмотрение реминисценций из текстов других авторов дает возможность выявить, что именно - какие темы, мотивы, стилистические ходы - было релевантно для данного автора в той или иной поэтической или, шире, культурной традиции, то рассмотрение автореминисценций и вообще неоднократно повторяющихся в текстах данного автора элементов и их комплексов позволяет наметить хотя бы абрис его поэтического мира (ПМ), выявить его основные темы и мотивы, проследить их связи.

Наибольшую ценность для раскрытия ПМ имеют, конечно, повторения больших тематических комплексов. Но я начну с краткого обзора "малых" повторений - отдельных грамматических элементов и специфических слов и выражений, - которые сами по себе почти ничего для построения ПМ не дают, а в лучшем случае могут быть осмыслены с точки зрения уже намеченного на основе других данных ПМ, - но могут быть небезынтересны как своего рода эндемики, показатели каких-то индивидуальных пристрастий автора.

а) свободы в огненный колпак (74)
времен в приближенную даль (76)

б) равéнство (107)
неравéнство (76)

в) переболей, перегори (81)
перешагни, перескочи (92)

г) *почти* свободная душа (80)
ни жить, ни петь *почти* не стоит (117)

д) откуда же ложится тень/на *руки эти* (32)
вновь эти плечи, *руки эти*/погреть я вышел на балкон (37)

е) нездешняя прохлада (80)
айдесская...прохлада (32)

ж) руками рану зажимать (90)
руками уши зажимаю (146)

з) грубый слой земного бытия (22)
шум земного бытия (86)

и) закрой, как бы случайно,/глаза (36)
закрой глаза и падай, падай (115)

к) текучий пламень дня (39)
текучие звезды (118)

л) кто-то тяжелую лиру/мне в руки сквозь ветер дает (118)
мне лиру ангел подает (163)

м) блудливые невесты с женихами/слипаются (142)
как изваянья - слившиеся пары (145)

н) *грубые ремесла* (116)
в непрочной *грубости* живем./*Портной* тачает, *плотник* строит (117)

о) грядущего *не надо*,/минувшее в душе пережжено (69)
пускай минувшего не жаль,/пускай грядущего не надо (76)
старым снам затерян сонник./Все равно - сбылись иль нет (110)

Это пестрый набор примеров, каждый из которых, самое большее, лишь намекает на что-то значимое.

Так, *а* и *б* - знак архаизаторской тенденции[8] в поэтике Х. и эвристическое указание на то, что рассмотрение "архаизмов" может оказаться ценным для понимания стилистики Х.; *г* - быть может, показатель стремления к прозаической точности выражения; *д* - быть может, показатель специфического отношения к себе - одновременно любовного и отстраненного; *е* намекает на положительное отношение к смерти; *з* - на отрицательное отношение к "земному бытию"; *ж* и *и* (и, возможно, *в*) могут быть показателями пристрастия к определенным мысленным (или реальным) жестам; *м* - не более, чем навязчивое берлинское впечатление; зато *л* может быть указанием на то, как Х. воспринимал приход поэтического вдохновения (любопытно, что тоже через жест); пример тем более интересен, что *тяжелая лира* стала заглавием сборника, что в 1-ой "Балладе" (118) дающий не назван, а конкретизирован лишь через 4 года во 2-ой (163), и что, конечно, во 2-ой "Балладе" 1-ая именно цитируется, т.е. возникает отсылка к ней; наконец *и* и *о* несут в себе приметы времени (1920-1922 гг.), внешние в *н* и внутренние, относящиеся к состоянию сознания, в *о* (хотя и восходящем к Лермонтову).

Первые два примера из *о* могут быть дополнены (за счет уменьшения конкретности отвергаемого):

б) Довольно! Красоты *не надо*...И Революции *не надо* (74)
Ни розового сада,/ни песенного лада/воистину *не надо* (87)
Душа взыграла. Ей *не надо*/ни утешений, ни услад (107)

Эти шесть *не надо* (грядущего, Красоты, Революции, розового сада, песенного лада, утешений, услад) - уже не намек, но четкое указание на отвержение в ПМ Ходасевича (ПМХ) "вечных" (грядущее, красота и т.д.) и "временных" (революция) земных ценностей, - другой вопрос, почему и во имя чего они отвергаются (отмечу для полной корректности, что в (74) - не вполне авторская речь).

Но даже и повторения сложных и богатых тематических комплексов не обязательно вскрывают какие-то высоко значимые и глубинные мотивы ПМ. Так, в ПЭ повторяется мотив вязки или шитья как аналогии или метафоры жизни (*Жизнь идет волшебным, тайным чередом, Точно длинный шарф кому-то вяжешь...Нижутся задумчивые петли...* и т.д. (17); *А я подумал: жизнь моя... По легкой ткани бытия Бежит такими же стежками...*и т.д. (60)), но при всем мастерстве этих стихотворений и блеске их неожиданных концовок ([смерть] *Все распустит разом, что связали мы; И, улыбаясь, твой платок Перевернул я, дорогая*), все это остается лишь красивым образом. Несколько иной случай - мотив смертельного падения в "Авиаторе" (II 65), "Акробате" (16) (*А если, сорвавшись, фигляр упадет... - Поэт, проходи с безучастным лицом: Ты сам не таким ли живешь ремеслом*) и в "Было на улице полутемно" (140) (*Счастлив, кто падает вниз головой: Мир для него хоть на миг - да иной*). Сам этот мотив оказывается поверхностной реализацией более глубоких и релевантных, но различных для этих стихотворений, что выявляется через связи с другими текстами. "Авиатор" несамостоятелен и лишь развивает общедекадентскую тему "влечения к смерти" в ее блоковской аранжировке; тема "Акробата" получает развитие в "Играю в карты..." (101) как тема гибельности вдохновенья (*Лети, кораблик мой, лети, Кренясь и не ища спасенья. Его и нет на том пути, Куда уносит вдохновенье*), что подводит к некоторым центральным для ПМХ темам (см. ниже); (140) связано с важными для Х. темами пресыщенности и тяги к "иному миру".

Отмечу, наконец, важный в ПЭ, но далее исчезающий мотив *зерна*, и вообще органического роста и круговорота: *Так и душа моя идет путем зерна: Сойдя во мрак, умрет и оживет она* (9); *...душу полнит сладкой полнотой Зерна немое прорастанье* (56); *Что буйствовало и цвело, Теперь набухло и дозрело* (59); сюда же можно отнести "Хлебы" (61) с их *мукой* и *струями будущего*

хлеба. Но и здесь, как в предыдущем примере, мотив этот оказывается поверхностной манифестацией иных: мотива "stirb und werde" в (9), мотива физического увядания и духовного роста в (56) и (59), уникального у Х. мотива *истинни, как небо, Земля, любовь и труд* в (61).

*

Перейдем теперь к существенным для ШМХ повторяющимся тематическим комплексам.

А. ...Я сам себе целую руки, Сам на себя не нагляжусь. И как мне не любить себя, Сосуд...драгоценный и счастливый Тем, что вмещает он - тебя ("К Психее", 71) - ...я не собой пленен... Своим чудесным, божеским началом, Смотря в себя, я сладко потрясен (21) - ...есть во мне прекрасное...живу, чудесный образ свой Скрыв... (20).

Б. ...пламенно оттуда проступает Венок из звезд над головой моей (21) - ...В текучие звезды челом (118)

В. ...под личной, низкой и ехидной (20) - Нечистый взор моих земных очей (21) - Сосуд непрочный, некрасивый (71) - Смотрю в себя - презрен я сам (93) - Бредет в ничтожестве своем (107) - Вдруг с отвращеньем узнаю Отрубленную, неживую, Ночную голову мою (135) - Разве мама любила такого, Желтосерого, полуседого... (157)

Г. нерадостный союз [души и тела] (22) - наш святой союз (71)

Д. Душа моя...Холодная и ясная она...слез моих она не осушит: И от беды моей не больно ей, И ей невнятен стон моих страстей (72) - Душа взыграла...И навсегда уж ей не надо Того, кто под косым дождем...Бредет в ничтожестве своем (107)

Е. Легкая моя...Милая душа моя! (70) - Душа! Любовь моя! (71) - Психея! Бедная моя! (73)

Ж. Душа взыграла (107) - Взыгравшая душа (87) - И одиночество взыграет, И душу гордость окрылит (76)

З. Душа!...Ты дышишь Такою чистой высотой, Ты крылья тонкие колышешь... (71) - Душа моя - как полная луна...На высоте горит себе, горит... (72) - Душа...Летит широкими крылами ...(107) - душу гордость окрылит (76) - небом невозбранно дышит Почти свободная душа (80) - ...тех высот, Где восходя и ниспадая, Мой дух страдает и живет (127) - ...дух

...Тысячеокий - канет в ночь (90) - ощущеньем кручи Ты еще трепещешь вся - Легкая моя, падучая, Милая душа моя (70) - Психея падает под ним (73) - ...Психеи, падающей в бред (88).

Когда ПМ поэта обладает высокой степенью единства и связности, почти безразлично, с какого места начать разматывать клубок. У Х. есть несколько фрагментов (см. А и Б), шокирующих самовлюбленностью, самолюбованием, откровенным нарциссизмом, и, параллельно с ними, чаще всего в тех же стихотворениях, строки, выражающие презрение и отвращение к себе (см. В). Противоречия тут нет: презрение вызывает "эмпирическое Я", телесное и прикованное к земле, восхищение - то же Я, но как носитель "божеского начала", сосуд, вмещающий душу, Психею. В центральной для ПМХ мифологеме души она противопоставлена, как правило, не телу, но именно эмпирическому Я как целому. Душа и Я у Х. раздвоены, разведены, душа ведет самостоятельное существование, но это и не христианская концепция, противопоставляющая душу и тело, и не пушкинская концепция (восходящая еще к Платону - ср. в "Ионе" (533e и далее) о "вдохновении и одержимости") двух различных состояний Я, выраженная в "Поэте". Оставляя подробное рассмотрение этой темы на будущее, отмечу лишь, что "союз" души и тела (или души и Я) характеризуется то как "святой", то как "нерадостный" (Г). Душа - совершенно автономна по отношению к Я и равнодушна к нему (Д), в то время как Я любит и порой жалеет ее (Е), т.е. это отношения неразделенной любви, в которых любящий сознает, что недостоин внимания со стороны любимой, но это не мешает ему бескорыстно восхищаться ею, ее красотой и ее успехами. Обычно душа, видимо, пребывает в латентном состоянии внутри Я. Но наступает момент, когда "душа взыграла" (любимое словечко Х., восходящее к "Душа поэта встрепенется") - см. Ж. - она отделяется от Я и взмывает ввысь (вариант: *канет в ночь*). В этом, отделенном от Я, состоянии она характеризуется своей связью с небом и высотой, ясностью, легкостью, крылатостью - и способностью к падению (см. З).

"Выяснение отношений" с душой - центральная тема "Тяжелой лиры" (которая могла бы быть названа, перефразируя название книги Поппера и Экклза, "The Self and its Soul"). Другая - выяснение отношений с миром.

И. Мне каждый звук терзает слух, И каждый луч глазам несносен (90) - Мне все невыносимо (87) - Грубой жизнью оглушенный, Нестерпимо уязвленный...(86) - Восстает мой тихий ад В стройности первоначальной (84) - ...сколько здесь мне довелось страдать...(72)

К. Мне каждый звук терзает слух, И каждый луч глазам несносен (90) - Глаз отдыхает, слух не слышит (80)

Л. ...Руками рану зажимать, Кричать и биться в мире вашем (90) - Так вьется на гряде червяк, Рассечен тяжкою лопатой (93) - Взрываясь, разлетаюсь я, Как грязь, разбрызганная шиной ...(125)

М. Жди, смотря в упор, Как брызжет свет, не застилая ночи (91) - Дневным сиянием объятый, Один беззвездный вижу мрак (93)

Н. Смотрю с язвительной отрадой...(76) - Все, что так нежно ненавижу И так язвительно люблю (88)

О. Тяжек Твой подлунный мир, Да и Ты немилосерд (104) - Как не любить весь этот мир, Невероятный твой подарок? (100)

П. Лежу, ленивая амеба...Все тот же мир обыкновенный...(128) - По залам прохожу лениво...Еще невиданные дива..знаю наперед ...Уж позволительно устать. Нет! полно! Тяжелеют веки... (147) - Мудрый...Поглядит, как бьет гроза, - И смыкает понемножку пресыщенные глаза (77) - О как скучал под бурей он ...(131)

Р. И с грохотом не распадается Темно-лазурная тюрьма... И поп ...Не догадается ударить Над этим городом в набат (82) - На землю громы призываю, Не доверяя небесам (93) - Звезда на землю оборвется...И солнце ангелы потушат (85) - И все исчезнет невозвратно Не в очистительном огне...(148).

Душа автономна и свободна не только от Я, но и от "земного бытия"; Я - погружено в это бытие, приковано к нему и обречено на страдания. Каждое прикосновение внешнего мира, "грубой жизни" - терзает, несносно, невыносимо (И).[9] Только отключение рецепторов делает существование сколько-нибудь сносным.(К). Для описания ситуации Я в мире Х. находит образы непревзойденной трагической силой и яркости (Л). Видимый свет не застилает безвыходного мрака (М). Но полное неприятие мира - бесплодно,

и конечная оценка мира в ПМХ - все же двойственная. В этом смысле характерны примеры в Н, внутренне амбивалентные, и в О, дающие диаметрально противоположные оценки "подлунного мира". И все же неприятие мира отчетливо доминирует, принимая различные формы, в зависимости от состояния Я: непосредственное отталкивание, как в примерах (см. выше) *о* и *б*; ощущение пресыщенности, скуки, лени, - ибо все заранее известно, и нет ничего нового под луной[10] - П; наконец, апокалиптические чаяния - Р.

*

Люди - составная часть этого мира, и отношение к ним также амбивалентно.

С. Люблю людей, люблю природу...(79) - Играю в карты, пью вино, с людьми живу - и лба не хмурю (101)

Т. Люди Повыползли из каменных подвалов На улицы...Так на задний двор, к широкой луже крысы Опасливо выходят вереницей И прочь бегут (40) - А люди черными сбегутся муравьями Из улиц, со дворов (94)

У. Когда война, иль мор, или мятеж Вдруг налетят и землю сотрясают (53) - Когда шумит мятеж, Голодный объедается до рвоты, А сытого в подвале рвет от страха...я засов тяжелый Кладу на дверь, чтоб ветер революций Не разметал моих листов заветных (II 89)

Ф. ...смирный человек...Он неравéнство оценит И дерзновенья пожелает (76) - За что свой незаметный век Влачит в неравенстве таком Беззлобный, смирный человек...(163)

Х. маленькую доброту (79) - малых правд[11] (86) - нам простого счастья нет (II 91) - ...Здешней правды не хочу ...Простому счастью не учу (111) - за справедливостью пустой (II 89) - Так называемый хороший, И вправду - честный человек... (138)

Ц. Все я знаю, все я вижу (86) - Я стал умен, суров и скуп. Я много вижу, много знаю (88) - И всезнающего, как змея (157) - И вижу...Глазами...змеи (118)

Ч. И каждый *вам* неслышный шепот...(88) Хожу - и в ужасе внимаю Шум, невнимаемый *никем* (146) - Не в *эту* серенькую ночку. ...Кричать и биться в мире *вашем* (90) -*здешней* правды не хочу (111)

Ш. Довольно! Красоты не надо (74) - Ни розового сада...Воистину не надо...На все, что людям ясно, На все, что им прекрасно, Вдруг стала несогласна...душа (87) - Смотрю в окно и презираю (93) - Не верю в красоту земную И здешней правды не хочу (111)

Редкие попытки примирения и даже объяснения в любви миру людей (С) резко перевешиваются иными, негативными отношениями. На людскую массу - взгляд свысока, как на крыс или муравьев (Т). Так же смотрит поэт на исторические события, потрясающие мир людей (У). А когда взгляд останавливается на отдельном человеке, в нем поражает и вызывает возмущение его смирение и приниженность[12] - поэт хотел бы дерзновенья и бунта (Ф). Так мы подходим к "ницшеанской" теме "человеческого, слишком человеческого": все основные этические категории - добро, правда, справедливость - подвергаются переоценке и отвергаются, ибо они "малы" (Х). Параллельно снова возникает тема Я; но если в противопоставлении с собственной душой Я было жалким и ничтожным, то в этом обороте темы, в противопоставлении "людям", "другим", - Я возвеличивается как всезнающее и всевидящее (Ц, а тж. Ч), с аллюзиями не библейского змия. Земные ценности отвергаются не только как "земные", "здешние", но, прежде всего как "ваши" (Ч)[13]. И этот фрагмент "внутренней фабулы" поэтического корпуса Х. завершается глобальным "не надо", "не верю", "не хочу", "презираю" (Ш).

*

"Как можно жить в тоске такой" и в этом противостоянии миру и людям? Где же выход?

Щ. Час желанного покоя (24) - прекрасного покоя (94)

ъ. Счастлив, кто падает вниз головой (140) - Все жду: кого-нибудь задавит Взбесившийся автомобиль (85) - А смертный венчик... Украсил бы тебя милей... И *нож* под левым...соском (138) - Пырнуть его *ножом*...(94) - По нежной плоти человечьей Мой *нож* проводит алый жгут (111) - И узкое, узкое, узкое Пронзает меня *лезвие* (118)

Ы. Я падаю в себя (87) - падай, падай, Как навзничь, в самого себя (115)

Ь. И все опять мне прояснилось, только В *перемещенном* виде... И замолчав...вдруг *откачнулся*, и вздохнул, и *умер* (35) - Назад в истоме *откачнись*, Замри - или *умри* отсюда, В давно забытое родись. И с *обновленною* отрадой, Как бы мираж в пустыне сей, Увидишь флаги над эстрадой...(115) - Преобразись, Смоленский рынок (30) - И все, что слышу, Преображенное каким-то чудом, Так полновесно западает в сердце, Что уж ни слов, ни мыслей мне не надо, И я смотрю как бы обратным взором В себя (46)

Э. Когда ж в тоске проснусь, Соединимся мы с тобою [душой] снова В *нерадостный* союз. День ото дня, в миг пробужденья *трудний* ... (22) - И как пред тем... Покинул эту оболочку - так же В нее и возвратился вновь. Но только Свершилось это *тягостно*, с усильем, Которое мне вспомнить *неприятно*. Мне было *трудно*, тесно...(35)

Ю. И вдруг...Плыву: куда - не знаю сам, Но мир мой ширится, как волны...(37) - ...Я с берега земного Срываюсь и лечу туда, где я один, В моем родном, первоначальном мире (46) - [Душа] Летит широкими крылами В огнекрылатые рои...вступает В родное, древнее жилье...(107) - Лети, кораблик мой, лети ...(101)

Я. Сребророзов Морозный пар. Столпы его восходят...под самый купол неба, Как будто *крилья ангелов* гигантских (65) - Высокий парус треугольный...Тогда встает...Розоперое *крило*. Ты скажешь: *ангел* там высокий Ступил на воды...(116) - Он простирает Два белых *ангельских крила* (102) - И *ангели* сквозь провода *Взлетают*...(163) - Огнекрилатые рои (107)

α. Нелегкий труд, о Боже правый, Всю жизнь воссоздавать мечтой Твой мир, горящий звездной славой И первозданною красой (176) - Это сам я...Пересоздал навсегда Мир, державшийся года (108) - И я творю из ничего Твои моря, пустыни, горы, Всю славу солнца Твоего...(100)

β. ...волшебный твой язык...гордиться я могу, Что сей язык, *завещанный веками*, Любовней и ревнивей берегу (69) - Люблю *из рода в род мне данный* Мой человеческий язык, Его *суровую* свободу, Его извилистый закон...(124) - ...*сурово* стиснутых стихов (125) - Ему [четырехстопному ямбу] один закон - свобода. В его свободе есть закон[14] (II 107).

Простейший выход - смерть, рассматриваемая как покой и избавление (Щ). Влечение к смерти распространяется и на других, принимая подчас эпатирующие формы (ъ, см. ос. 138 и 94) пожелания смерти другим (предвосхищение этого мотива в "Авиатору": *Отдохни от высот и опасностей, - Упади - упади - упади!*) или воображаемого убийства (появляется навязчивый образ ножа как орудия убийства). Распространяясь с отдельного человека на все человечество и всю земную жизнь, это влечение принимает форму апокалиптических призывов (см. выше Р).

Другой выход - отключение от внешнего мира путем обращения к внутренней реальности, "падения в себя" (Ы). Но это не замыкание в себе в духе тютчевского "Silentium!", а стремление вновь пережить некий опыт почти мистического характера (знакомый Х. - см. детальный, почти психиатрический отчет в "Эпизоде" (33)), в котором душа, отделившись от тела, видит тот же, но при этом преображенный и волшебно обновленный мир, а прежнее Я как бы умирает (Ь). Но это "потустороннее" ощущение неустойчиво, и с неприятным усилием душа снова возвращается в ветхое тело (Э).

Иной - может быть, важнейший в ПМХ - вариант мистического опыта, связанный с автономным от Я существованием души (см. выше Д, Е, Ж, З), также начинается с отделения души от тела, - но далее следует ее полет в "иной мир" - "родное, древнее жилье" (впрочем, поэт может говорить и о полете самого Я, а также переживать аналогичные ощущения и здесь, на земле (*Гляжу на грубые ремесла, Но знаю твердо - мы в раю* (116)) - Ю. Главный признак этого "иного мира" - настойчиво повторяющийся у Х. образ крылатого ангела - Я.

Но этот полет души в "иной мир", в отличие от специфического чисто индивидуального опыта Ь, почти неотличим от "обычного" поэтического вдохновения, и мы, наконец, видим, главный выход из невыносимого положения Я в мире - поэтическое воссоздание или пересоздание этого мира, сравнимое с сотворением мира Богом (α). Именно это и служит оправданием существованию Я и, может быть, всего этого мира. И орудие этого творения - "завещанный веками", "суровый" и "свободный" "мой человеческий язык" (β). Последние три цитаты из β говорят о свойствах этого орудия, о том, каким должен быть этот язык и этот стих: нужно сочетание и слияние "свободы" и "закона", вольного полета и

смиренного подчинения высшему. Здесь можно увидеть и противостояние эстетическим эксцессам модернизма - но одновременно и отталкивание от пассеистского консерватизма, замыкания на каноне (=законе). В более широком контексте (см. ниже) здесь можно увидеть и отголоски определенного нравственного, а не только эстетического credo.

Так, в общих чертах, рисуется картина ПМХ, рассматриваемого как своего рода фабула, в центре которой стоит фигура авторского Я, и в ходе развертывания которой возникает "поэтический сюжет", в котором выясняются отношения Я с собственной Душой, с Миром, с Другими, и все противоречия и негативные аспекты этих отношений преодолеваются в конечном счете актом Творчества, орудием которого ("поприщем" поэта) служит Язык.

III. МИФОЛОГЕМА ДУШИ

0. *Душа* - самое частое слово в ТЛ: 17 употреблений в 16 стихотворениях (*небо*(*небеса*) - также 17, но в 11 стихотворениях, далее идут *ночь* и *рука* - по 14). В качестве синонимов употребляются также: *Психея* (6 раз) - как полный синоним; *дух* (5 раз) - преимущественно для обозначения посмертного или "потусторонего" существования; *сердце* (10 раз) - как синоним в некоторых контекстах (впрочем, в 74 *сердце* противопоставлено *душе* как земное небесному).

Из 23 употреблений слов *душа* и *Психея* в 7 случаях использовано местоимение *моя*, еще в 11 речь идет также несомненно о "моей" душе, 4 употребления нейтральных и только в одном случае (76) речь идет несомненно о "чужой душе" (но и тут моделируемой по образцу "моей"). Таким образом, "моя душа", хотя бы количественно, центральный персонаж ТЛ.

Главное отличительное свойство души у Х. - ее автономное, самостоятельное, независимое не только от тела, но и вообще от Я, существование. Это подчеркивается многочисленными обращениями к ней (что восходит к поэтической традиции, - достаточно вспомнить "О вещая душа моя!" или "Свой подвиг ты свершила прежде тела, Безумная душа!" - но частота таких обращений и их коммуникативная насыщенность, нериторичность - у Х. исключительны): *Ты...* - *Легкая моя, ...Милая душа моя!* (70); *Душа! Любовь мол!* (71); *Психея! Бедная моя!* (73); *Душа! Тебе до боли тесно...*(75); *К чему, душа, твои порывы?* (82). Но прежде всего эта самостоятельность выражена содержательно.

1. Атрибуты души

1.1. Причастность небу, высоте, способность к полету, крылатость: душа - дышит чистой высотой, крылья тонкие колышет в лазури, горит на высоте, знает о небесном, как полная луна, дышит небом, летит широкими крылами, гордость ее окрылит, легкая, обитательница высот; но тут же: падучая, упадает с вышины.

1.2. Связь с ночью, сном, бредом: канет в ночь, заслушаться... жутко ей тем, что безмолвие пророчит в часы мучительных ночей, ее душат сны, ей невыносим дар тайнослышанья, она падает под ним, падает в бред, летит в излюбленную бурю... не ища спасенья.

1.3. Антагонизм земному миру: душа несогласна со всем, что людям ясно и прекрасно; здесь хорошо - но душа куда-то стремится она - источник и вдохновитель бунта; я - с людьми живу и лба не хмурю, а она (здесь - сердце) - летит в излюбленную бурю.

1.4. Некоторые дополнительные характеристики: душа, с одной стороны, холодная и ясная, светлая, сияющая; с другой - бедная, робкая, простая.

1.5. Связь с творчеством, поэзией, вдохновением: ей вдохновение твердит свои пифийские глаголы; ее непостоянство играет в мареве искусств; сердце летит, куда уносит вдохновенье; душа вступает в родное, древнее жилье и страшным братьям заявляет равенство гордое свое; душа поет, как смычок...

1.6. Взаимосвязь души и Я.

1.6.1. "Физическая" связь: Я - сосуд, вмещающий душу (и только тем и драгоценный); душа может отделяться от тела и "падать" в него; "естественное" состояние души - на высоте, а "неестественное" - в опозоренной груди; душа жжет и разъедает тело; тело - или Я - изношенная оболочка души, она - на высоте, в нездешней ночи, в раю, - а я мучаюсь в "вашем" мире.

1.6.2. Отношение Я к душе: см. выше в разд. II, А-3 (милая; любовь моя; бедная, светлая).

1.6.3. Отношение души к Я: см. там же.

1.6.4. Автономность души подчеркивается постоянно проводимым противопоставлением *она - Я*, в частности, обращениями Я к душе; содержательно выражает эту автономность ее равнодушие к Я (*И навсегда уж ей не надо, Того, кто...бредет в ничтожестве*

своем...; ...от беды моей не больно ей и т.д.), ее самопроизвольное "прорезывание" из тела и повторяющееся "душа взыграла"; см. тж. выше I.3.; даже в творчестве *Отображаюсь...нет, не я*, а те высоты, где живет мой дух.

1.6.5. Отношение Я к Я определяется тем, насколько Я в данный момент ощущает себя обладателем "собственной" души: самовлюбленность, если ощущается *наш святой союз*, презрение к себе, чувство заброшенности - если душа ведет автономное существование.

1.7. Выявляются, таким образом, три облика души:

г о р д а я, которой *не надо Ни утешений, ни услад*, заявляющая *страшным братьям...равенство гордое свое*, связанная с небом, раем, полетом, вдохновеньем, - но также и с ночью и бурей; душа, которой не нужен Я и чуждо все "земное" - прежде всего, в 107 и 72 а тж. в 76, 87, 90, 100, 112;

м и л а я, находящаяся в *святом союзе* с Я, как бы его возлюбленная (71, 70);

б е д н а я, изнемогающая под бременем "дара тайнослышанья" (73).

2.Душа в других стихах Х.

Зачатки той мифологемы души, которая развернута в ТЛ (в 1920-22 гг.), появляются в ПЗ в 1917 г.: *душа под спудом Каким-то пламенным чудом живет помимо меня* (119). Прообраз 71 - в 20 и 21 (1919г.), где, впрочем, душа не названа, а речь идет о *чудесном образе*, скрытом *под личной низкой и ехидной* и о потрясенности *своим чудесным, божеским началом*. Странствия души, отделившейся от тела (но традиционным образом - во сне) - в 22 (1917 г.): она несовершенна, слепа и глуха, но учится *дышать в ином пределе*, в царстве свободы; и этот опыт души бросает *отсвет новый* на все посюстороннее. Особняком стоят стихотворения 33 и 37 с их полумистическим опытом раздвоения личности.

После ТЛ мифологема души полностью исчезает из поэзии Х.: в "страшном мире", занимающем центральное место в ЕН, ей нечего делать. Единственное исключение - примыкающее к ТЛ стихотворение 1923 года (127).

3. Истоки мифологемы души у Х.

3.1. Учитывая ориентированность Х. на русскую поэтическую традицию, естественно именно в ней искать эти истоки (при

этом рассмотрение отношений между душой и Я, душой и телом, душой и сердцем в русской поэзии лежит, конечно, вне рамок этой работы и представляет собой самостоятельную тему). Однако концепции души как автономного от Я существа мы там не находим. Оставляя в стороне чисто конвенциональные (синекдохические: pars pro toto) употребления, мы находим, что душа обычно рассматривается как один из аспектов Я - лучший, высший, духовный аспект, - обычно противопоставляемый телу или сердцу (и с тем же сердцем порой, наоборот, отождествляемый), часто персонифицируемый (прежде всего, через обращение), - но эта персонификация всегда носит условно-поэтический характер: обращение к душе - это по существу всегда обращение к себе.

Ограничусь немногими общеизвестными примерами из наиболее значимых для Х. поэтов - Пушкина, Тютчева и Баратынского.

В "Я помню чудное мгновенье" речь идет о *я* (*Тянулись тихо дни мои Без божества...*), потом следует: *Душе настало пробужденье...И сердце бьется в упоенье, И для него воскресли вновь...* Т.е. в о м н е душа долго спала, но, наконец, проснулась; *сердце* выступает в своем обычном поэтическом значении, а *для него воскресли..* - синекдоха, могло бы быть и *для меня...*

Типичный случай сращения души с Я (душа = часть Я) - у Тютчева: *Душа, душа, спала и ты*, - причем далее местоимение *ты* (*Но что же вдруг тебя волнует, Твой сон ласкает и целует...*) скорее относится к Я, чем к душе.

Имманентность тютчевской "души" особенно явственна в "Silentium!": *Лишь жить в себе самом умей - Есть целый мир в душе твоей...Их оглушит наружный шум...Внимай их пенью - и молчи*, - т.е. я должен прислушиваться к голосам своей души, которая внутри меня и противостоит "наружному шуму" (все стихотворение можно рассматривать как развертывание стертой метафоры "в глубине души").

В "О вещая душа моя" в 1-2 строфах *душа* отождествлена с *сердцем* и, стало быть, помещена - даже чисто физически - внутрь Я. Отождествление произведено так: сердце *бьется на пороге Как бы д в о й н о г о бытия*, душа - *жилица д в у х миров*; в 1-ой строфе *ты* относится к сердцу, во 2-ой - к душе. В последней, 3-ей строфе душа и сердце растождествляются, сердце (=*страдальческая грудь*) приковано к земным страстям, душа же *готова*,

как Мария, К ногам Христа навек прильнуть, - т.е. здесь яркий случай раздвоения Я на худшую ("земную") и лучшую ("небесную") части, и душа - это Я в его духовном аспекте.

Сопоставление "основных мифов" Х. и Тютчева (о последнем см. в моей статье "Инвариантный сюжет лирики Тютчева" - в печати) поучительно. У обоих - ярко выраженное отталкивание от "земного" - хотя и не без амбивалентности (здесь - не только родство, но и очевидные заимствования - см. разд. I), у обоих - порыв ввысь и ощущение "неба" как родины. Но структура человеческой личности - различна. У Тютчева душа вращена в Я, и оба немощны, а если и происходит "вознесение" (недолгое - *Мы в небе скоро устаем*), то во плоти, - хотя и как бы во сне. У Х., напротив, полное разделение души и Я, душа - сильна и свободна (во всех своих обликах, кроме "бедной" души в 73 - стихотворении, очень зависимом от Тютчева), и трагедия - не в душевно-духовной немощи Я, а в жалкой телесной оболочке, от которой душа свободна, в то время как Я с этой оболочкой нераздельно сращено.

Противопоставление души телу, идущее от христианской традиции, достаточно обычное в русской поэзии, также предполагает, что душа и тело суть противоположные аспекты Я (*Я телом в прахе истлеваю, Умом громам повелеваю*). Пожалуй, наивысшей степени автономности как душа, так и тело получают в "На что вы дни?" Баратынского - стихотворении, очень важном для Х., - где душа и тело предстают как две самостоятельные и независимые друг от друга сущности, или даже существа, как бы не имеющие в лице Я общего носителя: Я здесь просто элиминировано. Это, видимо, наиболее близкое предвосхищение концепции Х.; разница лишь в том, что у Х. душа противопоставлена именно Я как целому, а не только телу (у Баратынского оппозиция имманентности/трансцендентности души радикально снята).

С другой стороны, концепция души у Х. близка к пушкинскому "Поэту", но не в отношении структуры Я, а в плане оппозиции творческого/нетворческого состояния Я в связи с состоянием души. В остальном здесь душа - такой же аспект Я (или, в данном случае, Поэта), как и в "Я помню чудное мгновенье". Пока *Душа вкушает хладный сон - Быть может, всех ничтожней он*; но когда *Душа поэта встрепенется* (еще раз вспомним *душа взыграла* у Х.),

- *Бежит он, дикий и суровый, И звуков, и смятенья полн...* В том же, что касается источника вдохновенья, Х. расходится с Пушкиным: у Пушкина пробуждает душу *божественный глагол* (концепция, идущая из глубин иудейской и эллинской традиции: пророки, с одной стороны, и платоновский "Ион" - с другой); у Х. пробуждение души, как правило, происходит спонтанно (частичное исключение - *кто-то тяжелую лиру Мне в руки сквозь ветер дает*, а также скорее риторическое *Мне лиру ангел подает*).

3.2. Ближе всего концепция души, как она представлена в ТЛ, к первобытно-анимистическому представлению о душе как "двойнике" человека, способном отделяться от него (во сне, в обмороке, после смерти). Так, по представлениям шаманизма, душа вещественна и не противопоставлена телу; во время камлания душа шамана совершает путешествие в мир духов. Аналогичны представления о ка и ба у древних египтян: это двойники человека, могущие отделяться от него, свободно передвигаться, подниматься на небо. Ба изображалось в виде птицы, с крыльями. Я не хочу сказать, разумеется, что концепция души сложилась у Х. под влиянием изучения шаманизма или древнеегипетских мифов, - скорее следует признать такое представление архетипическим.

Религиозно-филисофское преломление этого архетипа, иногда довольно близкое концепции Х., можно найти в христианской мистической традиции, напр., у Бернарда Клервосского (с его представлением о духе, выходящем из себя и погружающемся в океан бесконечной истины), Гуго Сен-Викторского (душа возвышается над самой собой и тонет в океане божественного света), Франциска Сальского (учение о "Сарре" и "Агари" в душе) и т.д., но наиболее развернуто - у Мейстера Экхарта. По учению последнего, душа - это "внутренний человек", противостоящий "внешнему", и одновременно "искорка" Божья, чуждая всему тварному и единосущная Божеству. "Внутренний и внешний человек различны, как небо и земля";[15] "внутренний человек - это сокровенное человека". Для достижения должного состояния надо "отрешиться от всякого попечения и устремления к 'тому' или 'другому'", бежать от "суеты внешних дел"; "душа должна освободиться от времени с его желаниями и стремлениями", "отречься от себя и всех вещей" (ср.: *...ей не надо Ни утешений, ни услад* (107), *Ни розового сада, Ни песенного лада Воистину не надо* (87) и т.д.), вобрать в себя все силы", так чтобы "тело перестало существовать для

нее". "Человек, который вполне отрешен, ... восхищен в вечность ..., ничто преходящее не может заставить его почувствовать плотское волнение, он мертв для земли..., ничто земное не говорит ему". "...дух того, чья природа здесь влачится в унижении, возносится к высочайшим вершинам Божества" (ср.: *И навсегда уж ей не надо Того, кто под косим дождем...Бредет в ничтожестве своем* (107) и все это стихотворение, а также 72, 90). Экхарт обращается к душе: "Восстань же, благородная душа! Выйди вон из себя и иди так далеко, чтоб не возвратиться совсем" (ср. *Уж не вернуться нам назад...*(101)). Душа должна "вознестись и быть на высоте небесной над своим 'я' и над всеми вещами" (ср.: *Я сам над собой вырастаю, Над мертвым встаю бытием...*(118)). Экхарт говорит о "полете души" и о том, что она парит выше сонмов серафимов.[16]

Общий знаменатель учения этой традиции в том, что если "я" (м.б. вместе с "душой" - внешней) дано эмпирически и существует в объективном мире, то с "душой" (или "душой души") я встречаюсь лишь в глубинном внутреннем опыте, она открывается внутри меня самого, - но, будучи имманентной мне, она в самых глубоких глубинах соприкасается с трансцендентным Богом (или даже "вращена" в него), и тем самым сама становится трансцендентной, не теряя своей имманентности. Этот глубинный слой души или духа есть "сверхчеловеческое" в человеке, то, что приобщает его к Богу[17] (см., напр., С.ФРАНК, *Реальность и человек*, Paris 1956).

Подводя итоги, можно сказать, что мифологема души у Х. представляет собой контаминацию нескольких родственных религиозно-философско-мифологических представлений:

1) универсального архетипического представления о самостоятельном существовании души как двойника, могущего отделяться от тела (откуда идет оппозиция *душа/тело*);

2) европейской мистической концепции о "высшем" (или "глубинном") в душе (допускающей оппозицию *я* (тварный, земной)/*душа* (причастная Богу));

3) концепции "инспирации" от Платона и пророков до Пушкина (создающей оппозицию высшего (творческого)/низшего (обыденного) состояний человека (художника, "пророка")).

3.3. Стоит, наконец, упомянуть об обстоятельствах биографического - или социально-психологического - свойства, быть

может, способствовавших выработке у Х. концепции об автономности души, или стимулировавших ее усвоение.

Х. не мог не ощущать резкого несоответствия своего повседневного бытия - всегда неустроенного и бедного, а в 1920-21 гг. жалкого и нищенского (*О косная, нищая скудность Безвыходной жизни моей!*), своей физической болезненности и немощи и внешней невзрачности, а, может быть, даже и бедной душевной жизни (в часы, "когда не требует поэта..."), - и вольного творческого полета духа в часы творчества; несоответствия между несовершенством мира и себя в мире - и совершенством своих собственных созданий и, тем более, творений "страшных братьев". Это ощущение могло воплощаться и непосредственно, как "описание ситуации" - ретроспективном "Петербурге", открывающем ЕН (*И я безумел от видений, Когда чрез ледяной канал, Скользя с обломанных ступеней, Треску зловонную таскал*), - или как более или менее традиционное описание "преображения мира творчеством", как в 112 или, особенно, в "Балладе" (118), - но могло принимать и более глубинные формы, отливаясь в мифологему души, автономной от Я и от земного мира.

3.4. Мифологема души как смысловой центр поэзии Х.

Мифологема души в большой мере определяет содержание и структуру ПМХ, равно как и главные черты поэтики Х.

Прежде всего, она является структурным центром ПМХ: от нее тянутся нити ко всем главным темам и мотивам, его образующим.

Так, ею обусловлено то основное место, которое занимает в поэзии Х. тема "Я" и относительное невнимание к другим человеческим личностям (в частности, исключительно малое количество "любовных" стихов): место отношений "я - другие" (и "я - любимая") занято благодаря сосредоточенности на отношениях Я с собственной душой.[18] Ею же определяется "ницшеанская" тематика в разных ее проявлениях, гордость и высокомерие, пронизывающие ТЛ: смирение и осознание своего недостоинства проявляется только по отношению к своей душе; она же дает критерий должного, которому ничто в окружающем мире - кроме "музикийского лада" и "волшебного языка" - не соответствует, - из чего вытекает и апокалиптическая тема, тесно связанная с "ницшеанской". Противопоставление творчества, вдохновения, поэзии - обыденности, мучительному земному миру также моделируется противостоянием

гордой, божественной души и жалкого, тварного Я. Тема преображения мира - через творчество или (что менее важно) мистический опыт - это тема приведения мира в гармоническое соответствие с собственной душой. Напряженность противостояния души и Я и, как следствие, мира, исключительно высокая разность потенциалов между ними обуславливают тот этико-эстетический максимализм, который, как я попытаюсь показать ниже, является нервом всего творчества Х.

Что касается поэтики Х., то ее ориентация на "золотой век" обусловлена той же тягой к гармонии души с миром, нашедшей высшее воплощение в поэзии Пушкина (этим же, скорее всего, обусловлен интерес к Державину и к "малым поэтам" XVIII и первой половины XIX вв.). Наконец, специфическое для поэтики Х. резкое и порой дисгармоническое сочетание "высокого" (тематически и стилистически) с "низким", обыденным (в частности, архаизмов с современной бытовой речью) также естественно связывается с оппозицией *душа/Я и земной мир*.

IV. "НИЦШЕАНСТВО" В ПМХ

Слово "ницшеанство" употребляется здесь не в смысле следования учению Ницше, хотя бы в его расхожем варианте, но условно, за неимением лучшего единого термина, который охватывал бы высокомерие, гордость, презрение к людям, апологию неравенства, дерзновения и мужества, отвержение "маленькой доброты", "справедливости пустой", "малых правд", смирения и вообще обыденного, "среднего градуса" жизни,- как "человеческого, слишком человеческого".

Что все эти в той или иной степени одиозные "жесты" и "аттитюды" встречаются, и в немалом числе, в поэзии Х., и притом не только эксплицитно выражены, но порой подчеркнуты до степени почти футуристического эпатажа, - не может быть оспорено. Моя задача не в том, чтобы "оправдать" Х., а в том, чтобы найти истоки, корни этого "ницшеанства" как в культурной традиции, так и в личном мироощущении Х.

Рассмотрим вначале те тексты, в которых выражен вышеописанный "ницшеанский" комплекс. Они образуют сложную структуру с перекрещивающимися связями, которую естественнее всего изобразить в виде графа, вершинами которого были бы те или иные группы текстов, объединенных семантической общностью, а ребра

показывали бы связи между этими группами. Я использую эквивалентное описание, группируя тексты, соответствующие одной вершине, под той или иной буквой латинского алфавита, и задавая далее матрицу инциденций, показывающую, какие вершины связаны ребрами.

В качестве исходного, центрального, я беру стихотворение "Гостю".

a. ...неси мечту, Иль дьявольскую красоту, Иль Бога...А маленькую доброту...оставляй в прихожей. ...Будь или ангел, или демон. А человек - иль не затем он, Чтобы забыть его могли? (79)

b. ...И он дыхание распада На крыльях дымчатых принес (98); ...Как будто Ангелу Падения Свободно руку отдала (97); ...Глазами...змеи (118); И всезнающего, как змея (157); ... Чем я ужасен и велик ... вещей бледности моей...беспощадного огня, Который уж лизнул меня (II 99) (демонизм)

c. ... и не ища спасенья. Его и нет...Ведь мы и гибнем... (101); [душа] Глядит бесстрашными очами...(107); ...в...мире новом, Напряженном и суровом...(108); Я стал умен, суров и скуп (88); Ты сам не таким ли живешь ремеслом? ("Акробат", 16) (апология опасности, бесстрашие)

d. = ъ разд. II (убийство)

e. = Р разд. II (апокалипсис)

f. = Х разд. II ("человеческое, слишком человеческое")

g. = Ш разд. II (отвержение "слишком человеческого")

h. = Т+У разд. II + Напастям жалким и однообразным Там предавались до потери сил (123) (копошение человеческого муравейника)

i. Мудрый подойдет к окошку...(77); "Из окна" (84); Смотрю в окно - и презираю (93); А там, за толстым и огромным Отполированным стеклом...(135); "Окна во двор" (159) (взгляд из окна)

j. ...душу гордость окрылит: Он неравéнство оценит И дерзновенья пожелает (76); И ни разу по пледу и миру Кулаком не ударить...(161); Ремянный бич я достаю...И ангелов наотмашь бью (163) (бунт)

k. Мудрый подойдет к окошку...И смыкает понемножку Пресыщенные глаза (77); Претит от истин и красот...От восхождений и

падений Уж позволительно устать...Тяжелеют веки...(147); Пора не быть, а пребывать, Пора не бодрствовать, а спать...(156); Счастлив, кто падает вниз головой: Мир для него хоть на миг - а иной (140); С холодностью взираю я теперь На скуку славы предстоящей (56) (пресыщенность)

l. "Музыка" (65); ...я творю из ничего...и разрушаю вдруг шутя...(100) (мечта, творчество; произвол)

m. ...я...пересоздал...мир, державшийся года (108); повинуясь...звуку Души...подниму...руку, И затрепещет в ней цветок, И я увижу и открою Цветочный мир...(112); А мне...Являлась вестница в цветах...И я безумел от видений...(123); Ключи таинственного сада Звенят на поясе моем. Я - чающий и говорящий (124); Нелегкий труд...Всю жизнь воссоздавать мечтой Твой мир (175) (творчество)

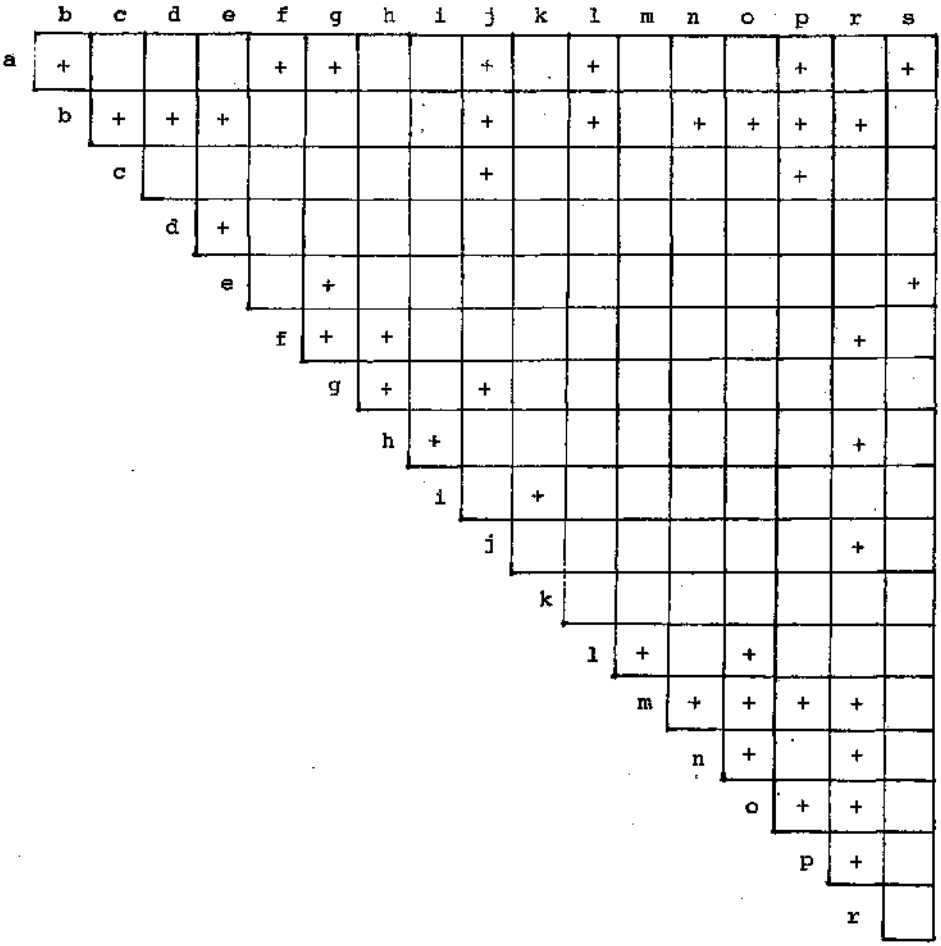
n. Все я знаю, все я вижу (86); Я стал умен, суров и скуп. Я много вижу, много знаю...И каждый вам неслышный шопот, И каждый вам незримый свет...(88); ...И всезнающего, как змея (157); Мне мир прозрачен, как стекло (163); ...Таинственный, спокойный, сокровенный...Вмещающий всю мудрость на земле (24) (всеведение)

o. Я сам себе целую руки, Сам на себя не нагляжусь. И как мне не любить себя...(71); Своим чудесным, божеским началом... я сладко потрясен...проступает Венок из звезд над головой моей (21); малое, что здесь, во мне И взрывчатей, и драгоценней, Чем все величье потрясений В моей пылающей стране (II 72) (самолюбование, самовозвеличение)

p. Я сам над собой вырастаю...Стопами в подземное пламя, В текучие звезды челом (118); ...Чем я ужасен и велик...Вещей бледности моей...беспощадного огня, Который уж лизнул меня (II 99) ("человекобожество", причастность небу и аду)

r. ...душу гордость окрылит...(76); Один лишь я...Средь озабоченных ходил.Смотрели на меня - и забывали Клокочущие чайники свои...Все слушали стихи мои (123); Смутятся нищие сердца При виде моего лица. Оно их тайно восхитит И страх завистливы родит (II 99); пред твоими слабыми сынами...гордиться я могу, Что сей язык...Любовней и ревнивей берегу (68) (гордость)

s. ...крылья ангелов гигантских (65); солнце ангелы потушат (85); ангел там высокий Ступил на воды тяжело...Дозором ангелы встают (116) (апокалиптические ангелы)



Приведенные фрагменты и матрица соответствий достаточно красноречивы сами по себе, и как бы сами выстраивают соответствующий "ницшеанский" сюжет лирики Х. Достаточно будет обрисовать его в самых общих чертах.

Центральное стихотворение - "Гостю" (а), с очевидной цитатой из Ницше[19] и столь же очевидными аллюзиями на Апокалипсис,[20] - несет в себе апологию полюсов - Бога и Дьявола (а

также "мечты"), точнее, соответствующих начал в человеке, - и отвержение "середины", "теплоты" - как "человеческого, слишком человеческого".

С апологией "дьявольского" начала связаны "демонические" стихи (b), где либо появляется Люцифер - *прекрасный неудачник С печатью знанья на челе* или *Ангел Паденья*, либо авторское Я наделяется демоническими чертами; демоническое начало далее может переходить в апологию одиночества или опасности (c), противостоящей серости обыденной жизни, и даже в апологию убийства как средства избавления человека от ужаса этой жизни (d) (наиболее эпатирующим образом в 138: *А смертный венчик...Украсил бы Тебя милей. Ведь так прекрасно...Скончаться рано, до греха...Уж лучше...Попасться бы тебе злодею...Уж лучше в несколько мгновений И стид узнать, и смерть принять...И нож под левым, лиловатым, Еще девическим соском*), или в такое "глобальное решение", как всеобщая гибель в апокалиптической катастрофе (e), - отметим попутно, что излюбленные Х-ем крылатые ангелы (s) похожи скорее на ангелов Апокалипсиса, чем, скажем, на ангелов Рафаэля.

Другая сторона демонизма - всеведение (n), самовлюбленность и самовозвеличение (o), переходящие в "сатанинскую гордость" (r); Я предстает как человекобог, причастный и небу, и аду (p). "Божеское" вообще нечетко отделено от "дьявольского" (*...Стопами в подземное пламя, В текучие звезды челом*), и Я в своем творчестве, с одной стороны, причастно Богу и уподобляется Творцу (m), а, с другой стороны, проявляет произвол (l), скорее присущий Дьяволу.

Отвержение "середины" проявляется в презрении к обычным, "средним" человеческим ценностям (f) и отталкивании от них (g); отсюда - взгляд свысока на копошение человеческого муравейника, предающегося *Напастям жалким и однообразным* (h). Тут характерна специфическая "поза" - взгляд из окна[21] (i), - связанная с "фаустовской" (а тем самым и "мефитофельской") темой пресыщенности жизнью и усталости от нее (k), доходящей до апологии самоубийства, дающего *хоть на миг, а иной* взгляд на мир, - и здесь мы с другого конца подходим к тем же демоническим темам убийства и апокалипсиса, а также к теме бунта против этого мира (j), бунта, сочетающего "взгляд на небо" и богоборчество.

*

Каков же общий знаменатель этого взаимосвязанного круга тем, охватывающих значительную долю стихов Х. (в частности, 25 стихотворений из 47 в ТЛ)?

Мне представляется, что им является этико-эстетический максимализм, типологически (а скорее всего и генетически) связанный с линией Леонтьева, Достоевского[22] и, прежде всего, Ницше (причем с последним - в аутентичном, а не расхожем варианте его учения). Раз этот мир - *серенькая ночка, тихий ад*, полный уродства и страдания, покорности, посредственности и скуки, - и раз внутренний опыт убеждает нас в том, что есть иной, лучший мир, *родное древнее жилье*, обитель души, - то вывод и выдох не в том, чтобы пытаться улучшить этот мир или приспособиться к нему, принять его мелкие законы и получать от него свою долю мелких *утешений и услад*, - но в безоговорочном отвержении "этого", земного, "срединного" мира: недолжное подлежит уничтожению *в очистительном огне*, и Я - как причастный "иному" миру, как знающий, *чающий и говорящий* - имею право судить и осудить его.

"Человек - это то, что должно быть преодолено" (Ницше). Демаркационная линия проходит не между добром и злом,[23] ибо земное добро, как и *красота земная* и *здешняя правда*, - мелки и неистинны,[24] - а между малым, здешним, земным миром и истинным, "иным" миром, где *все огромно и певуче*, миром свободы и творчества.

"Иной мир", небо Х. - это не царство любви и блаженства, но царство свободы и величия, и достигается оно не христианским смирением и любовью, но гордым дерзновеньем; путь, ведущий к нему - путь опасностей; отсюда апология крайностей, не только небесного (хотя именно Небо - отчизна души), но и дьявольского начала как носителя гордости и дерзновенья (и даже, может быть, красоты). Нужен толчок, выбрасывающий из этого мира, дающий духу "прорезаться", осознать свою природу и "сбросить изношенную оболочку", а откуда он исходит - не так уж важно (о положительном содержании этого максимализма см. разд. V).

*

Связи этого смыслового комплекса с учением Ницше очевидны. Ницшеанство Ходасевича, правда, очищено от всего позитивистско-дарвинистского в учении Ницше, от его антихристианства, от обожествления могущества, воинственности, мести, сладострастия. Но многое из главного остается. Это, прежде всего, низкая оценка современного человечества с его смирением и современной морали: ср. выше *f*, *h* - и "...'ручной человек', безнадежно умеренный, противный..." ("Генеалогия морали"), "Лучше жить среди львов, чем под теплыми веяниями современных добродетелей... . ...мы оставались вдали от счастья немощных, от 'смирения'..." ("Антихристианин"), "Превзойдите...маленькие добродетели, маленькое благоразумие, боязливую осторожность, кишение муравьев, жалкое довольство, 'счастье большинства'!" ("Так говорил Заратустра") и мн. др. о маленьких жалких людях, маленьком счастье, маленьком стыде, маленьких победах, мелочных заботах современного человека, особенно в "Заратустре"; ср. также инвективы против "хорошего человека" как "идеального раба" в "Воле к власти"; далее, о том, что велико только то, что стоит вне морали, о том, что мораль принижает и умаляет человека (ос. в "Воле к власти" и "Утренней заре"). Отсюда вытекает презрение к такому человеку, отвержение его и созданного им мира, ощущение необходимости его "преодолеть": ср. *g*, *h*, *i* - и "Бывают дни, когда меня охватывает...презрение к человеку. ...я презираю теперешнего человека... . Я задыхаюсь в его нечистом дыхании" ("Антихристианин"), "Человек есть нечто, что должно преодолеть" ("Заратустра"). Это возведение в принцип гордости и любви к самому себе, апология мужества, суровости, опасности, одиночества, бунта: ср. *j*, *p*, *r*, *o* - и "Надо научиться любить себя самого", "Опасными путями ходит Заратустра" и мн. др. в "Заратустре", "Мы..., имеющие мужество...", "Жизнь, по мере возвышения, всегда становится суровее" ("Антихристианин"), "Не останавливаются только бесстрашные..., те, кого не пугают бури, опасности одинокого странствия" ("Веселая наука") и мн. др. о влечении к более свободным и опасным формам жизни. Особенно же важен максимализм Ницше, та внутренняя напряженность, с которой он свергал прежние идолы (и воздвигал новые), неве-

домая прежде в философии выявленность личного начала, искренность и глубоко пережитая серьезность, - именно здесь я вижу те черты его сочинений, которые могли быть всего ближе Ходасевичу.[25]

Сверх сказанного, можно указать довольно много более или менее близких текстуалных и образных схождений, некоторые из которых, преимущественно с "Заратустрой", я приведу.

"Акробат" (16) (в част., Ты сам не таким ли живешь ремеслом?)	Сцена с канатным плясуном в "Предисловии Заратустры" (в част., Ты из опасности сделал себе ремесло)
А человек - иль не затем он, Чтобы забыть его могли? (79)	Человек есть нечто, что должно преодолеть (многократно)
И всезнающего, как змея (157)	Если бы я мог стать мудрым вполне, как змея...
Стопами в подземное пламя, В текучие звезды челом (118)	Чем больше стремится он [человек] вверх..., тем глубже простираются корни его в землю, вниз, в мрак и глубину, - к злу
"Перед зеркалом" (157)	Посмотрев в зеркало, я вскрикнул, и мое сердце содрогнулось: ибо не себя увидел я в нем, а образ демона и язвительную улыбку его
"День" (82), "Все жду: кого-нибудь задавит..." (85)	Горе этому...городу! - И мне хотелось бы уже видеть огненный столб, в котором сгорит он!
"Гляжу на грубые ремесла" (116)	...золото сыплет оно [солнце] в море...так что даже беднейший рыбак гребет золотым веслом!
Лети, кораблик мой, лети, Кренясь и не ища спасенья... Уж не вернуться нам назад... (101)	Мы...сели на корабль... Теперь, корабль, устреми взор твой в даль... Горе тебе, если среди океана на тебя нападет тоска по берегу... ("Веселая наука")
Так называемый хороший, И вправду - честный человек Перегрузит тяжелой ношей Твой слабый, твой короткий век (138)	К критике хорошего человека. - Добросовестность,...чувство долга,... честность...Не соображения ли пользы заставляют нас осуждать противоположные свойства...? Хороший человек как тиран (там же)
Всем равный жребий, вровень хлеба Отмерит справедливый век. А все-таки порой на небо Посмотрит смирный человек... (76)	Скромным, прилежным,...умеренным: таким вы хотели бы видеть человека? Но мне он представляется только идеальным рабом (там же)

Число примеров можно было бы увеличить. Отметим, в частности, что фигура Вакха в 95 и "лирический герой" в 112 имеют определенное сходство с Заратустрой.

*

Нельзя отрицать и связь этого смыслового комплекса (и всего "умонастроения" поэзии Х.) с русским декадансом, Брюсовым и Сологубом в первую очередь, - но эта связь, как мне представляется, неглубока. Конечно, *неси мечту, Иль дьявольскую красоту, Иль Бога...* перекликается с *И Господа, и Дьявола равно прославлю я*, но характер этого "прославления" у Х. иной, и строк *Хочу, чтоб всюду плавала Свободная ладья* Х. никогда не написал бы:[26] декадентская всеядность глубоко чужда ему.[27] Пустоту и отсутствие высших нравственных задач Х. считал "смертным грехом" и "великим заблуждением" символизма (в "декадентской" его ипостаси): "Провозгласив культ личности, символизм не поставил пред нею никаких задач, кроме 'саморазвития'. ...Можно было прославлять и Бога, и Дьявола. Разрешалось быть одержимым чем угодно: требовалась лишь полнота одержимости...Глубочайшая опустошенность оказывалась последним следствием этого эмоционального скопидомства" ("Некрополь"). Если можно говорить об "имморализме" Х., то это не безразличный имморализм вседозволенности и артистического произвола гениальной личности (*Губами припадал ко всем земным отравам* - Брюсов), а производное от его максималистского неприятия всего мелкого и неистинного (*малых правд*) во имя высокого и истинного (*последней правоты*). Меньше всего ему свойственен нравственный релятивизм - неизменный спутник эстетского отношения к жизни (*Быть может, все в жизни лишь средство Для ярко-певучих стихов* - Брюсов). Но главное, может быть, отличие "ницшеанства" Х. от, скажем, брюсовского - в его выстраданности, в том, что оно идет от искренней боли за несовершенство мира и невыдуманного личного страдания (что сближает Х. с Анненским и Блоком); если здесь и есть элемент "позы", то это поза страдающего и ищущего человека, а не модное условно-поэтическое позерство.[28]

Словом, я хочу сказать, что соприкосновения Х. с "линией Брюсова" столь же поверхностны и продиктованы скорее "духом времени", чем внутренней общностью (проблема "Ходасевич и Соло-

губ" сложнее и здесь рассматриваться не будет), как и его соприкосновения с футуризмом - с его эпатажем жестокостью и самовозвеличением (ср. "Я люблю смотреть, как умирают дети", "Я и Наполеон" и др. стихи молодого Маяковского, многое у Северянина - и "An Mariechen" или "К Психее" Х.).

С другой стороны, именно этот максимализм и экстремизм является главным, что отделяет Х. от пушкинской эпохи, к которой он так тяготел, и которой была свойственна скорее пермессивность. В то же время, однако, и некоторые "ницшеанские" мотивы Х. восходят к Пушкину - к таким его стихам, как "Поэт й толпа", "Поэту", "Свободы сеятель пустынный", "Полководец" и т.д., вплоть до *Кто жил и мыслил, тот не может В душе не презирать людей...* и *Все, все, что гибелью грозит...* (хотя последние примеры - "чужая речь").

Наконец, нельзя не отметить и христианские корни "ницшеанства" Х. Кроме уже отмеченной реминисценции из "Откровения Иоанна Богослова", упомяну прямые цитаты оттуда же в одном из наиболее эпатирующем жестокостью и одновременно наиболее апокалиптическом из его стихотворений - 85:

Звезда на землю оборвется	...и звезды небесные пали на землю (6: 13); ...И я увидел звезду, падшую с неба на землю (9: 1); Третий Ангел вострубил, и упала с неба большая звезда..., и пала на... источники вод...,
И станет горькою вода	и третья часть вод сделалась полынью, и многие из людей умерли от вод, потому что они стали горьки (8: 10-11)
...И солнце ангелы потушат...	...и солнце стало мрачно, как власяница (6: 12) ...и помрачилось солнце (9: 2)

Наиболее же существенна тут идущая, видимо, тоже от Апокалипсиса мистическая традиция, выразившаяся, например, в таких высказываниях Мейстера Экхарта, как "Добродетель есть только среднее между пороком и совершенством" или "Вы должны подняться над добродетелью".

*

Справедливости и точности ради следует заметить, что "экстремистские" мотивы если и не уравновешиваются, то умеряются другими, связанными с приятием мира, прежде всего в его "эле-

ментарных", первоначальных основах. Правда, эти мотивы сосредоточены почти исключительно в ПЗ (1918-19 гг.): *...истинны, как небо, Земля, любовь и труд* (61); *шляпу сняв, я поклонился низко Петру Иванычу, его работе, гробу, И всей земле, и небу ...И мальчику я поклонился тоже* (41); *Мне нравится...слушать То смех, то плач детей...Прекрасно.Вот шум, такой же вечный и праведный, Как шум дождя, прибоя или ветра* (44); *хор светил и волн морских, Ветров и сфер мне музыкой органной Ворвались в уши* (49). Здесь можно увидеть влияние акмеизма или даже "адамизма" - в особенности в строках: *...слова: цветок, ребенок, зверь - Приходят на уста все чаще* (56).

В ТЛ эти мотивы почти исчезают (стоит отметить лишь: *Горит звезда, дрожит эфир, Таится ночь в пролете арок. Как не любить весь этот мир, Невероятный Твой подарок?* (100), - впрочем, с последующей апологией собственной творческой мощи и произвола), а в "страшном мире" ЕК пропадает полностью, если не считать характерной трансформации в 125: *Я полюбил железный скрежет Какофонических миров...Люблю певучий и визгучий Лязг электрической пилы...*" и т.д.

V. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ КРЕДО ХОДАСЕВИЧА

Эстетические взгляды Х., насколько их можно выявить по его литературно-критическим статьям и мемуарам, могут показаться эклектическими. Исповедование экстатически-дионисийско-моцартианской сущности искусства - и трезвый аполлинически-сальериевский подход к нему; поэзия как искусство слова по преимуществу - и поэзия как религиозное служение; отрицание связи искусства с современностью - и утверждение этой связи, вплоть до оправдания поэзии общественным служением поэта; равнодушие к добру и злу - и отчетливая нравственная направленность; приверженность к пушкинской традиции - и осуждение пассеизма... При этом в поэзии самого Х. эти противоречия каким-то образом находят благополучное примирение, и "дионисийская" "Баллада" (1921) не представляется противоречащей "аполлиническим" декларациям типа "Жив Бог! Умен, а не заумен..." (1923). Легче всего сказать, что эти противоречия примиряются бесспорным единством творческой личности Х. Задача, однако, заключается в том, чтобы вскрыть рациональный общий знаменатель этих противоположностей. Я буду исходить при этом именно из критической

и мемуарной прозы Х., а не из его стихов. (Оговорюсь, что почти все его газетно-журнальные статьи зарубежного периода - кроме вошедших в сборники - остались для меня недоступными).

Приглядимся к тому, что не устраивает Х. в современной ему и прошлой поэзии. Какой н е должна быть поэзия?

1. "Додержавинская лирика...была условна. И внешний мир, и собственные свои чувства поэты изображали в их "идеальном"..., чистейшем и простейшем виде... Он [Державин] был первым..., сумевшим...выразить свою личность такой, какова она была - нарисовать свой портрет..., не искаженным условной позой" ("Державин", 1916). Дмитриев "чувство реальное...подменил выдуманной чувствительностью, столь же...поддельной, как 'поэтическое парение' классиков" ("Дмитриев", 1937). "Всякие попытки писать 'как Толстой', не чувствуя и не живя 'как Толстой', - либо пошлость, либо глупость... 'Учиться писать' у Толстого, не учась у него жить, и...не имея в себе того главного дара, который сделал Толстого Толстым, дара духовного подвига - напрасно и безнадежно, противно или смешно" ("Казаки", 1939). Итак, неприемлема подмена целостной личности условной, выдуманной, поддельной позой - и, шире, любой разрыв личности и творчества.

2. "Точного языка не мог Дельвиг добиться потому, что не было у него точных мыслей" ("Дельвиг", 1931). Брюсов "талант, и большой. Но он - *маленький человек*, мещанин...Поэтому-то, при блистательном 'как', его 'что' ничтожно" (из письма А.И.Тинякову, 1915). То-есть к ущербным результатам приводит и недоразвитие или недораскрытие личности.

3. "Необыкновенный человек, поэт Анненский, всю жизнь думал о своем Я - и не мог из него выбраться. 'Я' дурманило его лирическим хмелем...Действительной религиозной жизни [у него не было]" ("Об Анненском", 1922). То-есть личность, даже "необыкновенная", не должна быть замкнута в себе.

4. "Символисты не хотели отделять писателя от человека... Символизм не хотел быть только художественной школой...он порывался стать жизненно-творческим методом, и в этом была его глубочайшая, быть может невоплотимая правда... [Но из этой попытки] возникло и великое заблуждение символизма, его смертный грех. Провозгласив культ личности, символизм не поставил перед нею никаких задач, кроме 'саморазвития'. ...требовалось лишь

непрестанное горение, движение - безразлично во имя чего... Можно было прославлять и Бога, и Дьявола. Разрешалось быть одержимым чем угодно: требовалась лишь полнота одержимости... 'Личность' становилась копилкой переживаний, мешком, куда ссыпались накопленные без разбора эмоции - 'миги'... Глубочайшая опустошенность оказывалась последним следствием этого эмоционального скопидомства" ("Конец Ренаты", 1928). То-есть слияния личности с творчеством недостаточно, если оно рассматривается как самоцель, и перед творческой личностью не стоит никаких задач, кроме имманентных ей же.

5. "С замечательным упорством и трудолюбием он [Брюсов] работал годами над книгой, [в которой] он хотел дать ряд стихотворных подделок, стилизаций, содержащих образчики 'поэзии всех времен и народов'! В книге должно было быть несколько тысяч стихотворений. Он хотел несколько тысяч раз задушить себя на алтаре возлюбленной Литературы - во имя 'исчерпания всех возможностей', из благоговения перед перестановками и сочетаниями...Написал он ужасную книгу 'Опыты' - собрание бездушных образчиков всех метров и строф" ("Брюсов", 1924). "Для Блока его поэзия была...реальным духовным подвигом, неотделимым от жизни. Для Гумилева она была формой литературной деятельности" ("Гумилев и Блок", 1931). Благополучные эстеты...не видят того, что значит поэзия Анненского...За его лирикой не слышат...человеческой драмы...Они рукоплещут форме. Форма у Анненского остра, выразительна, часто изысканна.Следовательно, Анненский - мастер... и все обстоит благополучно. Они [эстеты] удовлетворенно констатируют, что у...Анненского прекрасные голосовые связки...он...кричит чрезвычайно громко и выразительно" ("Об Анненском"). То-есть недостаточно и ущербно замыкание на чисто литературных задачах, на проблемах "формы".

6. "Художественное произведение, которого смысл исчерпывается заключенным в нем мемуарным, пейзажным и бытовым материалом...неизбежно оказывается дефективным" ("К столетию 'Пана Тадеуша'", 1934). Садовской "почти не решается прибегать к новым, еще не освященным традициями приемам творчества... Но многие чувства современного человека требуют и современных способов выражения" ("Русская поэзия", 1914). "...в его [Б.Садовского] стихах нет и тени художественного почина, как почти нет

попыток сказать новое и по-новому. Поэтическая традиция его надежная крепость...Но такое отсиживание столько же отстраняет от него опасность поражения, как и возможность победы... Кристально чист ключ поэзии Садовского, но утолит ли он чью-нибудь жажду" (рец. на "Полдень" Б.Садовского, 1916). Итак, к художественному ущербу приводит и замыкание в той или иной традиции, бытовой или поэтической.

Таким образом, не должно быть:

подмены собственной личности - позой или подделкой под другую личность;

замыкания внутри собственной личности;

даже при слиянии личности с творчеством - замыкания на имманентных задачах, на "саморазвитии";

замыкания на чисто литературных задачах;

замыкания на "своей" среде и/или традиции.

Иначе: личность должна быть полноценной и полноценно проявляться в творчестве, в идеале сливаясь с ним; она не должна замыкаться в себе, на своих внутренних задачах, даже на литературных задачах, на "своем" вообще - она должна быть открыта, разомкнута. Прежде, чем ответить на вопрос - куда? - сделаю отступление.

*

Одним из ведущих лейтмотивов в философской мысли новейшего времени является мысль об ущербности, дефектности любой "закрытости", "замкнутости", "самодостаточности". Здесь не место искать причин появления этого лейтмотива, хотя наиболее очевидные из них лежат на поверхности (секуляризация культуры, "отчуждение" и т.д.). Так или иначе, эта мысль оказывается едва ли не центральной у таких, например, противоположно направленных мыслителей, как выросший из неопозитивизма Карл Поппер и укорененный в христианской традиции Клайв С. Льюис. В своей концепции "трех миров" Поппер подчеркивает мысль об открытости Мира 1 (Миру 2 и, через него, Миру 3) и о самоуничтожении и противоречивости любой концепции его замкнутости (в его учении о закрытых и открытых обществах эта мысль из метафизики переносится в сферу социологии). Льюис настойчиво отстаивает мысль о губительности не только чувства самодостаточности в

человеке, но и замыкания в любой, даже самой почтенной и благородной сфере деятельности, от материнской любви до общественного служения. Общеизвестно глубокое развитие и обоснование этого круга идей у Мартина Бубера.

В русской традиции эта мысль в различных формах проявляется, например, у Н.Федорова и Вл.Соловьева (от "Критики отвлеченных начал" до "Смысла любви"), а позже в особенности у Вяч.Иванова, но еще задолго до них с необычайной силой выражена у Тютчева. Филологическим отражением этого круга идей является все творчество М.М.Бахтина.

Мне представляется, что эта "философема" является центральной и для эстетики Х. Для него очень важны были вопросы о самодостаточности Я и самодостаточности так называемых "художественных задач" (или "эстетического критерия"). И на оба эти вопроса он отвечал отрицательно, как это ни противоречит на поверхностный взгляд и его "индивидуализму", и его ориентации исключительно на литературу. Замечу, что противоречие между теоретическим - и поэтическим - антииндивидуализмом и сосредоточенностью на жизни собственной души не ново в русской поэзии: достаточно назвать того же Тютчева; но ориентация на себя бывает разной, и Тютчев, как и Х., сосредоточен на себе для того, чтобы преодолеть себя, "выйти из себя".

*

Для дальнейшего обоснования высказанной мысли обратимся к "положительной" части эстетической программы Х. Какой должна быть поэзия?

7. Позе, условности, поддельности противостоят конкретность и правдивость как conditio sine qua non истинного искусства. "Как бы ни назвать путь, которым шел Пушкин, - этот путь привел его к реализму, т.е. прежде всего к конкретности переживания..."("Щастливый Вяземский", 1928). "Правдивость и простота навсегда...остались во мне связаны с воспоминаниями о Блоке" ("Блок и Гумилев"). Даже в общем чуждый поэт принимается Х-чем, если его поэзия удовлетворяет этому критерию: "Прекрасно и благородно в Есенине то, что он был бесконечно правдив в своем творчестве и перед своей совестью..." ("Сергей Есенин", 1926). Это же требование - основное и исходное -

применяется и к собственным стихам и прозе: "...быть сугубо правдивым. Я долгом своим (нелегким) считаю - исключить из рассказа лицемерие мысли и боязнь слова. ...Истина не может быть низкой, потому что нет ничего выше истины. Пушкинскому 'возвышающему обману' хочется противопоставить нас возвышающую правду" ("А.Белый", 1934-38). См. тж. выше (п.1) о Державине.

8. Поэзия предъявляет повышенные требования к личности поэта: она должна быть единой, цельной, неповторимой и пребывать в единстве с творчеством. Именно в том, что "символисты не хотели отделять писателя от человека", была их "глубочайшая, быть может, невоплотимая правда" ("Конец Ренаты"). Это жизненно-творческое единство должно образовывать некую неповторимую констелляцию мыслей, чувств и образов: "В жизни каждого поэта ...бывает минута, когда...он вдруг постигает в себе строй образов, мыслей, чувств, звуков, связанных так, как дотоле они не связывались ни в ком. ...Если ее не было - нельзя притворяться, что она была: поэт или начинается ею, или не начинается вовсе" ("Державин", 1931). Цельность личности и ее единство с творчеством определяет такое эстетическое качество, как единство формы и содержания: см. выше (п. 2) о Брюсове.

Но правдивость, конкретность, единство личности и творчества - лишь необходимые предварительные требования, так же как и формальное мастерство, т.е. умение ставить себе задачи и умело разрешать их ("В каждом стихотворении Гумилев ставит себе ту или иную задачу и всегда разрешает ее умело" ("Русская поэзия")). Поскольку эта ступень достигнута, выдвигается требование трансцендирования, выхода за рамки личности.

9. Замкнутости личности, даже "необыкновенной", на себя противопоставляется преодоление ее во имя подчинения высшему началу и приобщения к нему: "Осмыслить...свою жизнь значит пересмотреть ее с точки зрения некой высшей цели - высшей, нежели...эстетическое любование [мыслями и чувствами] в себе ...Эта частная, личная жизнь должна быть...подчинена...высшему императиву. Из маленького я нужно выйти, нужно сжечь его, чтобы из пепла восстало иное, очищенное и расширенное Я. ...Расширить малое 'я', сделать...мысли и чувства сверхличными могла бы в Анненском...любовь к человечеству или к Богу" ("Об Анненс-

ком"). Такому трасцендированию может служить и любовь к миру: "Как художник, он [Пушкин] равнодушно внимал добру и злу, они были для него равноценны... [Зато в 'Гаврилиаде'] такое нежное сияние любви к миру, к земле, такое умиление перед жизнью и красотой..." ("О 'Гаврилиаде'", 1917). Поэтическое вдохновение Х. рассматривал именно как прорыв за рамки собственного Я: "Более всего в жизни дорожит он [поэт] теми тайными минутами, когда Аполлон требует его к священной жертве...За эти минуты своей одержимости, своего святого родства, которое сродни мгновениям последней эротической судороги или эпилептическим минутам 'высшей гармонии', ...поэт готов жертвовать жизнью. Он ею и жертвует..." ("О Сирине", 1937); "В художественном творчестве есть момент ремесла, хладного и обдуманного делания. Но природа творчества экстатична. По природе искусство религиозно, ибо оно, не будучи молитвой, подобно молитве и есть выражение отношения к миру и Богу" (там же). Диалектика соотношения личности, творчества и Бога лаконично изложена - по поводу оды "Бог" - в книге о Державине: "Державин сам с замиранием сердца ощущал высоту своего парения. ...Смотря на собственное отражение в оде, видел он отражение Бога в себе самом - и все более поражался". Связь этих мотивов с поэзией Х., прежде всего, с ТЛ, очевидна.

10. Декадентски-индивидуалистическому замыканию личности и творчества на себе, равно как и "сальериевскому" замыканию поэта на чисто литературных задачах, Х. противопоставляет взгляд на позицию и литературу вообще как на служение и подвиг. В этом отношении ключевым текстом, моделирующим, по Х., всю дальнейшую судьбу русской литературы, был пушкинский "Пророк". "В тот день, когда Пушкин написал 'Пророка', он решил всю грядущую судьбу русской литературы; указал ей 'высокий жребий' ее; предопределил ее 'бег державный'. В тот миг, когда серафим рассек мечом грудь пророка, поэзия русская навсегда перестала быть всего лишь художественным творчеством. Она сделалась высшим духовным подвигом...Подчиняя лиру своему этому высшему призванию, отдавая серафиму свой 'грешный' язык, 'и празднословный, и лукавый', Пушкин и себя, и всю грядущую русскую литературу подчинил голосу внутренней правды, поставил художника лицом к лицу с совестью... Пушкин...завещал русскому писателю роковую

связь человека с художником, личной участи с судьбой творчества. Эту связь он закрепил своей кровью. Это и есть завет Пушкина. Этим и живет и дышит русская литература, литература Гоголя, Лермонтова, Достоевского, Толстого. Она стоит на крови и пророчестве" ("Окно на Невский", 1922). "Без откровения, без прорицания нет поэзии" ("Грибоедов", 1929), Ср. строки о Блоке и Гумилеве, цитированные выше (п. 5). По Х., жизненное служение поэта как человека и гражданина может возвысить его поэзию, зарядить ее своей силой или оправдать ее. "Те 'слишком человеческие' чувства, которым отдался Мицкевич в 'Пане Тадеуше', именно потому и вылились с такой волшебной силой, что они уже были в нем как бы подостланы иными, куда более значительными по объему и силе...Последняя поэма Мицкевича оправдана тем, что он умер с оружием в руках" ("К столетию 'Пана Тадеуша'").

11. Наконец, пассеистическому замыканию в рамках той или иной традиции (даже - и прежде всего - пушкинской) Х. противопоставляет сложное, неоднозначное, живое отношение к традиции как к драгоценнейшему достоянию, которое, однако же, не должно сдерживать движение вперед. С одной стороны: "Все можно вырвать иль выжечь из нашей памяти, но Медного Всадника, но украинской ночи, но Тани Лариной мы не забудем" ("Щастливый Вяземский"); "То, что нас связывает, во много раз прочнее всего, что могло бы разъединить. В некотором смысле у нас с Вами общая родина: 'Отечество нам Царское Село'" (письмо Б.Садовскому, 10 фев. 1920); "Порой целые ряды заветнейших мыслей и чувств оказываются неизъяснимыми иначе, как в пределах пушкинского словаря и синтаксиса..." ("Колеблемый треножник", 1921); Х. говорит о некоторых словах, "с которыми связана драгоценнейшая традиция и которые вводишь в свой стих с опаской, не зная, имеешь ли внутреннее право на них - такой особый, сакраментальный смысл имеют они для нас..." (там же). Однако: "Нельзя и не надо превращать пушкинский канон в прокрустово ложе. Знамя с именем Пушкина...да не будет...чем-то вроде эстетического шлагбаума, бьющего по голове всякого, кто хочет идти вперед. Пушкин не преграждает пути, он его открывает: ("Окно на Невский"), - ср. выше (п. 6) о стихах Б.Садовского. С одобрением Х. отмечает, что "Филолог и классик,

...Анненский не мог удержаться от того, чтобы не модернизировать, не заострить даже такую, казалось бы, неприкосновенную для него форму, как античная трагедия" ("Об Анненском"). Высказывания этого типа не случайно концентрируются у Х. в начале 20-х годов, когда боязнь уничтожения культурных ценностей и - в той или иной степени - противостояние режиму породили в широких кругах творческой интеллигенции пассеистские тенденции и стремление замкнуться в стенах пушкинской крепости (см. как яркий пример этих тенденций сборник "Лирический круг", М. 1922, где и было напечатано "Окно на Невский"); сам не чуждый этих настроений, с исключительной силой выраженных в "Колеблемом треножнике", Х., верный своей "антиимманентной" установке, одновременно предостерегает и от опасностей такого замыкания.

Так же неоднозначно отношение Х. к современности: поэт должен быть открыт ей, какова бы она ни была. "Отражение эпохи не есть задача поэзии, но жив только тот поэт, который дышит воздухом своего века, слышит музыку своего времени. Пусть эта музыка не отвечает его понятиям о гармонии, пусть даже она ему отвратительна - его слух должен быть ею заполнен, как легкие воздухом" ("Державин", 1931)- ср.: *...Я полюбил железный скрежет Какофонических миров* (125), - но одновременно не должен замыкаться в ней, особенно в "дурной современности": "Многое в Игоре Северянине - от дурной современности, той самой, в которой культура олицетворяется в биплане, добродетель заменена приличием, а красота - фешенебельностью" ("Русская поэзия").

Таким образом, в отношении Х. к прошлому, к культурной традиции, и к современности есть общий знаменатель, раскрываемый все той же философемой. Нельзя замыкаться в себе: надо быть раскрытым современности, дышать ее воздухом; но и в ней нельзя замыкаться - нужно трансцендирование в прошлое, в традицию; но и самодовление традиции (пассеизм) также ущербно. Односторонняя ориентация на современность (И.Северянин) и на традицию (Б.Садовской) равно дефектны.

Итак, Х. последовательно отвергает всякую замкнутость и самоцельность (жизнь ради жизни, личность ради личности, литература ради литературы). Личность трансцендируется - через вдохновение - в творчестве; но это лишь первая ступень; само творчество - поэзия, литература, культура в целом - также должно

трансцендироваться (см. с этой точки зрения "Хранилище" (147), где музей предстает как кладбище замкнутой в себе культуры) в службе высшему, внеположному культуре началу - внутренней правде и совести (= Богу). Человеческое Я, замкнувшееся в себе, может быть носителем лишь "малых правд"; это "маленькое я" должно быть преодолено. С этой точки зрения надо понимать "ницшеанство" Х.: лозунг Ницше о "слишком человеческом" и о необходимости преодоления человека близок Х., хотя выводы из него Х. делает отнюдь не "заратустровские". Преодоление "слишком человеческого" означает для Х. возвышение до религиозной (в широком смысле слова) жизни и религиозного отношения к творчеству, в котором эстетическое становится неотделимым от этики. Философема, выделенная в качестве центральной для Х., сверху упирается в этику и переходит в нее, снизу - в литературную технологию. Декларации об экстатичности творчества не противоречат, а, наоборот, согласуются в рамках этой концепции с сальериевским "деланием", а требование конкретности и правды - с апологией фантазии ("Музыка", "Друзья, друзья!...").

По Х., для появления настоящей поэзии нужен п о р ы в, - но не самоценный, а направленный ввысь, "стремление", а не "влечение", - и п о д ч и н е н и е голосу внутренней правды и совести. Ну и, конечно, "постановка определенных задач" в каждом данном стихотворении и "умелое разрешение" их (в отношении последнего Х. почти в одинаковых выражениях пишет о Пушкине и Гумилеве). Реализации всего этого комплекса Х. не находил - за редкими исключениями - у символистов и дургих своих современников, - и прежде всего отсюда проистекает его ориентация на Пушкина.

Думаю, что для самого Х. это преодоление себя, всего мелкого в себе, своего "грешного языка" - во имя подчинения внутренней правде и совести - было вечной desiderata, - но порыв (и прорыв) к этому - вся его поэзия, начиная с ПЗ. Лучшие стихи Х. имеют пушкинский статус, приближаясь по полноте самораскрытия, внутренней честности, высоте поставленной задачи и совершенству ее разрешения к таким пушкинским шедеврам, как "Воспоминание" , - идет ли речь о таких "мелочах", как "Леди долго руки мыла", или о лирических исповедях, написанных полным голосом, как "Баллада" (1921) и "Элегия" ("Деревья Кронверкского

сада..."). И, заметим, недаром названные стихотворения с исключительной силой воплощают именно идею трансцендирования.

В свете сказанного следует понимать и гордо-скромное высказывание Х. о том, что он *Привил-таки классическую розу К советскому дичку*. Не реставрацию пушкинских форм ставит здесь себе в заслугу Х., - этим с неменьшим правом мог бы похвастаться его приятель Б. Садовской и многие другие пассеисты 10-х - 20-х годов, - но возврат к пушкинскому пониманию поэзии и ее роли - в духе "Пророка". Очередная философема, как мне представляется, дает надежный ключ - хотя и не универсальную отмычу - к поэзии зрелого Х., своего рода путеводитель по ней. Не универсальную же - потому, что никакая большая поэзия не может быть замкнута ни на какой "концепции", даже на такой широкой и "разомкнутой"

VI. ВЫСОКОЕ И НИЗКОЕ

0. Соотношение между тематически-предметной сферой (высокая - нейтральная - низкая), стилем (высокий - средний - низкий) и типом интонации (ораторская - напевная - говорная) в лирике эволюционировало со времен Ломоносова до наших дней. Эстетика классицизма предписывала строгое соответствие между ними, которое могло нарушаться со специальной целью лишь в сочинениях пародийного типа. В пушкинскую эпоху, вместе с падением системы лирических жанров, была расшатана и жесткость этих соответствий; процесс этот продвинулся еще дальше в поэзии Некрасова и, далее, Анненского и Блока. Однако и по сей день в норме, при отсутствии пародийно-сатирического или комического задания, эти соответствия, хотя и в сильно размытом виде, сохранились.

В поэзии Х., именно благодаря ее ориентированности на поэтику пушкинской поры, нарушения и сдвиги этих соответствий отличаются особой тонкостью и становятся особенно значимыми. Достаточно для начала вспомнить строчку *На высоте горит себе, горит* в стихотворении о душе и ее полете, недаром вызвавшую негодование Асеева. Сложное взаимодействие "высокого" и "низкого", "поэзии" и "прозы" - одна из центральных черт поэтики Х. Проследить, хотя бы в общих чертах, как это взаимодействие осуществляется, - цель этого раздела.

Тенденция к прозаизации заявления в "Брента, рыжая реченька!" (1920) в виде прямой декларации: *С той поры люблю я, Брента,*

Прозу в жизни и стихах. "Проза в жизни" - тематические прозаизмы, "проза в стихах" - стилистические. Но и сама структура стихотворения декларативна: торжественный эпиграф из "Онегина"[29] контрастно монтируется с 1-ой строкой (*Брента, рыжая реченка!*); *вдохновенные мечты* и *вдохновение* любви разбиваются о действительность, стоящую за *звонким именем - рыжую реченку с мутными струями*; и все завершается рифмой *брезента - Брента*.

Другая декларация - в "Петербурге" (1926): *И каждый стих гоня сквозь прозу, Вывихивая каждую строку...* . Здесь заявлен отказ от всякой условной "поэтичности", то приближение - через "вывих" традиционных поэтических формул - к разговорности и просторечию, которое было проницательно отмечено и Мандельштамом (писавшем о "нежной грубости простонародного московского говорка" в стихах Х.), и Тыняновым (писавшем о "зловещей угловатости", "нарочитой неловкости", "бормочущих домашних рифмах", "вторжении записной книжки в классную комнату высокой лирики", - правда, Тынянов считал эти черты периферийными для Х.).

Основной предмет дальнейшего рассмотрения - техника этой прозаизации стиха у Х.

1. Вторжение "низкого" в "высокое"

1.1. Внефабульное - через сравнение или метафору, вводящие пятном обыденную или низкую деталь.

Наиболее яркий пример - стихотворение 90 о пробуждении и полете духа: *Прорезываться начал дух, Как зуб из-под припухших десен*; после отделения духа от Я: *А я останусь тут лежать - Банкир, заколотый апашем - Руками рану зажимать...* Все стихотворение стоит на этих двух сравнениях - стоматологическом и бульварно-кинематографическом. В результате их введения вместо мраморно-холодной стилизации под "золотой век" (здесь значимы преимущественно контексты Тютчева и Баратынского) возникает живое, сегодняшнее поэтическое высказывание с пронзительно искренней интонацией; при этом пятна обыденности, снимая налет стилизации, делают это высказывание предельно серьезным.

Аналогичный механизм - в 93, где в высокую апокалиптическую тематику и стилистику (с цитатой из блоковского "Возмездия": *беззвездный вижу мрак - мрак ночной, беззвездный*) вторгается "огородное" сравнение: *Так вьется на гряде червяк, Рассечен тяжкою лопатой*.[30] Традиционный библейско-державинский червь превра-

щается в червяка, а старый образ натуралистически детализируется.

Неслучайность и систематичность этого приема снижения и прозаизации высокого контекста хорошо видна на примере 79 и 76. В первом ницшеанско-брюсовская тематика и стилистика переводится в иной, "домашний", ключ сравнением: *...А маленькую доброту, Как шляпу, оставляй в прихожей*. Во втором тот же эффект порождает простенькое сравнение *Так нынче травка прорастает Сквозь трещины гранитных плит* на фоне ницшеанско-достоевской тематики и громоздкого, хотя и по-ходасевичевски ненавязчивого, инструментария стилистики начала XIX и даже XVIII века (*неравéнство*; инверсия *Времен в приближенную даль*; оксюмороны *язвительная отрада* и *приближенная даль*).

Во всех этих случаях "низкое" сравнение действует как кодовый переключатель, превращающий то, что могло бы восприниматься как риторика и/или стилизация, т.е. нечто сугубо "литературное", далекое от реальной жизни и потому "несерьезное", - в серьезное, человеческое и насущное. Этим приемом Х. убивает двух зайцев, удовлетворяя своей тяге к "золотому веку" и архаике и одновременно говоря "с последней прямотой" о важном и сегодняшнем.

1.2. Фабульное - прямым введением обыденной детали.

Этот прием более характерен для ПЗ, чем для ТЛ. Типичные примеры - 19 и 27: в обоих случаях высокая тематика (пламенная жизнь души в 19, смерть в 27) и стилистика (*пламенное чудо, ропот огня* и т.д.), блоковские интонации и реминисценции (а в 27 - и блоковский размер Я 5352: ср. "На поле Куликовом, I"), - и все это переключается в бытовой план скупой деталью: *...спеша к трамваю; И все-таки бреду домой с покупкой*. Аналогично в 24: здесь стилистика золотого века (*Хлоя; на розах, на левкоях ... ты нежила бы взор*), тема смерти - и *...ты робко переменишь Мешок со льдом заботливой рукой* (такое вторжение натуралистической детали, впрочем, предвосхищено Анненским с его "подушкой кислорода").

В 77 высокая архаизирующая стилистика (обращение к буре, *армады, прах, скалы, понт*) трансформируется обыденным: *У старушки вырываешь Ветхий вывернутый зонт* (отметим точную прозаическую деталь *вывернутый* и рифму *понт-зонт*). В 70 *Сердце...*

Упадает с вишни - и видит, упав, циферблат будильника на ночном столике (здесь, кроме того, высокая тематика снижена разговорной стилистикой и интонацией)

2. Параллелизм высокого и низкого.

Крайне сжатый образец такого построения - "Пробочка", написанная по схеме частушки (и почти частушечным размером), где 1-2 и 3-4 строки семантически параллельны, причем 1-2 имеют дело с неодушевленными и обыденными реалиями, а 3-4 - с личными и высокими (тело и душа).

"Звезды" состоят из двух неравных частей: 30 + 6 строк. Линия раздела проходит посередине строфы, что делает переход от первой части, предельно сниженной, бульварно-фельетонной (*румяный жахаль, двуспальные напевы, непотребный хоровод, трясут четырнадцать грудей, жидколягая комета* и т.д.), ко второй, высокоторжественной, с цитатой из Тютчева (*мир, горящий звездной славой*), особенно разительным, - при том, что тематически вторая часть органически вырастает из первой.

В 68 - также отчетливое разбиение на две части, и также органическое вырастание торжественной второй, с темами России, ее языка и поприща поэта, из обыденной первой, со свивальниками и пряниками.

Иное, кольцевое построение - в 107, с *Кронверкским садом* и *косным дождем* в обрамляющих строфах и поразительной картиной "рая поэтов" в средних. Здесь оппозиция "обыденное/высокое" четко коррелирует с оппозициями "средний/высокий стиль" и "я (тело)/душа". (См. также характерные построения в 163 и 113).

3. Высокое сквозь низкое.

В затоптанном и низком Свой горний лик мы нынче обрели (109) - это, вообще говоря, достаточно общее место романтического (в широком смысле слова) мироощущения и, в частности, символистской поэтики - достаточно вспомнить Блока и его "Незнакомку". С дургой стороны, поиски высокого в традиционно низком (и, соответственно, снижение традиционно высокого) - обычное явление (также связанное со своего рода "романтизмом") в пред- и послереволюционной русской поэзии, отражающее революционную "переоценку всех ценностей", - упомяну лишь Маяковского и Есенина. Так что аналогичные мотивы у Х. отнюдь не новы, - но, как обычно у него, нов их поворот. В "Марте" цитированная декларация

вырастает из скромной реалистической картины низкого серого неба (отсюда *А там, на небе, близком, слишком близком, Все только то, что есть и у земли*, т.е. буквальное "снижение высокого") и морских тротуаров (*Мы в тротуари смотримся, как в стекла*). И этой обычнейшей картины достаточно, чтобы мотивировать поэтический ход, меняющий ролями небо и землю. Мы буквально смотрим на землю и сквозь нее видим небо и *свой горний лик*.

В этом и ряде других стихотворений 1922 года (напр., 110, 117) мы видим концентрированное выражение поэтики Х. периода ТЛ: чеканный стих; четкая, острая и неожиданная поэтическая мысль; сложнейший и очень органический стилистический сплав, базирующийся на среднем, литературно-разговорном стиле, в который вплавлены, с одной стороны, чистые коллоквиализмы, а с другой - архаизмы и другие элементы высокого стиля; это постоянное стилистическое скольжение накладывается на почти независимое от него скольжение предметно-тематическое ("высокие" vs. "низкие" реалии), - в результате чего возникает тот неповторимый речевой сплав, который Мандельштам (неточно) характеризовал как "замысловатую и нежную грубость простонародного московского говорка", добавляя (очень точно), что "стихи его очень народны, очень литературны и очень изысканны".

Покажем это подробнее на примере 117.

Уже первая строка -

Ни жить, ни петь почти не стоит

- неповторимо ходасевичевская. Интонация и синтаксис - литературно-разговорные, на этот фон накладывается, с одной стороны, чисто разговорное *не стóит*, снабженное, в свою очередь, "уточнителем" *почти*, еще более "коллоквиализирующим" строку, но одновременно придающим остро-поэтическое звучание своей свежей необычностью в этом контексте; с другой стороны, тут же использован архаический поэтизм *петь*. Семантика - высокая: отказ от жизни и поэзии, - но одновременно сниженная этим *почти*, трансформирующим условно-поэтическую декларацию в план искренней повседневной речи.

В непрочной грубости живем

- предельно точное и лаконичное афористическое обоснование "почти отказа" 1-ой строки (в духе *на время не стоит труда*). Прозаический пересказ мог бы выглядеть так: мир, в котором мы

живем, построен из грубого материала, и к тому же еще конструктивно непрочен. (Читатель ТЛ не может вдобавок не соотнести эту строку с началом предыдущего стихотворения: *Гляжу на грубые ремесла, Но знаю твердо: мы в раю...*; возникающий "интертекст" бросает свой отсвет на данное стихотворение, предвосхищая дальнейшее).

Портной тачает,плотник строит:
Швы расползутся, рухнет дом.

Здесь - "вещественное" обоснование абстракций 1-2 строк. Стиль - средний, лексика - литературно-разговорная, реалии - "грубые".

Тезису 1-ой строфы противостоит антитезис 2-ой:

И лишь порой сквозь это тленье
Вдруг умиленно слышу я
В нем заключенное биенье
Совсем иного бытия.

Все меняется. Вместо дробного синтаксиса 1-ой строфы (6 предложений, из которых 4 нераспространенных) - одно плавно текущее предложение без единого знака препинания; стилистика резко повышается, появляются (хотя и нерезкие) инверсии; вместо грубой конкретности 3-4 строк - возврат к абстрактности. - И далее, как после отвлеченной заявки 1-2 строк следовал "конкретный пример" 3-4, так после отвлеченной 2-ой строфы следует конкретизирующее сравнение 3-ей:

Так, провождая жизни скуку,
Любовно женщина кладет
Свою взволнованную руку
На грузно пухнущий живот

(1-2 строки: 3-4 строки = 2 строфа : 3 строфа; с другой стороны, 1 строфа как целое ("отказ") противопоставлена 2-3 строфам ("приятие")). Лексико-семантический сплав этой строфы неповторим и нечленим. Беременная женщина здесь - "готовый предмет", с поразительной точностью резюмирующий содержание стихотворения: сочетание грубого, уродливого, может быть, непрочного - с "биением иного бытия"; этот же образ в эстетическом плане дает классическое сочетание "низкого", "нечистого" с высоким и чистым. Стилистика лексического наполнения строфы "скользит" по этому образу, давая то архаическое пятно *провождая*, то переходя от "душевного" *взволнованную* (применительно к руке) к грубо материальному *грузно пухнущий* (это самое грубое пятно в

лексике стихотворения характерным образом соотносится именно с самым высоким в его семантике, с *биением иного бытия*).

Иной поворот темы - в 114. Стихотворение возникает из такого же "пустяка", как 113 (волос любимой женщины, прилипший к пиджаку) или 109 (отражение в мокром тротуаре), - из того, что видно *В твоем расширенном зрачке*. Сначала - декларация о невозможности проникнуть в истинную реальность: *Покрова Майи потаенной Не приподнять моей руке*; но далее, вопреки этому, *под зыбким пологом ресниц* поэт видит не только *улицу* и *просто - таянье весны*, но и, *в непостижном сочетаньи, - любовь, огня эфирного пиланье* и *светлый космос*. Движение мысли стихотворения - сквозь обычное к высокому и тайному; но и то, и другое неразрывно сплетены, а образный ход стихотворения оказывается прямо противоположным: от *Покрова Майи* (первые слова) до *велосипедных спиц* (последние). Это велосипедное сравнение очень характерно для ходасевичевского варианта символистской темы "a realibus ad realiora".

Отметим, что в 109 и 114 для проникновения сквозь обыденное к высшему Х. использует "готовые предметы" - мокрые тротуары, отражающие небо, и глаза, "отражающие" и внешний мир, и глубинную реальность.

П р е о б р а ж е н и е низкой реальности в высокую - особый и устойчивый у Х. поворот той же темы.

В 30 и 85 - только ж а ж д а преображения гнетущей (*Все те же встречи Гнетут меня. Все к той же чаше Припал - и пью...*) или "душу душащей" действительности: *Преобразись, Смоленский рынок!*; *И с этого пойдет, начнется... Звезда на землю оборвется, И станет горькою вода...И солнце ангелы потушат...* . Очень характерно для Х. место чаемого преображения: Смоленский рынок в Москве, петроградская улица с ее автомобилями.

Специфично у Х. преображение мира творчеством. Сниженный вариант - как произвольная выдумка от скуки (*Надоедает мне колоть*) и розыгрыш "дородного соседа" - в "Музыке" (65). Но и здесь эта выдуманная "неслышная симфония", возникающая на фоне обыденной картины колки дров во дворе и сниженно объясняемая собеседником (*Ну, может быть - Военного хоронят?*), мотивирована реальной красотой зимнего утра, возводимой произволом воображения в неземной ранг. Ключевой образ, включающий работу

воображения, излюбленные Х-ем ангелы, вводимые сравнением: *Сребророзов Морозный пар. Столпы его восходят...Как будто крылья ангелов гигантских.* И при всей эксплицитной выдуманности "неземного" плана, в конце стихотворения эти ангелы выступают уже самостоятельно, вне сравнения (*А небо Такое же высокое, и так же В нем ангелы пернатые сияют*), утверждая, что преображение свершилось.

Катализатором преображения земного в небесное (*Гляжу на грубые ремесла, Но знаю твердо: мы в раю*) ангелы выступают и в 116. И здесь они возникают из реальной картины: *...Высокий парус треугольный Легко развертывает он. Тогда встает в дали далекой Розовоперое крыло. Ты скажешь: ангел там высокий Ступил на воду тяжело.* То-есть и здесь "неземное" возникает через сравнение (типа тютчевской "ветреной Гебы"), но далее вся "грубая" действительность трактуется в "райском" коде (*И неторопливыми стопами Другие подошли к нему* и т.д.), и завершается стихотворение утверждением неправдоподобности и нереальности "объективной действительности" (*И кто поверит, что простые Там сети и ладьи плывут?*).

Наиболее полно и существенно тема преображения мира творчеством выражена в "Балладе" (118). Ощущение убожества и безысходности жизни, чувство жалости к себе и окружающему порождают желание "поведать" об этом. Акт творчества начинается с позы и жеста, вполне бытовых: *И я начинаю качаться, Колени обняв свои...*, - но далее идут *Бессвязные, страстные речи*, потом *музыка, музыка, музыка*; Я, подобно пушкинскому пророку (см. разд. I) преображается, возвышаясь *над мертвым...битием*; в последний раз мелькают *несчастные вещи мои*, - и в нездешнем ветре и "плавном вращательном танце" трехстопного амфибрахия исчезает земная реальность: *И нет штукатурного неба И солнца в шестнадцать свечей: На гладкие черты скалы Стопы опирает - Орфей.*

4. Противоречие тематики и стиля.

Если пользоваться - а в случае Х. это удобно и естественно - ломоносовской теорией "штилей", то речь идет здесь о склонности Х. говорить о "возвышенных предметах" низким, или, скорее, средне-низким стилем и, частично, об обратном явлении. Как уже отмечалось, в норме такое несоответствие используется преимущественно в пародии и вообще в шуточных жанрах. У Х. оно стано-

вится постоянно работающим приемом, дающим возможность прямо и серьезно говорить о самом личном и "последнем", не впадая в ходульность и риторику. Иллюстрацией к этому могла бы послужить почти вся лирика зрелого Х., но я ограничусь немногими примерами (к которым можно присоединить многое из рассмотренного выше в этом разделе).

Стихотворение о леди Макбет недаром едва ли не самое популярное из стихов Х.: оно сочиняет в себе чуть ли не агнивцевскую легкомысленную игривость с ощущаемым за нею - даже читателями, не знающими "подтекста", связанного со смертью друга, - глубиной и серьезностью переживания. (Знание биографических обстоятельств углубляет лишь просвечивающую в тексте тему больной совести: то, что Х. не смог уберечь Муни от самоубийства, в то время, как Муни в свое время спас Х., - приравнивается к убийству Дункана).

Высота тематики обусловлена обращением к Шекспиру, к самому популярному эпизоду самой мрачной его трагедии; этому противоречит разговорно-бытовой стиль (и соответствующая топика: *крепко руки терла* и т.д.); на эту крайнюю простоту, в свою очередь накладывается *Леди, леди! Вы как птица Вьетесь на бессонном ложе*, сочетающее в себе "высокую" образность и почти галантерейную романсовость. Так и вся стилистика стихотворения балансирует на грани высокой трагедии и бытового романса, - а в равновесии удерживается разговорной интонацией. Это контрастное сочетание переходит в семантический план через противопоставление "высоких" трехсот лет бессонницы леди Макбет - "бытовым" шести годам бессонницы лирического героя (бытовое здесь подчеркнуто разговорной инверсией: *лет шесть*). Итак:

Шекспир	vs.	современность
леди Макбет	vs.	я
триста лет	vs.	лет шесть
высокая тематика	vs.	разговорный стиль

В "Жизели" (81) снова используется "готовый" образ, снова высокая тематика (скажем, "колесо сансары"), несколько сниженная балетной образной основой, снова смесь речевых стилей, от высокого (*в слепой и нежной страсти Переболей, перегори*), через романсово-бытовой (*Рви сердце, как письмо, на части*), до низко-разговорного (*ножкой дрыгать*); здесь это смешение, может быть, мотивировано балетным источником: высокая романтика,

оповленная превращением в массовое зрелище; так что можно сказать, что стилистика стихотворения "разыгрывает" различные семантические и прагматические аспекты романтического балета.

В "Искушении" (74) использован до некоторой степени противоположный прием: высоким, подчеркнуто архаическим слогом (см. разд. I) говорится о низкой современности - о НЭПе. Как поэт, пишущий в 1921 году, может говорить о Тассовой лампаде и использовать обороты типа *Вотще на площади пророчит Гармонии голодный сын*, оставаясь глубоко серьезным и говоря о насущном, - остается секретом Х-ча; но отдельные стилистические черты, обеспечивающие действенность стихотворения и снимающие налет нарочитости и стилизации, можно отметить.

Элементы "высокого штиля" используются не орнаментально, но как смысловые сгустки, точно называющие требуемые понятия и идеи. "Порой целые ряды заветнейших мыслей и чувств оказываются неизъяснимыми иначе, как в пределах пушкинского словаря и синтаксиса" ("Колеблемый треножник"), - это написано в том же 1921 году и как будто специально об "Искушении". Можно вспомнить и о том, что Х. говорил в той же речи о конце петербургского периода и о "той близости к Пушкину, в которой выросли мы" и которая "уже не повторится никогда". Пушкинские формулы употребляются здесь Х-ем еще и как знак его принадлежности к этому периоду и символ верности заветам Пушкина. Это стихотворение - не просто антинэповская инвектива, но и речь одного из последних поэтов петербургского периода, полностью сознающего свое место в истории. Для него поэт - это *сын гармонии* и потому, что так говорил Пушкин, и потому, что это (в частности, потому, что так говорил Пушкин) - самое точное выражение сущности поэта (а не просто красивая перифраза).

Далее, высокая стилистика все время нарушается мелкими сбоями, делающими высокое и архаическое - сегодняшним. Отметим некоторые. 1-ая строфа вся - высокая, без снижений. Но 2-ая начинается неожиданным *и* (*И Революции не надо!*), дающим очень незаметный, но существенный сбой в разговорность: как будто говорящий спохватывается, что он еще не все перечислил. Далее высокость восстанавливается, пока в строфе 3 *сын гармонии* не уточняется прилагательным *голодный*, что звучало бы почти пародийно, если бы не то, что эпитет этот отнюдь не украшающий, а

совершенно точный, *Гармонии голодный сын* сопоставляется с *Благополучный гражданин*. Это стилистически очень тонкая и показательная строка. Оба слова - вполне пушкинские (*О сеятель благополучный* - "Подражания Корану"; *...А просто гражданин столичный* - "Езерский"), но в контексте стихотворения оба по отдельности и в сочетании получают современный оттенок (*гражданин* в "Езерском" соотносится с *Почетный гражданин кулис* ("Е.О.")и с *У трона верный гражданин*, а у Х., хотя бы слегка, с бытовым обращением типа *гражданин, гражданка, гражданочка*). Синтагма оказывается "муравой", 1921 и 1821 годы переливаются друг в друга.

При всем несходстве и "Искушением", "Перешагни, перескочи" (92) использует тот же прием высокой подачи низкого содержания. Но высокость здесь иная, порожденная взволнованной речью, в которой переплетается *Звездой, соревшейся в ночи* и сверхразговорное *пере-что хочешь*; главное же снижение - в конце, где все предыдущее оказывается как бы бессмысленным бормотанием человека, ищущего потерянную вещь. Стихотворение уникально: оно как будто всецело возникло из мельчайшего бытового эпизода, вращено в быт, - и одновременно представляет собой прорыв - или жажду прорыва - в иные, высокие сферы жизни.

В заключение вернемся к "Петербургу" (123). Как и в "Бренте", декларация "стиха сквозь прозу" поддержана здесь всем строением стихотворения, начиная с его фабулы: поэт читает стихи в самом низком бытовом окружении, среди клокочущих чайников и сгорающих на печках валенок, - или предается видениям, таща домой *треску зловонную*. Возникающий здесь образ поэта предельно высок - именно здесь полнее всего выражена платоновская концепция поэта, движимого божественной силой, Музой, и творящего в состоянии одержимости: *Являлась вестница в цветах, И лад открылся музыкийский Мне...*; *И я безумел от видений...* . Но в то же время этот вдохновенный поэт - совершенно реальный больной и голодный Ходасевич зимы 1921-22 года: он ходит *п о л у - ж и в ы м соблазном Средь озабоченных* (реально и то, что ему именно *т о г д а...Являлась вестница в цветах*: эта зима - время небывалого для Х. творческого взлета). Двояко характеризуется и окружающая жизнь: с точки зрения низкого быта и в разговорном стиле (*Напастям жалким и однообразным Там предавались*

до потери сил; ...забивали Клокочущие чайники свои;[31] *На печках валенки сгорали*) – и с высокой исторической точки зрения, в архаическом стиле (*...в тьме гробовой, российской...*). И так, на непрерывных сломах и наложениях, формируется вся стилистика: тютчевский *музикийский лад* открывается *в сногсшибательних ветрах* (ударение – нелитературное; прилагательное – почти каламбурное: разговорно-бытовая стертая метафора употреблена в буквальном смысле); *классическую розу* поэт не просто привил *к советскому дичку*, но *привил-таки* (вульгаризм), и даже *треска зловонная* дана с инверсией, хотя метр позволял и более прозаическое *зловонную треску*). Возникает эффект, описанный выше, когда "низкое" сообщает поэтическому целому подлинность, серьезность, привносит в стихотворение живое дыхание времени и отпечаток личности поэта, придает старым поэтическим формулам неповторимую индивидуальность и создает из расплывчатых и семантически пустых штампов точные формулы, – а "высокое" облагораживает низкое, возводя бытовые детали на уровень историко-поэтических обобщений: так, почти вульгарные *сногсшибательние ветра* в соседстве *музикийского лада* перенимают высокую стилистику последней формулы и, оставаясь реальными ветрами зимнего голодного и холодного Петрограда, становятся и ветрами истории и революции.

VII. НЕКОТОРЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ НАД ЛЕКСИКОЙ

Приведу список 50 самых частых существительных в ТЛ (в скобках указывается число стихотворений):

1.	душа	17(16)	18.	солнце	6(5)
2.	небо (небеса)	17(11)	19.	Психея	6(4)
3-4.	ночь		20.	музыка	6(3)
	рука	14(11)	21.	бытие	5(5)
5.	крыло	12 (8)	22-24.	сад	5(4)
6.	мир	11 (9)		свет	
7.	сердце	10 (9)		слово	
8.	сон	9 (8)	25.	дух	5(3)
9.	глаза	9 (7)	26-37.	век	4(4)
10.	человек (люди)	8 (7)		ветер	
11-12.	ангел	8 (6)		время	
	год			даль	
13-14.	день	7 (7)		дом	
	земля			дыхание	
15-16.	жизнь	7 (5)		звук	
	снег			любовь	
17.	звезда	6 (6)		окно	
				отрада	
				очи	
				счастье	

38-40. автомобиль
голова (глава) } 4(3)
стопа

41-50. беда
вдохновенье
гроза
змея
красота } 3(3)
мечта
песня
слух
стекло
улица

То же для ЕН(здесь и далее не учитывается "Джон Боттом"):

1.	мир	12(11)	20.	Бог	5(3)
2.	день	7 (7)	21-22.	звезда	5(2)
3.	огонь	7 (4)		Мария	
4.	жена	7 (3)	23-27.	голова	
5.	жизнь	6 (6)		душа	
6-9.	ветер	6 (5)		дух	4(4)
	мечта			ноги	
	мрак			ночь	
	тень		28-33.	вода	
10-11.	дом	6 (4)		гора	
	улица			луч	4(3)
12.	ангел	6 (3)		роза	
13-15.	глаза			свет	
	небо	5 (5)		стена	
	человек (люди)		34-35.	дым	4(2)
16-19.	раз			ладонь	
	стихи	5 (4)			
	стекло				
	толпа				

36-53. берег
бытие
высота
котелок
лестница
лужа
отвращенье
пиджак
плечо } 3(3)
рука
солнце
треск
трава
труба
туча
тьма
утро
улыбка

Сопоставление этих списков достаточно красноречиво и показывает, что после 1922 года в поэтике Х. произошла достаточно радикальная перемена.

В списке по ТЛ отметим:

1) абсолютное преобладание "поэтических" или во всяком случае обычных в поэзии, в том числе XIX века, слов. Исключением служит, пожалуй, только *автомобиль*;

2) необычно высокая частота группы слов, связанных с душой, полетом, небом: *душа, небо, крило, ангел, звезда, солнце, Психея, дух*;

3) можно обратить внимание и на то, что абстрактно-философское *бытие* опережает *любовь*, так же как и *красоту*, и *вдохновенье*;

4) исключительно мал удельный вес конкретной лексики, отражающей реалии окружающего (городского) мира: кроме *автомобиля* - лишь *улица, окно*, м.б. также *дом* и *стекло*.

В ЕН - совершенно иная картина:

1) "поэтические" слова оттесняются конкретными и преимущественно "городскими": *жена* (~~женщина~~), *дом, улица, стекло, толпа, стена, лестница, лужа, труба* и даже *пиджак* и *котелок*;

2) в частности, "душевно-небесная" лексика переходит на периферию: *душа* и *небо* с первых мест переходит на периферию: *Психея* исчезает, и только *ангел* сохраняет свою позицию;

3) выдвигается лексика, связанная с темнотой: *мрак, тень, ночь, тьма*, место *вдохновенья* занимает *отвращенье* и т.д.

Аналогичное соотношение - между списками наиболее частых прилагательных.

ТЛ:

1.	простой	6(5)	12-18.	бедный грубый иной пустой суровый тонкий чистый	3(3)
2-3.	высокий черный	6(4)			
4-6.	земной малый тяжелый	5(5)			
7.	белый	5(4)			
8-11.	минувший светлый чудный ясный	4(4)	19-21.	другой первый счастливый	3(2)

ЕН:

1.	ночной	5(3)	8.	дикий	4(3)
2-7.	голубой зеленый колючий огромный темный черный	4(4)	9-13.	легкий румяный холодный чуждый электрический	3(3)

14-19. берлинский
жалкий
живой
людской
сухой
сырой
} 3(2)

Здесь бросается в глаза бóльшая конкретность и высокий удельный вес слов с отрицательной эмоциональной окраской в ЕН.

Привлекая материал полных словников ТЛ и ЕН, можно получить много дополнительных данных, из которых я приведу лишь некоторые.

1. Цветообозначения.

ТЛ: черный (6), белый (5), светлый (4), дымчатый (2), алый, зеленый, золотой, красный, лунно-голубой, огненный, прозрачный, разноцветный, розовый, розовеющий, розовоперый, серый, серенький, сребророзовый, темнолазурный.

ЕН: голубой (4), зеленый (4), темный (4), черный (4), румяный (3), белый (2), бледный (2), желтый (2), лиловатый (2), мутный (2), синий (2), беленький, белесоватый, блестящий, желтосерый, зеленоватый, золотокрылый, лазурный, позлащенный, прозрачный, розовый, рыжеватый, светлый, светящийся, серощетинистый, темно-ржавый.

В ТЛ преобладает черно-белая гамма, слегка подувеченная розовым - цветом ангельских крыльев, - остальные цветообозначения однократны. В ЕН количество цветообозначений значительно больше, цвета интенсивнее, представлен практически весь спектр.

2. Архаизмы.

В ТЛ архаизмы представлены с исключительной щедростью. Классификацией их заниматься мы не будем, но почти все они ориентированы на высокий стиль начала XIX века.

Существительные: глаголы (пифийские), глава, град, дева, дерзновенье, крылá, ладья, лик, лира, неравéнство, Омир, очи, понт, поприще, пря, Психея (=душа), равéнство, скалы́, тайнослышанье, услада, чело.

Прилагательные: азийский, горный, лунно-голубой, нещедрый, незримый, неверный (о чувствах), немилосерд(ный), непостижный, непоспешный, огнекрылатый, пифийский, подлунный, поднебесный, полунощный, презрен(ный), розовоперый, сребророзовый, темнолазурный, тысячеокий, утешный.

В ЕН архаизмы единичны и встречаются лишь в 2-3 стихотворениях: музыкийский, непоблажливый, змий.

Характерно, что *равéнство* и *неравéнство* в ТЛ сменяются в ЕН *нерáвенством*.

3. Лексика ЕН чрезвычайно насыщена, как отмечалось выше в связи с наиболее частыми прилагательными, словами с отрицательной эмоциональной (и/или денотативной) окраской. Приведу материал только по прилагательным. Особенно обильны прилагательные семантических полей, которые условно могут быть обозначены как 1) "неприятные ощущения" и 2) "бедность и отчужденность":

1) визгучий, какофонический, крикливый; вонючий, зловонный, провонявший, прокуренный, дымный; колючий, когтистый, угловатый, скорченный, изломанный, обломанный, измятый, разъятый, липкий, слипшийся; железный, жирный, жировой, жидколягая, заржавленный, обшмыганный, пыльный, серощетинистый, сырой, нестерпимый, резкий, тупой;

2) бедный, нищенский, бездомный, жалкий, грошовый, дырявый, плюгавый, чахлый, потертый, полинялый, понурый, некрасивый, несчастный, нездоровый, неудачный, небритый, облыселый, сутулый, полуседой, полуслепой, полуразбитый, опустошенный, озабоченный, мелкий, ничтожный, бесполезный, однообразный, тяжкий, чужой, чуждый.

Приведем, далее, прилагательные отрицательной нравственной оценки:

блудливый, лживый, нечистый, нечеловеческий, непотребный, низкий, площадной, постыдный, сомнительный; сюда примыкают также: злобный, лютый, угрюмый, зловещий, кощунственный, дикий.

Добавим в заключение, не классифицируя: гробовой, мертвый, неживой, полуживой; белесоватый,бледный, мутный, помутнелый, смутный, глухой; закопченный, темный, темно-ржавый, черный; идиотский.

4. Распределение частей речи в стихах Х. исследованию не подвергалось. Но в связи с общей скупостью, минимализмом его стилистики, можно отметить некоторые бросающиеся в глаза частности. В ряде стихотворений Х. обходится либо вообще без прилагательных ("Перешагни, перескочи" (92)), либо почти без них: "Играю в карты" (101), "Странник прошел..." (105), "Слепой" (126), "Окна во двор" (159).С другой строны, в отдельных четверо-

стишиях Х. обходится почти без существительных, заменяя их местоимениями. Назовем "К Психее" (71), 3-я строфа (одно существительное, 4 местоимения), "Стансы"(88), 5-ая строфа ("Теперь себя я не обижу..." - ни одного существительного, 3 местоимения). Наконец, к проявлениям той же "скупости" можно отнести и - местами в ТЛ - преобладание абстрактной лексики над конкретной (выше отмечалось высокая частота слова *битие*). Показательна в этом смысле 1-ая строфа "Не верю в красоту земную", словник которой таков:

существительные:	красота,	правда,	счастье
прилагательные:	земной,	здешний,	простой
глаголы:	верить,	хотеть,	учить (но кроме того, целовать)

(При этом слова каждого столбца соответствуют одной синтагме; если отвлечься от именной группы *ту, которую целую*, то синтаксическая структура этого четверостишия описывается простейшим образом:

$$\text{Я не } [V_1(A_1N_1) \ \& \ V_2(A_2N_2) \ \& \ \ldots],$$

V_i, A_i, N_i - соответственно, глаголы, прилагательные, существительные).

В свете "реминисцентности" поэзии Х. интересно сравнить состав списков наиболее частых слов у Х. и у других русских поэтов. ТЛ сравнивалась со стихотворными корпусами Пушкина (данные Р.М.Фрумкиной), Баратынского, Лермонтова, Тютчева, "нормой" 1820-50 гг. (данные Г.Хетсо), 1-ым томом Блока (З.Г.Минц), "Anno Domini" Ахматовой (Т.В.Цивьян) стихами Мандельштама 1908-15 гг. и 1916-21 гг., "Сестрой моей - жизнью" Пастернака, а также с ЕН (Ю.И.Левин).

Приведем следующие данные: число существительных из 25-ти наиболее частых в ТЛ, попавших в список (1) 50-ти и (2) 25-ти наиболее частых в остальных корпусах; число прилагательных из 17 наиболее частых в ТЛ, попавших в список (3) 50-60-ти и (4) 20-ти наиболее частых в остальных корпусах.

	(1)	(2)	(3)	(4)
Пушкин	10	6	5	2
Барат.	14	10	5	1
Лерм.	13	11	6	2
Тютчев	16	12	6	4
20-50 гг. XIX в.	14	12	8	3
Блок I	16	12	9	5
Ахм. AD	16	12	7	3

	(1)	(2)	(3)	(4)
Манд. 08-15	17	12	11	9
Манд. 16-21	13	11	8	4
Паст. СМЖ	14	9	3	3
Ход. ЕН	15	11	1	1

Данные по существительным варьируют мало. Если из столь невыразительных цифр можно делать какие-либо выводы, то наиболее близким к ТЛ оказывается ранний Мандельштам, а также Тютчев, Блок и Ахматова (эта близость подтверждается более дробным сравнением рангов, данные по которому я не привожу). Большое отличие от Пушкина объясняется, повидимому, тем, что данные по Пушкину учитывают не только лирику, но все стихотворные произведения.

Данные по прилагательным более выразительны. Выявляется исключительная близость состава наиболее частых прилагательных с ранним Мандельштамом, а также довольно высокая степень близости с Блоком, Мандельштамом 16-21 гг., "нормой" 20-50 гг. XIX века, Тютчевым и Ахматовой. Меньше всего похожа лексика прилагательных ТЛ на примыкающий к ней сборник ЕН самого Ходасевича.

Из последнего сравнения можно выявить и наиболее специфические (среди самых частых) для ТЛ слова. Среди существительных это *Психея, ангел* (10 несовпадений на 10 корпусов), *музыка, снег, крыло* (9 несовпадений), *сад* (8), *дух, год, человек* (6). Среди прилагательных наибольшее число несовпадений дают *малый, минувший, грубый, ясный, тонкий, простой, чудный*.

По Блоку (I том), Ахматовой, Мандельштаму, Пастернаку, а также по ЕН можно привести данные, показывающие скольких слов среди 25 наиболее частых существительных (1) и 17 наиболее частых прилагательных (2) из ТЛ вообще нет в сравниваемых корпусах:

	(1)	(2)
Блок I	1	0
Ахм. AD	3	6
Манд. 08-15	1	3
Манд. 16-21	2	4
Паст. СМЖ	2	11
Ход. ЕН	3	6

Эти отсутствующие в сравниваемых корпусах (кроме ЕН) существительные добавляют одно специфически ходасевичевское слово к уже приведенным: кроме *Психеи* (отсутствует в 4 корпусах

из 5), *музыки* и *ангела* (отсутствуют в одном) - также *бытие* (отсутствует в трех). Среди данных по прилагательным разительно различие с "Сестрой моей - жизнью": лишь 6 из 17-ти наиболее частых в ТЛ прилагательных вообще встречаются в "Сестре".

VIII. ЧЕТЫРЕХСТОПНЫЙ ЯМБ ХОДАСЕВИЧА

Цель этого раздела - приблизительно та же, что у раздела I: установить "родство и соседство" Х., в данном случае пользуясь такими почти бессознательно формирующимися параметрами, как ритмические характеристики стиха. Я4 выбран не только как наиболее изученный из русских стихотворных размеров, и не только потому, что им написаны 57% строк в ТЛ и 62% в ЕН, но и как наиболее безличный, атематичный и автоматизированный размер.

Данные по ПЗ, ТЛ, ЕН и поздним стихам - мои, сопоставительные данные и данные по "Молодости" и "Счастливому домику" заимствованы из известных книг и статей К.Ф.Тарановского и М.Л. Гаспарова (см. таблицу в конце раздела).

1. "М о л о д о с т ь" (стихи 1907 г.: 16 стихотворений Я4, 251 строка) по профилю ударности и распределению форм близка к "младшим" поэтам XIX века, у которых канонизировался альтернирующий ритм Я4, и еще более к Пушкину 1830-33 гг., - но третий икт резко утяжелен за счет высокой доли I формы, превышающей долю IV (сумма I + IV дает те же 80%, что у "младших" поэтов XIX в. и у Пушкина). Из современников стих "Молодости" ближе всего стиху раннего Городецкого, Гумилева "Жемчугов", а также Бальмонта и Блока отдельных периодов. В общем, стих первой книги Х. традиционен (тип А по Тарановскому) и близок к стиху его современников; некоторое своеобразие ему придает превышение I над IV и, соответственно, тяжесть 3-го икта и высокая средняя ударность икта (83, 75%), - но и эти черты Х. делит с Городецким и Кузминым 1906-10 гг.

2. "С ч а с т л и в ы й д о м и к" (стихи 1908-13 гг. - без "Ситцевого царства": 8 стихотворений, 148 строк). Здесь Х. отходит - под воздействием стиха Брюсова и А.Белого, что было отмечено К.Тарановским - от тенденций XIX в. Точнее, относительно низкая ударность 1 икта связана с традицией XIX в., низкая ударность 2-ого - с XVIII в. По-прежнему высока ударность 2-го икта - за счет резкого возрастания доли III формы (с 2, 4 до 18,2%), что дало падение I + IV ф. с 81,1 до 61,5%. Ближе

всего этот стих к более поздним стихам Сологуба и Кузмина, а также к стиху блоковского "Возмездия" (с XVIII и XIX вв. близких схождений нет). Средняя ударность икта снижается до нормы - 78,37%.

Эволюция от 1-ого сборника к 2-ому следует основной тенденции эволюции Я4 у поэтов начала XX в. (Брюсова, Блока, Сологуба, Бальмонта, Гумилева, Есенина); оригинальность эволюции Х. в том, что доля III формы повышается не за счет IV, а за счет I (I + III = 45,8% в "Молодости"и 43,2% в "Счастливом домике"); остальные формы стабильны. Таким образом, эта эволюция может быть описана как чистое падение ударности 2-ого икта (что может приводить также к стабильности IV + VII, что и наблюдается, но доля VII формы остается малой, так что это падение происходит лишь в полноударной форме).

3. "П у т е м з е р н а" (стихи 1916-20 гг.: 4 стихотворения, 48 строк). Если возможны заключения на столь малом материале, то переход от стиха СД к ПЗ может быть описан как резкое падение ударности 3-го икта (с 52% до 37,5%). Следствием (или причиной?) такого падения могут быть переходы I → IV, II → VI, III → VII. Первый и третий из этих переходов действительно наблюдаются (I + IV = 61,5% в СД и 56,3 в ПЗ; III + VII = 20,2 в СД и 20,8 в ПЗ), VI же возрастает и за счет I + IV.

В результате до очень низкого уровня - 73,45% - снижается средняя ударность икта. Характерными чертами ямба ПЗ являются равная частота I, III и VI форм и равная ударность 1 и 2 икта (при малой ударности 3).

Профиль ударности здесь близок к профилю стиха "Возмездия" (II), А. Белого (1907), Кузмина и Ахматовой (а также Жуковского и раннего Пушкина), но ударность всех иктов у Х. существенно ниже; по распределению форм ямб ПЗ совершенно оригинален, и близок только ямбу Мандельштама 1914-17 гг.

4. "Т я ж е л а я л и р а" (стихи 1920-22 гг.: 27 стихотворений, 446 строк) характеризуется, по сравнению с ПЗ, повышением ударности 2-го икта. Таким образом, эволюция Я4 по четырем сборникам может быть описана так:

$$М \xrightarrow{2>} СД \xrightarrow{3>} ПЗ \xrightarrow{2<} ТЛ$$

(> - уменьшение, < - увеличение ударности).

В результате возникает новая картина, ибо 3 икт остается пони-

женно ударным. Повышается % I и IV за счет снижения III и VII (средняя ударность икта повышается до 76,87%). Стих становится более традиционным: происходт возврат к альтернирующему ритму (тип А). Эту перемену можно объяснить сознательной ориентацией на стих некоторых поэтов XIX в.: ближе всего стих ТЛ к стиху Вяземского (1829-30) и Тютчева (последнее отмечено еще А. Белым), а также к "среднепушкинскому" стиху. Из современников близкую картину дают Гумилев 1912-18 гг. и Мандельштам 1919-25 гг. (эволюция ямба Х. и Мандельштама в 1914-22 гг. протекает одинаково, параллельно и одновременно). Таким образом, после отхода от традиции XIX в. в СД и ПЗ, происходит (до некоторой степени) возврат к ней, совпадающий со сближением с "акмеистским" стихом этого времени, совершавшим аналогичную эволюцию); как показало будущее, это движение совпало с общей традицией, характерной для "старших" поэтов 1920-70-х гг. XX века.

Но эта традиционалистическая тенденция возобладала ненадолго.

5. "Европейская ночь" (стихи 1922-27 гг., без "Соррентинских фотографий": 15 стихотворений, 380 строк). Из стиха ТЛ стих ЕН получается падением ударности всех трех иктов, в наибольшей степени 3-его (с 40,5% до 31,3%), в наименьшей - 1-ого (с 79,8% до 74,7%). В результате возникает стих с рекордно низкой ударностью во всей (обследованной) русской поэзии (средняя ударность икта - 71,7%; прежний рекорд - 72,6% - у раннего Мандельштама). По сравнению с ТЛ альтернация между 1 и 2 иктами ослабляется, но усиливается между 2 и 3. Происходит резкое (вдвое) падение I (и заодно II) формы; IV стабильна; вдвое возрастает частота VI и в полтора раза - III формы. Переход от ТЛ к ЕН может быть описан и так: I и VI меняются удельным весом (что дает падение 1 и 3 иктов); II + III остается стабильным, но с перегруппировкой в пользу III формы, что умеряет падение 1 икта и дает падение 2 икта.

Стих ЕН уникален и по профилю ударности, и по соотношению форм; единственно близок к нему стих Мандельштама периода "Камня".

По низкой ударности 1 икта с ЕН из современников лишь Мандельшам и Есенин (1914-17 гг.) находятся на том же уровне, и только А.Белый (1916-21 гг.) дает еще более низкий показатель

(69,9%). В XIX в. такая низкая ударность не достигается, позже - у немногих советских поэтов.

По низкой ударности 3 икта среди современников Х. соперников не имеет; позже до того же уровня спускались Заболоцкий и Дудин; в XIX в. еще более низкие показатели - у Языкова, Полежаева, Мея.

Частота I формы ниже, чем в ЕН, только у А.Белого 1906 г. (9,4%) и раннего Мандельштама.

По высокой частоте VI формы ЕН держит абсолютный рекорд. Максимум в XIX в. - у позднего Тютчева (15,3%), в начале XX в. - у А.Белого 1916-21 гг. (19,5%).

Стихи 1922-27 гг., не вошедшие в ЕН, дают приблизительно ту же картину, лишь слегка сглаженную.

6. Стихи 1928-38 гг. (без "Не ямбом ли четырехстопным"): 5 стихотворений, 84 строки. Здесь продолжается (проходящее через все периоды) снижение ударности 1 икта (достигнутый здесь уровень - 70,2% - бьет все рекорды, кроме А.Белого 1916-21 гг.) и слегка возрастает ударность 3 икта. Средняя ударность сохраняется на рекордно низком уровне (71,7%); частота VI формы побивает рекорд ЕН, достигая 26,2%.

*

Я4 Х-ча отличается замечательной ритмической гибкостью и разнообразием (чему Х., не ценя метрических изысков, придавал существенное значение; ср. об "Опытах" Брюсова: "Не замечая своей ритмической нищеты он гордился внешним, метрическим богатством"). Это проявляется и в сочетаниях форм внутри одного стихотворения, часто дающих впечатление исключительной ритмической красоты; и в большом разбросе спектра частот по стихотворениям внутри одного сборника. Попросту говоря, часто у Х. ритм так или иначе связан с содержанием стихотворения.

Приведу несколько примеров. Вот два стихотворения из ТЛ, оба 1921 г., - "Гостю" и "Лида". "Ницшеанское" "Гостю", с его эпатирующим вызовом "нравственным традициям великой русской литературы" дает такую последовательность форм: I-VII-III-VII -III/VI-VI-VI-II, - т.е. отсутствует распространеннейшая IV форма, и все стихотворение построено на VI, VII и III. Профиль ударности необыкновенно низкий (33-55-44) и совершенно своеобразный.

С другой стороны, стилизованная "Лида" дает профиль ударности 82-96-39, типичный для XIX в., в частности, для Пушкина и Баратынского, и похожее на них распределение форм (32-3, 5-3, 5-46-14-0).

В ЕН, с ее исключительной малоударностью, выделяется "Жив Бог!..." - с возвратом к ритмике 1-ой половины XIX в.(сочетаются особенности ритмики Пушкина, Языкова, Тютчева). Профиль ударности 86-90-29 (3 икт напоминает только Языкова); распределение форм: 24-0-5-52-14-5 (также наибольшая близость - к Языкову).

Совершенно особняком стоит "Не ямбом ли четырехстопным" - ода Я4. Здесь профиль: 91-72-59; распределение форм: 34-6-19-28-3-9. Столь низкая ударность 2 икта не встречается со времен Ломоносова (еще ниже - лишь в экспериментах А.Белого), а столь низкий % IV формы - также встречается только у А.Белого. Ритм весьма близок именно ритму Ломоносова и Державина, о стихах которых и говорится здесь.

Говоря о разнообразии ходасевичевского Я4, стоит упомянуть о группе стихов 20-х годов, построенных на приблизительно равных долях III, IV и VI форм при почти полном отсутствии остальных, что дает (в идеале) профиль ударности 67-67-33 (не столь уж далекий от ЕН в целом) и крайне низкую среднюю ударность (67%). Сюда относятся, прежде всего, "Полузабытая отрада" (II 98), "Берлинское" (135), "Весенний лепет не разнежит" (125) и "Сквозь облака фабричной гари" (II 81). Все эти стихи отличает их сугубая "современность" и резко выраженная дисгармоничность плана содержания, особо подчеркнутая в "Весенний лепет..." (*...железный скрежет Какофонических миров* и т.д.) и затушеванная опьянением в "Полузабытая отрада".

Разнообразие и гибкость ходасевичевского ямба проявляются, в частности, в преобладании "безынерционного" стиха, со сменой, а не накоплением форм. Эти скользящие переходы соответствуют "скользящей" стилистике (см. разд. VI). Вот характерные примеры. Начало "Не ямбом ли..." дает следующую последовательность форм: VII-IV-III-II/IV-VII-I-I. Таким образом, первая строфа написана четырьмя различными формами, а в первых 7 строках нет ни одного совпадения форм в соседних строках; первое же совпадение - в 7-8 строках - семантически мотивировано, как и то,

что повторяется именно I, - оно падает на строки: *Ты крепче всех твердынь России, Славнее всех ее знамен*. Далее, 4-ая строфа, самая "гармоническая", посвященная *Камене русской* и ее *дивному голосу*, написана целиком IV формой; последние же три строфы снова не дают ни одного стыка одинаковых форм.

Также, демонстрацией в 1-ой строфе всего разнообразия форм, начинается "Трудолюбивою пчелой" (II 82): VI-III-I-IV. Третья строфа здесь - один из красивейших образцов Я4: *Срываешься вниз головой В благоухающие бездны - И вновь выходишь в мир подзвездный, Запорошенная пыльцой*, - с тонким соответствием ритма семантике в 1-ой строке (редкое сверхсхемное ударение в VII форме).

Число примеров изысканных сочетаний форм (особенно замечательны сочетания VI с III и VII), их разнообразия и семантической мотивированности можно было бы увеличить, - но подробное изучение "микроритмики", как и проблемы "ритм и смысл", не входит в задачи этой работы.

	ударность иктов			распределение форм					
	1	2	3	I	II	III	IV	VI	VII
Х. "Молодость"	83,6	97,6	53,8	43,4	8,0	2,4	37,8	8,4	0
XIX в., "младшие"	82,1	96,8	34,6	24,9	6,7	3,0	54,0	11,2	0,2
Пушкин 1830-33	83,9	95,3	47,0	34,3	8,0	4,7	44,9	8,1	0
Городецкий	87,0	98,2	54,0	44,1	8,1	1,8	41,1	4,9	0
Блок 1898-1900	85,2	97,8	44,1	33,8	8,1	2,2	49,2	6,7	0
Блок 1904-1908	80,7	89,0	50,5	29,7	10,3	10,5	40,0	9,0	0,5
Гумилев "Жемчуга"	84,0	98,9	42,0	33,9	7,4	0,7	49,1	8,5	0,4
Бальмонт 1894-97	86,9	98,2	43,3	36,2	5,3	1,8	49,0	7,7	0
Х. "Счастливый домик"	81,8	79,7	52,0	25,0	8,8	18,2	36,5	9,5	2,0
Сологуб 1915-21	78,7	80,7	52,2	25,1	9,2	17,9	34,3	12,1	1,4
Кузмин 1914-22	84,0	79,8	47,6	24,2	6,1	17,2	39,5	9,9	3,0
Блок "Возмездие" III	87,0	80,9	53,3	29,8	6,1	17,3	38,1	6,9	1,8
Х. "Путем зерна"	77,1	79,2	37,5	14,6	8,3	14,6	41,7	14,6	6,2
Блок "Возмездие" II	85,0	85,7	44,7	25,7	5,1	12,1	43,2	9,9	2,2
Кузмин 1912-13	85,6	83,2	51,1	28,1	8,0	15,0	40,7	6,4	1,8
А.Белый 1907	83,0	84,0	54,0	31,4	6,8	15,8	35,5	10,3	0,2
Ахматова 1909-17	84,0	86,6	45,7	27,7	5,7	12,3	42,9	10,3	1,1
Мандельштам 1914-17	73,8	83,3	43,3	16,0	11,4	16,0	41,1	14,8	0,8
Жуковский 1814-32	85,0	85,0	43,2	25,6	5,3	12,3	44,4	9,7	2,7
Пушкин 1814-20	90,5	90,5	40,8	27,3	4,3	9,2	53,7	5,2	0,3
Х."Тяжелая лира"	79,8	87,2	40,5	22,2	8,3	10,8	44,8	11,9	2,0
Вяземский 1829-30	79,3	89,5	40,2	24,5	6,5	9,2	44,3	14,2	1,3
Тютчев	80,7	89,6	42,6	26,0	6,5	10,1	44,3	12,8	0,3
Пушкин	81,5	94,5	42,8	29,0	8,4	5,4	47,0	10,1	0,1
Гумилев 1912-18	81,4	90,0	38,6	24,9	7,4	6,2	46,5	11,2	3,8
Мандельштам 1919-25	75,2	87,6	39,2	20,0	8,8	10,4	42,8	16,0	2,0
1920-70 "старшие"	81,4	87,5	45,2						
Х. "Европейская ночь"	74,7	81,0	31,3	12,4	3,2	15,8	43,4	22,1	3,2
Мандельштам 1908-13	74,8	79,0	36,4	10,2	8,2	18,0	43,6	17,0	3,0
Х. 1928-38	70,2	81,1	34,5	13,1	3,6	17,9	39,3	26,2	0

IX. ПРЕДВОСХИЩЕНИЯ

Начав с реминисценций в стихах Х., я хочу в заключение отметить некоторые его строки, предвосхищающие в тех или иных отношениях стихи русских поэтов, написанные позднее.

Начало "Акробата" (1913) *От крыши до крыши протянут канат* почти точно повторяется в 1-ой главке "двенадцати" Блока (1918): *От здания к зданию Протянут канат*. Можно только гадать, случайно ли это совпадение. Конец того же стихотворения, с сопоставлением ремесла поэта и акробата, напоминает "Балладу о цирке" Межирова, хотя и без текстуальных схождений.

Отрывок 20-х гг. *Как больно мне от вашей малости, От шаткости, от безмятежности. Я проклинаю вас - от жалости, Я ненавижу вас - от нежности...* поразительно напоминает некоторые стихи Л.Мартынова 1950-х гг., такие, как *Когда пахнёт великим хаосом - Тут не до щебета веселого...* ("Страусы", 1954) или *Одно волнение уляжется - Другое сразу же готовится* ("Земля", 1955) и др. Ни о каком влиянии здесь не может быть и речи, - скорее уж можно заподозрить авторство Х.

"Сквозь ненастный зимний денек" (1927), которое Ю.Колкер сближает с мандельштамовским "Мы с тобой на кухне посидим" (1931), скорее соотносится с его же "Куда как страшно нам с тобой" (1930): аналогичные ритмические перебои, "непрофессиональные" и инфантильные, почти превращающие стих в прозу; та же предельная простота и сходство интонации, напр., *И о чем говорить, мой друг?* (Х.) - *Да, видно, нельзя никак* (М.).

Неожиданное предвосхищение Пастернака - в последней строфе стихотворения 1906 г. "Ряженые": *Самого себя жутко. Я - не я? Вдруг да станется?...*, - ср. "Пара форточных петелек", "Елене", "Голос души" и др. Любопытно замечание критика (В.Гофмана, приятеля Х.): "Неумны и банальны заключительные строки..." (цит. по коментарию Ю.Колкера, I, 218). Более далекое схождение: *Ты мне казалась близкой и родной, И я шутя назвал тебя кузиной* ("К Музе", 1910) - *Она жила, как alter ego, И я назвал ее сестрой* ("Все наклоненья и залоги", 1936).

Влияние Х. на поэтов его поклонения и далее - особая тема, которой коснуться здесь невозможно. Отметим однако же несомненное воздействие Х. на стихи Набокова. Наиболее существенный пример - строки в "Как я люблю тебя" (1934) *Замри под веткою рас-*

цветшей,/вдохни, какое разлилось - /зажмурься, уменьшись и в вечное/ пройди украдкою насквозь, поразительно напоминающие *Замри - или умри отсюда, В давно забитое родись* ("Большие флаги над эстрадой", 1922). Здесь как и в случае предвосхищения Мартынова, эти строки Х. скорее кажутся написанными именно Набоковым.[32]

Примечания

1. Ср. сопоставление революции и НЭПа в очерке "Сергей Есенин": "Он поверил, что большевицкая революция есть путь к тому, что больше революции, а она оказалась путем к последней мерзости - к НЭПу" ("Некрополь", 226).

2. Полемика с Пушкиным так же естественна для Х., как и согласие с ним. Ср., напр., "Не матерью, но тульскою крестьянкой", где Елена Кузина очевидным образом сопоставлена с Ариной Родионовой, но и противопоставлена ей: *Она не знала сказок и не пела*; или в прозе: "Истина не может быть низкой...Пушкинскому 'возвышающему обману' хочется противопоставить нас возвышающую правду..." ("Некрополь", 62).

3. Из реминисценций пушкинских "прозаизмов" попутно отметим сходство "Музыки" (65) (*Всю ночь мела метель, но утро ясно... ...мой сосед, Сергей Иваныч...*) с *Зима. Что делать нам в деревне?...Утихла ли метель?... Возиться с старыми журналами соседа...* (П. II 255), не только лексическое, но и интонационное, и тематическое (описание обычной, текущей жизни), - при очевидных контрастах.

4. "Встрепенувшаяся" и "взыгравшая" душа, быть может, в конечном счете восходит к Платону: "...ты тотчас пробуждаешься, душа твоя пляшет..." ("Ион", 536в), также в связи с поэтическим вдохновением. Ср. там же: "...поэт - это существо легкое, крылатое и священное" (534в).

5. О "Пророке" как ключевом для Х. стихотворении в русской поэзии и литературе вообще см. в разд. V.

6. Уже отмечалась ("Письма В.Ф.Ходасевича Б.А.Садовскому", Ann Arbor, 1983) возможная связь с "Памятником" Б.Садовского (сб. *Обитель смерти*, М. 1917); ср. особенно заключительные строки: *Не скроет идол мой улыбки ядовитой, И не поклонится толпе.*

7. Здесь же мифологема ангела и демона, воплощенных в автомобилях - ночном, черном, с белым ангельскими крыльями, и дневном, с черными крыльями, - своеобразная вариация на темы Пушкина и Лермонтова.

8. Инверсия типа *а* отсылает к допушкинской поэзии. В "Евгении Онегине" инверсия близкой структуры встречается один раз, и то в стилизованных стихах Ленского (*...гробница Сойду в таинственную сень*); ближе у Языкова в "Тригорском": *выбегаю Трави на бархатный ковер.*

9. Здесь ближайшие родственники Х. в русской поэзии - Тютчев, Анненский, ранний Мандельштам.

10. Оборот *все то же* - один из излюбленных у Х.: *Во всем одно звучит...Все та же даль* (28); *Все те же встречи Гнетут меня. Все к той же чаше Припал и пью* (30); *все той же Он песенкою времени утешен...путника все так же Из пустоты одной ведут они в другую Такую же* (52); *Все тот же мир обыкновенный, И утварь бедная все та ж* (128); *...Да дождь - все с той же высоты* (141); *И заходя в дыру все ту же...* (175).

11. Ср. в "Поэтическом хозяйстве Пушкина": "...Пушкин не нуждается в наших маленьких оправданиях...".

12. Для Х. характерно - это роднит его с Цветаевой - противостояние любимому "истэблишменту", стремление плыть против течения. Когда в 1920 г. ему, как в то время и Бердяеву, казалось, что в России наступает эра равенства, он ждал от "смирного человека", что тот "неравéнство оценит И дерзновенья пожелает" (76); столкнувшись же в Европе с социальными контрастами, он возмущается смирением того же "смирного человека" перед лицом неравенства (163). Тогда же он писал Б.Садовскому: "..многое в большевизме мне глубоко по сердцу. Но Вы знаете, что раньше я большевиком не был..Как же Вы могли знаете, что раньше я большевиком не был...Как же Вы могли предположить, что я, не разделявший гонений и преследований, некогда выпавших на долю большевиков, - могу примазаться к ним теперь, когда это не только безопасно, но иногда, увы, даже выгодно?" (Письма В.Ф.Ходасевича Б.А.Садовскому, Ann Arbor, 1983; письмо от 10 февраля 1920 г.). Ср.: "Я не пойду в коммунисты сейчас, ибо это выгодно, а потому подло, но не ручаюсь, что не пойду, если это станет рискованно" (там же, письмо от 3 апреля 1919 г.) и о Брюсове: "Валерий записался в партию коммунистов, ибо это весьма своевременно. Ведь при Николае II-ом он был монархистом" (там же, 24 марта 1919 г.).

13. В контексте стихотворения (90) с его концовкой *...Кричать и биться в мире в а ш е м*, в строках *...Тысячеокий - канет в ночь, Не в э т у серенькую ночку* происходит регрессивная ассимиляция, и *эту* воспринимается как *вашу*.

14. Здесь можно усмотреть контаминированную реминисценцию из "Вольности" П.: *...Где крепко с Вольностью святой Законов мощных сочетание* + рифмовка *трон- природа- народа- закон* (с напрашивающимся *свобода*).

15. Здесь и далее см.: Мейстер ЭКХАРТ, *Проповеди и рассуждения*, М. 1912.

16. Из других соприкосновений стихов Х. с текстами Экхарта отметим следующие: "... как душа одновременно поймет [Бога] и будет понята [Богом], этого никто не может понять здесь, во времени и собственным умом..." - *И не понять мне...И косним не постичь умом, Каким она* [душа] *там будет духом, В каком раю, в аду каком* (107); "...подумай о себе самой, благородная душа, какое великолепие ты носишь в себе! Ибо возвеличена ты в твоем Богоподобии превыше славы всех творений!" - ср. 71, 72, а также *Да, малое, что здесь, во мне, И взрачатей, и драгоценней, Чем все величье потрясений В моей пылающей стране* (II 72).

17. Я не настаиваю на близком знакомстве Х. с мистическими концепциями, хотя чтение им Экхарта в высшей степени вероятно. Но для возникновения подобных представлений о душе достаточно и внутреннего опыта – при определенных культурных предпосылках.

18. С точки зрения формальной коммуникативной структуры (см. мою статью "Лирика с коммуникативной точки зрения", в сб.: *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, The Hague, Paris 1973) 47 стихотворений ТЛ распределяются следующим образом (для простоты периферийные адресаты не различаются от глобальных): без собственного Я как адресанта – 5 стихотворений, в том числе 2 – от лица "мы", 1 – безличное, 1 – с чужим Я, 1 – диалог "Сердца" и "Психеи"; с собственным Я – 42 стихотворения, в том числе без адресата – 19, с адресатом – остальные 23, в том числе адресатом является: душа – в 5 стихотворениях, Я – в 3-х,ты(любимая) – в 3-х, Бог – в 2-х, вы(другие) – в 2-х, неодушевленные объекты – в 2-х, литературные персонажы – в 2-х; по одному стихотворению адресовано "человеку вообще" ("гостю"), России, друзьям, неясно кому.

19. Даже двумя цитатами: кроме "Человек – это то, что должно быть преодолено" ("Так говорил Заратустра"), еще и "...жалкая, маленькая звезда, называемая землей..." ("Антихристианин") – ср. *Здесь, на горошине земли...*

20. "...о, если бы ты был холоден или горяч Но как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих" (3: 15-16).

21. Ср. "И зиму, и лето подолгу сижу я перед окном" ("Окно на Невский", альм. Лирический круг, I, М. 1922) и др. автобиографические и мемуарные свидетельства.

22. С К.Леонтьевым Х. сближается, прежде всего, в эстетическом неприятии современного мира, с Достоевским – в этическом неприятии как современности, так и будущего "справедливого века" (бунт Ивана Карамазова, "Легенда о великом инквизиторе", "Записки из подполья").

23. Ср.: "Как художник, он (Пушкин) равнодушно внимал "добру и злу", они были для него равноценны" ("О 'Гавриилиаде'": в кн.: *Статьи о русской поэзии*).

24. Если все же использовать эту дихотомию, то можно сказать словами Р.Музиля, что Х. предпочитает быть "злым по-доброму", нежели, подобно большинству людей, "добрым по-злому".

25. Поэтому определенному родству Х. с Ницше нисколько не противоречит, напр., замечание Х. о "пошлом ресторанном ницшеанстве" ("О В.Гофмане").

26. Значимая деталь: у Брюсова *И Господа, и Дьявола* (конъюнкция), у Х. *Будь или ангел, или демон* (дизъюнкция).

27. Между тем, именно она составляет, может быть, самый устойчивый вариант поэзии Брюсова: *Я все мечты люблю, мне дороги все речи, И всем богам я посвящаю стих* (1899), *Я жажду новых стран, иных цветов, Наречий странных* (1900), *Неколебимой истине Не верю я давно, И все моря, все пристани, Люблю,*

люблю равно (1901), *Впивал все краски и все тени я* (1904), *Иду По всем тропам... Я Заратустра, я Будда, я Христос, я Магомет* (1924) и мн. др.

28. Которым иногда грешил и искреннейший Блок (см. хотя бы "Песнь Ада", "Осенний вечер был", "Ты твердишь, что я холоден..."), и которое, если и прорывается у Х., то в периферийных стихах, граничащих с пародией на расхожий "демонизм" (II 99), а может быть, и являющихся пародией. С другой стороны, по поводу этих стихов можно вспомнить о том, что Х. писал о стыдливости и скрытности Пушкина, прикрываемых "циинической позой" ("О Пушкине"). Собственно декадентские мотивы у Х. крайне редки; можно упомянуть 98 с "дыханием распада" и "Порок и смерть" (106), где признается их "соблазн" и "нега", - но они тут же отвергаются ради "бытия иного" (тютчевские "Mal'aria" и "Близнецы" - существенно более "декадентские").

29. Который - "Евгений Онегин" - сам по себе, заметим, представляет собой грандиозную декларацию прав "прозы в стихах", эпохальную для русской поэзии.

30. По поводу этих строк А.Белый писал: "Последние две строки одним штрихом вычерчивает весь рельеф восьмистишия; стихотворение, как картина, выходит из рамы: становится жизнью - правдой души", - имея в виду именно механизм, очерченный выше.

31. Обратим внимание на точность и конкретность бытовой детали (так же, как в строке *Скользя с обломанных ступеней*): стих наглядным образом "прогоняется сквозь прозу".

32. Видимо, случайное совпадение *И ангелов наотмашь бью* (Х., "Баллада", 1925) - *Я по ангелу бью* (Н., "Вечер дымчат", 1950-е гг.), где речь идет о бабочке. В ранних же стихах Набокова (Сирина) влияние Х. очевидно - вплоть до текстуальных заимствований, как, напр., в "К Музе" (1929):

Теперь не то...
...Мне не под силу многие труды,
Особенно тщеславия заботы.
Я опытен, я скуп и нетерпим.

Уж тяжелы мне долгие труды...
("Стансы", 1918)
Я стал умен, суров и скуп
("Стансы", 1922):

или в "Тени" (1925): *Блистали трубы на помосте,/надулись щеки трубачей* - ср. *Увидишь флаги над эстрадой, Услышишь трубы трубачей* ("Большие флаги над эстрадой", 1922); там же - акробат на канате с шестом, как в "Акробате" Х.; или двое крылатых ангелов, машинист и кочегар, в "Крушении" (1925) - вариация на тему ангелов Х., особенно в "Автомобиле"; или "Воскресение мертвых" (1925), близко повторяющее "Гляжу на грубые ремесла".