

ЖИЗНЬ И ПОЭЗИЯ ВЛАДИСЛАВА ХОДАСЕВИЧА

1

Биография В. Ф. Ходасевича не относится к числу самых насыщенных событиями. Скорее, она ими бедна. И все-таки перипетии жизни поэта важны для понимания стихов, и без воссоздания биографического контекста творчества многое в его поэзии теряет значительную долю своего смысла.

В статьях и воспоминаниях, посвященных русскому символизму и различным писателям, с ним связанным, Ходасевич создал концепцию этого течения, которая многое объясняет в его собственном творчестве: «Символисты не хотели отделять писателя от человека, литературную биографию от личной. Символизм не хотел быть только художественной школой, литературным течением. Все время он порывался стать жизненно-творческим методом, и в том была его глубочайшая, быть может, невоплотимая правда». ¹ Связь жизни с литературой осмыслялась как органически необходимая; любое событие собственной биографии поэта находило соответствие (иногда открыто выраженное, иногда опосредованное, «зашифрованное») в его творчестве. Выработанное при разговоре о символизме, это представление было распространено на всю литературу. И не случайно именно на восстановление этих соответствий были направлены воспоминания Ходасевича, раскрывающие биографическую подоплеку «Огненного ангела» и романов Андрея Белого, стихов Брюсова и Есенина и, наконец, своего собственного творчества. ¹ Даже Пушкин стал для него объектом подобного же исследования, и гипотеза Ходасевича о биографической подоснове «Русалки» вызвала в 20-е годы оживленную полемику. Вряд ли нам стоит сейчас входить в разбор аргументации поэта и его противников, но, бесспорно, следует отметить, что на пушкинскую эпоху Ходасевич проецировал как некий вечный закон характерное для своего времени представление о природе поэтического творчества.

¹ Ходасевич Владислав. Некрополь. Воспоминания. Bruxelles, [1939]. С. 8.

Осознавая связь творчества и биографии как совершенно обязательную и подлежащую выявлению, Ходасевич, без сомнения, имел в виду и собственную жизнь. Его стихи теснейшим образом сопрягаются с событиями биографии поэта, претворяют их в события генерального мифа о жизни поэта вообще, любого поэта. Следовательно, если мы хотим по-настоящему понять стихи Ходасевича, мы должны в меру наших сил постараться реконструировать его биографию, чтобы увидеть за ней не просто события личной жизни поэта, но основу поэтической мифологии.

Владислав Фелицианович Ходасевич родился 16(28) мая 1886 года в Москве. «Отец его был сыном польского дворянина (одной геральдической ветви с Мицкевичем), бегавшего «до лясу» в 1833 году, во время польского восстания. Дворянство у него было отнято, земли и имущества тоже». ¹ Отец учился в Петербурге, в Академии художеств, но карьера живописца не удалась. Тогда он выбрал путь «кушача» — стал фотографом. Сначала работал в Туле (и, между прочим, фотографировал семью Льва Толстого), потом перебрался в Москву. Став вполне преуспевающим человеком, он все же не обрел подлинного счастья, которое когда-то несло с собой искусство,— во всяком случае, таким описан он в замечательном стихотворении «Дактили» (1927—1928).

Мать поэта была дочерью небезызвестного Я. А. Брафмана, составителя двух книг — «Книга Кагала» и «Еврейские братства». Перейдя из иудаизма в православие, он всячески старался выслужиться перед новыми своими единоверцами и поставлял им материалы, обличающие зловещую природу иудаизма, не стесняя себя особыми доказательствами их подлинности.

Но София Яковлевна воспитывалась не в семье отца. Она была отдана в польскую семью, окрещена и воспитана ревностной католичкой, какой и осталась до конца жизни. Именно она была носительницей польского и католического культурного начала в семье: «По утрам, после чаю, мать вводила меня в свою комнату. Там над кроватью висел в золотой раме образ Божией Матери Остробрамской. На полу лежал коврик. Став на колени, я по-польски читал „Отче наш“, потом „Богородицу“, потом „Верую“. Потом мне мама рассказывала о Польше и иногда читала стихи. То было начало „Пана Тадеуша“».²

Не стоит преувеличивать значение этих влияний на творчество Ходасевича. Известно, что мать его сетовала на небрежение сына и

¹ Берберова Нина. Памяти Ходасевича//«Современные записки», 1939, № 69. С. 257.

² Ходасевич Владислав. Литературные статьи и воспоминания. Нью-Йорк, 1953. С. 73.

церковью, и польской культурой. Он не знал еврейского языка. Но вряд ли случайным можно считать, что переводы из польских и еврейских поэтов занимают львиную долю его переводческого наследия, что он писал статьи о Мицкевиче, Красинском, Бялике. Делая их творчество достоянием русской культуры, он стремился к воплощению мечты Мицкевича «о временах грядущих, Когда народы, распри позабыв, В великую семью соединятся». И не менее важно для него было то, что эта мечта была изложена Пушкиным. Ведь истинной культурой, в которой он воспитывался, была культура русская. Сохранив на всю жизнь привязанность к матери, самое проникновенное свое стихотворение он посвящает все же не ей, а тульской крестьянке Елене Кузиной, с молоком которой впитал мучительную любовь к той стране, где он вырос. Именно Россия стала для него средоточием всех творческих замыслов, всех симпатий и антипатий.

О первых детских воспоминаниях поэт сам рассказал в очерке «Младенчество», ¹ дополнить который мы уже ничем не можем. Отметим только, что в этом очерке самое пристальное внимание уделено окружавшему Ходасевича в детстве искусству, особенно поэзии и театру (сначала балетному, а потом и драматическому). Можно предположить, что не менее важна для него была и живопись — искусство отца, интерес к которому был унаследован и другими членами семьи. Старший брат Ходасевича, известный московский адвокат Михаил Фелицианович, был еще и отменным знатоком искусства и старины, а его дочь Валентина Михайловна стала знаменитой художницей.

Более всего Ходасевич в детстве увлекался балетом и не стал профессионалом из-за слабого здоровья (болезни всякого рода преследовали его буквально с первых дней жизни и до самых последних). Но постепенно внимание его обратилось к литературе. Впрочем, вполне возможно, что те стихи и драмы, сочинявшиеся им, которые он пересказывает в «Младенчестве», так и остались бы невинными детскими забавами, если бы не обстановка, окружавшая его в гимназии.

Это была Третья московская гимназия, где в одном классе с ним учился Александр Яковлевич Брюсов, брат знаменитого уже тогда поэта. Через него и сам Валерий Яковлевич оказался не столь недоступным, замкнутым и демонически загадочным. Ранние поэтические интересы Ходасевича разделял и еще один одноклассник — Г. Малицкий, чьи строки мы находим в гимназическом сочинении Ходасевича (хранится в ЦГАЛИ). Но более всего повлияла на формирование интереса к поэзии дружба с Виктором Гофманом. Сейчас этот поэт основательно забыт, и разве что иногда вспоминается его

¹ «Памир», 1988, № 3. С. 101—120.

«Был летний вечер, вечер бала...», а в конце 1900-х годов его имя прочно входило в добротный второй ряд поэтов русского символизма. Ходасевич вспоминал: «Гофман был на один класс старше меня, и • младших классах я его не помню. Мы познакомились, когда он был и седьмом, я — в шестом. Первоначальные литературные интересы **МС** сблизили. Несколько раз я был у него, он — у меня, но чаще беседовали мы, идя после уроков домой, или в гимназии, на переменах». Да и сама обстановка в гимназии вызывала интерес прежде всего к литературе. Среди своих учителей Ходасевич выделяет известного литературоведа В. И. Шенрока¹ а также двух иностранных поэтов: датчанина Тора Ланге и немца Георга Бахмана. Оба они **ВЮИИ** в круг ранних русских символистов.

Таким образом, все направляло молодого, болезненного и оттого еще более самоуглубленного человека к символизму, переживавшему тогда свой расцвет: «Ведь какие времена были! — В те дни **Бальмонт** писал «Будем как Солнце», Брюсов — «Urbi et Orbi». Мы мигали и перечитывали всеми правдами и неправдами раздобытые корректуры скорпионовских «Северных цветов». Вот — впервые отпущенный «Художник-Дьявол», вот «Хочу быть дерзким», которому **• пв ТЮЮ** предстоит сделаться пресловутым. (...) Читали украдкой и дрожали от радости. Еще бы! Весна, солнце светит, так мало лет нам обоим, — а в этих стихах целое откровение».² В 1903 году Ходасевич «нелегально» попадает на заседание Литературно-художественного кружка, где Брюсов читает знаменитый доклад о Фете. И 1904 году начинают выходить «Весы», ставшие центром русского символизма на бурные пять лет. Гофман уже принят в среде символистов, не слишком восторженно, но как свой. И даже по сохранившемуся гимназическому сочинению Ходасевича мы чувствуем, как стесняет его заранее предначертанный жизненный путь. Сочинение **SI** написано на тему: «Правда ли, что стремиться лучше, чем достигать?» и посвящено страстному утверждению: да, лучше. Именно II стремлении выявляются, по мнению юноши, лучшие стороны человека, а достижением может удовлетвориться лишь убогий и ограниченный. Здесь, за этим гимназическим сочинением, уже стоит выношенная позиция, которой Ходасевич не изменит до самого конца.

И нет сомнения, что эта позиция теснейшим образом связана с попытками русских символистов вырваться за пределы окружающего их мира, превратить повседневное существование в некую форму постоянного предощущения того, что откроется в сверхчувствен-

¹ Ходасевич Владислав. Виктор Викторович Гофман (Биографический очерк)//Гофман Виктор. Собр. соч. М., 1917. Т. 1. С. XIV.

² Там же. С. XV.

ном опыте. На наш, современный взгляд трезво мыслящих людей это выглядит странно и нередко смешно. Но для литературного поколения Ходасевича и его сверстников такое мироощущение воспринималось как единственно достойное истинного поэта.

Ведь искушение символизмом прошли в той или иной степени едва ли не все крупные русские поэты начала XX века. Но для Ходасевича это влияние было обострено тем, что он очень рано, почти в детстве, попал в атмосферу символизма — и в то же время ощутил себя в нем, как и в родной семье, самым младшим, последышем. Именно поэтому «тонкие яды» символизма пронизали его душу насквозь и сделали его тем поэтом, каким он стал, хотя от классического символизма его отделяет очень многое.

Впервые публикуемые в нашем издании ранние стихи Ходасевича (1904—1906 гг.) представляют собой типичный пример того, как становление поэтического таланта происходит параллельно с освоением мифо-поэтического багажа символизма, основную роль в котором сыграла поэзия В. Я. Брюсова. Представление о релятивизме духовных ценностей, стремление равно прославить Добро и Зло, «Господа и Дьявола» лежит в основе многих стихов. Пилат в них оказывается столь же прав, как и Христос; человек и Дьявол состязаются в изменчивости; самообожание оказывается выше любви к другому... Все это высказывается темным, запутанным (но запутанным не от сложности мысли, а от неумения говорить) языком, где штампы, уже сформированные символизмом, перемешаны со штампами средневековой поэзии любого времени. Эти стихи представляют интерес лишь как этап пути, как стадия становления поэта, проходящего через искушения крайнего декадентства и в поединке с ним изошряющего собственные душевные переживания.

В стихотворении «Пока душа в порыве юном...» (1924), являющемся блестящим описанием своего пути, Ходасевич напишет об этом времени:

Будь нетерпим и ненавистен,
Провозглашая и трубя
Завоеванья новых истин,—
Они ведь новы для тебя.

Завершился этот этап выпуском первой книги стихов.

Для Ходасевича вообще издание книги было событием. Литературоведы пишут о том, как много для поэтов XX века значит само это понятие «книга стихов». Она не складывается произвольно, по прихоти самого автора, а является отражением целого большого периода его развития, выливается в повесть о жизни. И Ходасевич был одним из тех поэтов, для которых книга составляла важнейшую ступень творческой биографии. Его путь можно представить как вое-

хождение от одной книги к другой, причем каждая из них является замкнутым и самодостаточным феноменом. Совершая круг внутри сборника, душа поэта замыкает его с тем, чтобы, на миг прервав сквозное развитие, перейти к следующему этапу, к следующей книге.

Первым моментом движения для Ходасевича явилась книга «Молодость» (1908), к которой он попытался вернуться в начале 20-х годов — и не смог: собственные переживания (вернее, тот язык, которым они были описаны) оказались для самого же поэта непонятными.

В воспоминаниях о Блоке Ходасевич писал: «...перешли к раннему символизму (...) Блок признавался, что многих тогдашних стихов своих он больше не понимает: „Забыл, что тогда значили многие слова. А ведь казались сакраментальными. А теперь читаю эти стихи, как чужие, и не всегда понимаю, что, собственно, хотел сказать автор“». Слова Блока концентрируют то же самое, что испытывал и Ходасевич по отношению к своим первым стихам, вышедшим к читателю. «Молодость» действительно трудно понять так, как она писалась. Сакраментальное стало для сегодняшнего читателя манерным, понятное с полуслова — уже забылось, знаки необыкновенных страстей оказались пустыми, ничего не выражающими.

Но для более подробного разговора о «Молодости» необходимо на некоторое время отступить в биографию, потому что без нее невозможно осмыслить внутренний сюжет сборника.

Окончив гимназию, Ходасевич поступил в Московский университет — сначала, как и его братья, на юридический факультет, потом перевелся на историко-филологический. Но уже тогда было ясно, что для него «стихи навсегда», как он запишет в хронологической канве своей биографии под 1903 годом. Университет — только внешнее (потому-то он и не был окончен), а главное — поэзия. И еще — любовь.

В 1905 году Ходасевич женится на одной из первых московских красавиц — Марине Эрастовне Рындиной, богатой и эксцентричной девушке, перипетии любви к которой образуют глубокий подтекст большинства ранних стихов Ходасевича, в том числе и «Молодости». Мы можем только догадываться по сравнительно немногим намекам в воспоминаниях и письмах, что отношения между Ходасевичем и Мариной были очень непросты. Из воспоминаний второй его жены, Анны Ивановны, мы знаем, что осенью 1907 года Марина увлеклась поэтом и искусствоведом С. К. Маковским, будущим издателем «Аполлона», и в самом конце года они с Ходасевичем расстались.²

¹ Ходасевич Владислав. Некрополь. С. 126.

² См.: ГБЛ. Ф. 697, карт. 4, ед. хр. 17. Л. 5 (список сокращений см. на с. 360).

Позже, задумывая переиздать «Молодость», поэт напишет, что тогда название книги звучало для него горькой иронией: какая уж тут молодость, когда на глазах рушится весь «простой и целый мир», в котором любовь служила оправданием всем переживаниям поэта!

И, отбирая стихи, располагая их в книгу, Ходасевич стремится вычленив лирический сюжет, положить его в основу целого сборника, сделать той основной линией, на которой задержится внимание читателя, которая позволит ему почувствовать не только драматизм жизни поэта, но и катастрофичность его мироощущения, где «Самая хмельная боль — Бездна, Самая строгая повесть — Любовь!».

Сборник открывается стихами, которые могут показаться наигрывающими страсть, тогда как на самом-то деле ничего особенного не происходит:

Как заунывно заливается
В трубе промерзлой — ветра вой!
Вокруг меня кольцо сжимается,
Вокруг чела Тоска сплетается
Моей короной роковой.

(«Вокруг меня кольцо сжимается...», 1906)

Мы не знаем, не видим причин этой Тоски. Она существует вне какого-либо социального начала, все действие происходит только в душе поэта, куда как бы опрокинуты угадывающиеся за стихами события внешнего мира. Они именно угадываются, поскольку важны не сами по себе, а только тем, как воздействуют на внутренний мир, на переживания протагониста стихотворения. А он сам предстает извечно, изначально трагической фигурой, для которой «неизменно все, как было» (эту формулу, взятую у Блока, Ходасевич употребляет в одном стихотворении):

О, много раз встречались вы со мной,
Но тайных слез не замечали.

(«Поэт», 1907)

Этот трагизм является главным, доминирующим чувством стихов, включенных в «Молодость». Не случайно самое первое стихотворение в нем — «В моей стране» (1907), где пейзаж души поэта рисуется беспощадными красками:

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

Трагична жизнь природы, трагично творчество, трагична любовь, трагично само течение времени. Поэт как бы гипнотизирует своего читателя ситуациями, внешне различными, а на деле сводящимися только к одному — выявлению собственного восприятия жизни как торжества отчаяния и безнадежности. Высшего напряжения достигает это в стихотворении, где поэт представляет себя в виде распятого Христа, отданного на муки, за которыми не видно ничьей направляющей руки, оправдавшей бы страдания. Древняя легенда оказывается полностью перестроенной, отрешенной от своего религиозного смысла и даже кощунственной (представить себя в виде Христа!). Но зато миссия поэта в этом мире становится тем самым предельно ясной:

Ужели бешеная злость
И мне свой укус терпкий бросит?
И снова согнутая трость
Его к устам, дрожа, подносит?

Увы, друзья, не отойду!
Средь ваших ласк — увы, не скрытых —
Еще покорней припаду
К бокалу болей неизбытых...

(«Опять во тьме. У наших ног...», 1907)

Герой стихотворения лишен даже права на смерть. Он обречен всегда пить из «бокала болей неизбытых», переплавляя бытийственную тоску окружающего его мира в свое творчество. Среди «ласк и слез» он должен ощутить и вплести в свои стихи представление о мире как о царстве обреченности на смерть.

И даже светлые «Стихи о кухне» (1907) в контексте книги приобретают характер двусмысленный. Об этом говорят и эпиграфы, долженствующие драматизировать ситуацию цикла, да и само представление о беззаботности творчества (ведь, как пояснит позже в стихотворении «К Музе» сам поэт, кухня — это Муза) будет скорректировано следующими стихами, где прямо сказано: «Не уловить доверчивому взгляду В моем лице восторженную ложь».

Таким образом, «Молодость» символизирует предельную серьезность взгляда на мир, которая поглощает все остальные эмоции поэта. Но эта серьезность не подкреплена пока что самостоятельностью взгляда на мир, она заемна.

Займствует Ходасевич прежде всего у тех поэтов, которые определяли литературный вкус времен его юности, — у Брюсова, Блока, Андрея Белого, Сологуба. Не случайны и эпиграфы, выбранные из стихов этих поэтов, и посвящения стихов. Свой еще слабый голос

Ходасевич стремится сплести с голосами гораздо более сильными, стремится подкрепить свои чувства чужим авторитетом, чтобы доказать свое право на трагическое мировидение тем, что оно есть уже в литературе современности, у ее самых ярких представителей.

Показательно в этом отношении обращение Ходасевича к образам и настроениям, так ярко выявившимся в стихотворениях Брюсова и Андрея Белого под одинаковым названием «Предание». Жизненная ситуация, вызванная драматическими взаимоотношениями этих поэтов и Нины Петровской, пережита в стихотворении Ходасевича «Sanctus Amog» (1907) в буквальных ритмических и образных соответствиях со стихами старших и гораздо более искушенных в поэзии его современников. Он идет уже опробованным путем, но не слепо, а своей волей избирая этот путь.

Конец 900-х годов был для русских символистов временем наступившей славы, сопровождавшей массовым эпигонством, о чем писали как критики, символизму посторонние («Третий сорт» К. И. Чуковского), так и сами символисты («Вольноотпущенники» Андрея Белого и многие другие). В этих статьях сказано много справедливого о поэтах, которые, раз ступив на дорогу предшественников, так безоглядно по ней и пошли. Но про стихи «Молодости» этого написать было нельзя. Не зря сочувственно цитировал «Время легкий бисер нижет...» тонкий и пронизательный Иннокентий Анненский; не зря суровый к деюбантам Валерий Брюсов нашел возможным, высказав целый ряд серьезных претензий к поэту, все же отметить: «Эти стихи порой ударяют больно по сердцу, как горькое признание, сказанное сквозь зубы и с сухими глазами». ¹ Одним словом, дебют Ходасевича был встречен символистами сочувственно, как первое выступление, пусть еще робкое, своего сомышленика и сочувственника.

2

Следующей книги читателям Ходасевича пришлось дожидаться долго: «Счастливый домик» появился только в 1914 году, через шесть лет после «Молодости». И книга эта была уже совершенно другой, во многом противоположной по характеру и основной идее.

Но сначала необходимо сказать несколько слов о жизни Ходасевича в годы между «Молодостью» и «Счастливым домиком».

Во-первых, он окончательно становится профессиональным литератором: занимается переводами, печатается в различных московских газетах и журналах, причем работает во многих жанрах: пишет хронику, рецензии, фельетоны, рассказы. Переводы связывают его с солидной издательской фирмой В. М. Антика, но не могут создать

¹ Брюсов Валерий. Дебютанты//«Весы». 1908, № 3. С. 79.

хотя бы сравнительно обеспеченного существования. До самого конца жизни Ходасевич теперь будет вынужден заниматься поденной журналистской работой, чтобы хоть как-то сводить концы с концами. Это было тем тяжелее, что работать спустя рукава он не умел. Поэтому многие планы оказались так и не реализованными. В черновике сохранились главы исследования о Павле Первом¹; не была создана биография Пушкина, которую он обещал в 1920 году издательству М. и С. Сабашниковых, а потом очень хотел издать в эмиграции. Съедая очень много времени, газетная работа, однако, не могла заставить его быть менее требовательным к себе как к поэту: ни одно стихотворение не выходило в печать, пока не было окончательно завершено.

Во-вторых, в его жизни происходят две встречи с женщинами, которые во многом определяют атмосферу «Счастливого домика»: в 1910 году он знакомится с *Е. В. Муратовой, незадолго до этого разошедшей со своим мужем, известным писателем, искусствоведом и журналистом П. П. Муратовым. 1910—1911 годы проходят для Ходасевича под знаком «царевны», как он называет ее в стихах. А в конце 1911 года начинается серьезный роман с Анной Ивановной Гренцион, младшей сестрой писателя Г. И. Чулкова. Она была ровесницей Ходасевича; от первого брака у нее был сын Эдгар, названный в честь Эдгара По; состояла в гражданском браке с приятелями Ходасевича — Б. А. Диатропцовым, затем с А. Я. Брюсовым. В архиве сохранилась ее довольно обширная переписка с поэтом, хорошо рисующая стиль² взаимоотношений, связавших их на десять лет. Основным мотивом большинства писем Ходасевича является забота о здоровье Анны Ивановны, деньгах для нее, ласковые попреки за невнимание к себе. Ей посвятил поэт «Счастливый домик», и основная внутренняя тема книги оказывается тесно связанной с этой любовью.

В письме к А. И. Тинякову, собиравшемуся писать о «Счастливом домике», Ходасевич говорил: «В прошлом году я прочел около 50 отзывов о своей книге. Сплошные (кроме одного Пяста) восторги — и сплошная чепуха»². Действительно, откликов на новую книгу было много, но, кажется, так никто всерьез и не сумел адекватно уловить ее основное настроение. Говорилось о развитии традиций пушкинской эпохи, о разнообразии и изысканности стиха, о гармоничности, но все это было не более как общими словами. Основной

¹ О нем он писал Г. И. Чулкову 28 июля 1913 г.: «Я написал пятую часть и, говоря между нами, должен отмахать остальные четыре пятых в месяц, иначе умру с голода» (ГБЛ. Ф. 371, карт. 5, ед. хр. 12. Л. 7). Сохранившаяся часть работы опубликована в кн.: Ходасевич В. В. Державин. М., «Книга» 1988. С. 233—249.

² ГПБ. Ф. 774, № 45. Л. 16—17.

же пафос книги сам поэт определил так: «До сих пор я видел о ней довольно много заметок — и все хвалебные, кроме написанной Пястом, которая меня огорчила, — не потому, что ему, очевидно, не нравятся мои стихи, а потому, что он ничего во мне не понял. Пусть бы он понял — и бранился бы. А так — он меня обидел своей незоркостью, особенно упреком в презрении к «невинному и простому». Я всю книгу написал ради второго отдела, в котором решительно принял «простое» и «малое» — и ему поклонился. Это «презрение» осуждено в той же книге, — как можно было этого не понять? То, за что меня упрекает Пяст, — и для меня самого только соблазн, от которого я отказался»¹.

Вряд ли внутреннее содержание книги может быть передано точнее. И вряд ли ему можно отказать в драматичности и двупланности, которые заставляют говорить о «Счастливом домике» как о книге, где серьезнейшему пересмотру подвергнута господствовавшая в «Молодости» концепция отношения поэта к миру. Если там эта позиция однозначна и отношение предельно обострено, драматизировано и доведено до открытого трагизма, то в «Счастливом домике» вырисовывается сложная, не сводимая к какому-нибудь одному чувству позиция.

В несколько схематизированном виде она может быть представлена так: да, существует мир тревоги, тоски, мятежных дум и ожидания смерти. Но над ним, выше его стоит то, что должно быть истинным содержанием жизни любого человека: понимание закономерности бытия, удаленного от «поединка рокового», потребность в мирной жизни, «живом счастье», существующем где-то рядом. Эти две ипостаси жизни постоянно сосуществуют, и путь от одной к другой — минимален. Но, стоя на грани двух миров, нельзя позволить себе удалиться от того из них, который кажется «низким», слишком погруженным в «заботы каждого дня».

Заведомо дисгармоничный в «Молодости», поэт теперь ищет заветной гармонии в самом элементарном и всегда новом:

Потом, когда в своем наитье
Разочаруешься слегка,
Воспой простое чаепитье,
Пыльцу на крыльях мотылька.

(«Пока душа в порыве юном...», 1924)

В наиболее обнаженном виде этот путь поэта предстает в стихотворении «Бегство» (1911), «Хлоей» которого является А. И. Грен-

¹ Письмо к Г. И. Чулкову от 16 апреля 1914 г. // ГБЛ. Ф. 371, карт. 5, ед. хр. 12. Л. 13—13 об.

цион. Стихотворение намеренно эпатирующе: в нем воспето бегство с поля брани «к порогу Хлои стройной», вызывающее гнев и негодование друзей. Но главенствует, конечно же, аллегорический смысл: это бегство символизирует отказ поэта от «магических ночей», от безграничной страсти, несущей с собой обязательную трагедийность, от «воплей с берегов Коцита», от «горьких слов» — от всего, что было основным содержанием его прежней жизни.

«Молодость» открывало стихотворение «В моей стране» — мрачное, угрюмое, выдержанное в серых тонах. «Счастливым домиком» открывается «Элегией» (1908), в которой «осенних звезд задумчивая сеть Зовет спокойно жить и мудро умереть». Но за этим призывом все время слышится:

Но может быть — не кроткою весной,
Не мирным отдыхом, не сельской тишиной,
Но памятью мятежной и живой
Дохнет сей мир — и снова предо мной...
И снова ты! аГстрашно мысли той!..

Эта пугающая мысль постоянно возникает у поэта, но на время она оказывается отгесненной в сторону. О том, что она есть, говорят стихи первого раздела, названного «Пленные шумы», в которых афористично сформулировано:

Мы дышим легче и свободней
Не там, где есть сосновый лес,
Но древним мраком преисподней
Иль горним воздухом небес.

(«Когда почти благоговейно...», 1913)

В поисках наиболее оправданного выхода из создавшегося положения поэт обращается к самому гармоничному миру, созданному в истории русской поэзии, — к миру поэзии пушкинской эпохи. Если «Молодость» была обращена к поэзии современной, то «Счастливым домиком» с небывалой для начала XX века силой развивает традиции стиха начала XIX века. Особенно заметно это в стихотворении «К Музе» (1910), которое является своего рода компендиумом поэтических формул элегической лирики XIX века, от Пушкина и Баратынского до молодого Фета. Такая ориентация была едва ли не демонстративной и потому оказалась отмеченной читателями. Но не привлекло внимания, что само мироощущение, представленное в этих старинных, отшлифованных долгими десятилетиями формах, — мироощущение современника, человека начала XX века. Истинной гармонии нет и не может быть в его душе, потому что тот, для кого

хоть раз открылась бездна вечности, уже не сможет никогда стать прежним, смиренным и простым человеком. Отсюда исходит конец элегии:

И вот стою один среди теней,
Разуверение — советчик мой лукавый,
И вечность — как кинжал над совестью моей!

Но, пожалуй, наибольшей семантической двупланности достигла поэзия Ходасевича в «мышинных стихах». В воспоминаниях А. И. Ходасевич рассказала, как возникло у них домашнее применение мышинных образов (см. примечание к циклу «Мыши»). Однако вряд ли можно объяснить только домашней шуткой такое длительное (с 1908 до 1917 г.) пристрастие поэта к маленьким зверькам. Совсем не случайно сказано: «Только мыши не обманут Истомившихся сердец» («Ворожба», 1913). Значит, за этими описаниями кроется нечто гораздо более важное, более существенное, чем демонстративное стремление воспеть не романтически прекрасных титанов животного царства, а обычно пренебрегаемых существ.

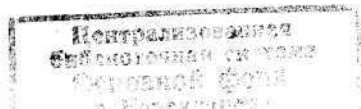
Думается, что, описывая мышей, Ходасевич имел в виду не просто обитателей подпола, но и хтонических животных древней мифологии. Мыши — выходцы из подземного царства, но в то же время они — окружение Аполлона. Конечно, поэт не знал гипотезы В. Н. Топорова о том, что древнегреческие слова «мышь» и «муза» генетически между собой связаны,¹ но он наверняка читал статью М. Волошина «Аполлон и мышь»,² где само сопоставление в заглавии делало очевидной связь бога солнца и поэзии с мышами.

Следовательно, в этих стихах кроется как бы тройной смысл: с одной стороны, их герои — простые, реальные животные. С другой, — они являются зловещими представителями Акда, подземного царства, которое Ходасевич постоянно ощущает рядом. И, наконец, третья их ипостась — животные из окружения Аполлона, то есть почти что Музы.

Но тем самым и поэт, воспевающий мышей, превращается также в существо сложное, неоднозначное. На первый взгляд, он —

¹ Топоров В. Н. MOV6AI «Музы»: соображения об имени и предьстории образа (К оценке фракийского вклада)//Славянское и балканское языкознание. Античная балканистика и сравнительная грамматика. М., 1977. С. 28—86.

² «И теперь становится понятно, что мышь вовсе не презренный зверек, которого бог попирает своей победительной пятой, а пьедестал, на который опирается Аполлон, извечно связанный с ней древним союзом борьбы, теснейшим из союзов» (Северные цветы/Альманах пятой кн-ва «Скорпион». М., 1911. С. 115).



всего лишь «поэт, воспевающий ситцевые зори», автор стихотворения «В альбом», где единственная его поэтическая задача — «почтить призыв девичий Улыбкой, розой и стихом». Вместе с этим он входит в ближайшее окружение Аполлона как его певец. Но самое главное — и одновременно самое зашифрованное, самое неочевидное — представление о себе как о человеке, которому «как Данту, подземное пламя Должно (...) щеки обжечь» (В. Брюсов, «Поэту», 1907). Именно на грани двух миров возникает поэт Юрфей, вернувшийся из подземного царства не просто потерпев неудачу в поисках Эвридики, но и вообще теперь ставший выше всего земного, превратившийся из простого певца в полубога, для которого пустой тщетой становится возможность приручать диких зверей и заставлять двигаться камни.

Высочайшая, почти божественная миссия поэта теперь осмысливается Ходасевичем в неразрывной связи с его тяготением к «простому миру», к «пыльце на крыльях мотылька», и только через эти сближения может быть по-настоящему понята. Без этого внешнего слоя и поэт не существует как творческая личность.

Н. Н. Берберова вспоминала: «Он сам вел свою генеалогию от прозаизмов Державина, от некоторых наиболее «жестких» стихов Тютчева, через «очень страшные» стихи Слуцкого о старухе и балалайке и «стариковскую интонацию» Анненского». В стихотворениях «Счастливого домика» это еще не получило такого полного развития, как в поздней лирике Ходасевича, но путь уже начинал очерчиваться. Он чувствовался в соотношении «гармонических красот» с постоянным ощущением загробного мира, стоящего у порога. Он чувствовался в сознании того, что истинная связь между прошлым и настоящим прервана, потому что, с одной стороны, «мертвым предкам непостижна Потомков суетная речь» («Века, прошедшие над миром...», 1912), а с другой —

...сладко было мне сознание,
Что мир ваш навсегда исчез
И с ним его очарование.

(«Жеманницы'былых годов...», 1912)

«Счастливый домик» — книга, переходная во всех отношениях. Знаменуя отказ от напряженной моноидейности «Молодости», она в то же время лишь начинает формировать новый облик лирического героя всей книги. Наиболее откровенно ориентированная на поэтику пушкинской эпохи, она не чуждается ритмических и метрических

¹ Берберова Н. Памяти Ходасевича//«Современные записки», 1939, № 69. С. 260.

экспериментов, от которых поэт чем дальше, тем решительнее будет отказываться. Единство книги еще во многом определяется ее лирическим сюжетом, выстраивающимся при членении на разделы, как это было в «Молодости», — но все более отчетливой становится роль единства настроения, что станет для Ходасевича впоследствии главным признаком организации стихотворного сборника.

Но при всей переходности «Счастливого домика», без него невозможно представить себе эволюцию поэзии Ходасевича как организационный и внутренне последовательный путь. Здесь впервые отчетливо определено стремление поэта к соединению внутри одной книги, а то и одного стихотворения, пристального взгляда на современность с расширенным почти до безграничности взглядом художника-пророка, поэта-Орфея.

3

Ведя разговор о первых двух сборниках Ходасевича, мы ничего не говорили о его общественных взглядах. И это было сделано не случайно.

Для Ходасевича 900-х и начала 10-х годов важно было не отношение к социальному движению, а отношение к литературе. Он, казалось, не замечал событий в обществе, а если и замечал, то реагировал на них очень хладнокровно. Казалось, что бури общественной жизни совершенно его не волнуют.

Эту ситуацию в какой-то степени изменила сперва начавшаяся мировая война, а затем — и самым решительным образом — революция 1917 года, особенно — Октябрьская. Поэтому следующую книгу стихов Ходасевича невозможно понять без анализа его общественной позиции.

До недавнего времени единственным критерием определения этой позиции Ходасевича была его эмиграция и довольно резкие выступления в прессе второй половины 20-х и 30-х годов. Их распространяли и на все предшествующие времена, говоря о явно антисоветском характере убеждений, о полном неприятии Октября и всего, что с ним связано. Внимательное же изучение фактов показывает, что дело обстоит совершенно противоположным образом. Отнимая у Ходасевича возможность идейной эволюции, мы лишаемся и точного представления о том месте, которое он сам себе отводил в пореволюционной действительности.

«Счастливый домик» вышел в самом начале 1914 года, и таким

¹ См., напр., стихотворение «Грифу» в сопоставлении с цитатой из письма С. А. Соколова к Ходасевичу, приведенной в примечании к нему.

образом все стихотворения сборника «Путем зерна» (1920) укладываются в один из самых напряженных этапов жизни России, который Ходасевич прошел вместе с ней.

В отличие от многих и многих стихотворцев (и даже настоящих, больших поэтов) Ходасевич не стал присяжным бардом мировой войны. Кажется, вся его «актуальная» поэзия свелась к единственному стихотворению, не включенному потом ни в один сборник, где война увидена с точки зрения мыши. Но сама реальность жизни во время войны осознана Ходасевичем как решительное изменение всей жизни народа, а значит — и его самого: «Однажды пытался я письменно рассказать Вам, каково сейчас в России вообще. Ничего не вышло. Как-то вся жизнь раздроблена на мелкие клочки. Склеить их сейчас без предвзятой мысли, без натяжки — еще нельзя. (...) Одно очень заметно: все стало серьезнее и спокойнее. (...) Поэту дышится в известном смысле приятней и легче, чем это было до войны. Вопросы пола — Оскар Уайльд — и все такое — разом как-то пропали. Ах, как от этого стало лучше!..»¹

Эти «серьезность и спокойствие» все активнее входят в стихи самого Ходасевича, делают их более самоуглубленными и более лирически открытыми. Особую роль в становлении самого художественного метода, характерного для книги, сыграли два события 1915—1916 гг.: смерть ближайшего друга и литературного соратника Ходасевича Муни (поэта С. В. Кисина) и тяжелая болезнь самого поэта, заставившая его всерьез задуматься о смерти.

Как и подавляющее большинство русской интеллигенции, Ходасевич восторженно принял Февральскую революцию. Среди набросков его стихов тех дней находим такие: «Не узнаю движений, лиц, речей! К(а)к сказочно ты, Русь, преобразилась!», и даже не свойственное поэту по интонации, но очень отчетливо показывающее его настроения четверостишие:

Тает снег во чистом поле
На Руси раздольной.
Эх, пора нам в новой доле
Жить на воле вольной.²

Однако его эволюция как в межреволюционное время, так и особенно в первые месяцы после Октября показывает, что он уходил все более и более «влево». Летом 1917 года он начинает сотрудничество в журнале «Народоправство» и печатает там диалог «Безглавый Пушкин»,

где говорит о необходимости для всякого сочувствующего делу революции интеллигента выходить к народу и учить, учить, учить его. Тогда он вызвал бурную положительную реакцию: «Георгий (Г. И. Чулков, редактор «Народоправства». — Я. Б.) и вообще редакция в восторге от твоей статьи — *просят еще*». Но в биографической канве, которую Ходасевич составил для Н. Н. Берберовой, следом за словом «Народоправство» записано: «Ссора с Г. Чулковым». Вполне возможно, что ссора эта была вызвана какими-нибудь чисто личными мотивами, но, вероятнее, в ней отозвалось то, что «Чулков упрекал в пораженчестве».² Для редактора «Народоправства» и всего этого журнала «анархия» в стране была именно анархией, царством хаоса. Для Ходасевича же революция как раз и была сильна своим стихийным характером, свидетельствующим о невозможности дальнейшего существования не только старого, но и любого промежуточного строя. Не ужас перед стихией, «хаосом», «анархией», а готовность принять все, что принесет с собой революция, как бы это все ни было страшно, — вот что определяет его позицию в это время и сближает ее с позицией Блока, Белого, других художников.

С предельной отчетливостью это выразилось в письме к Б. А. Садовскому, написанном 15 декабря 1917 года. Следует напомнить позицию адресата письма: в те дни Садовской демонстративно отказывается от художественного творчества, тем самым протестуя против незаконного переворота. И вот этому-то непримиримому монархисту Ходасевич пишет: «Верю и *знаю*, что нынешняя лихорадка России на пользу. Но не России Рябушинских и Гучковых, а России Садовского и... того Сидора, который является обладателем легендарной козы. Будет у нас честная *трудовая* страна, страна умных людей, ибо умен только тот, кто трудится. (...) Не беда, ежели Садовскому-сыну, пра-правнуку Лихутина придется самому потаскать навоз. Только бы не был он европейским аршинником, культурным хамом, военно-промышленным вором...»³ И позднее, уже в 1920 году, ему же: «Немного обидно мне было прочесть Вашу фразу: «Я не знал, что Вы большевик». Быть большевиком не плохо и не стыдно. Говорю прямо: многое в большевизме мне глубоко по сердцу. Но Вы знаете, что раньше я большевиком не был, да и ни к какой политической партии не принадлежал. Как же Вы могли¹ предположить, что я, не разделявший гонений и преследований, некогда выпавших на долю большевиков, — могу примазаться к ним теперь, когда это

¹ Письмо А. И. Ходасевич от 19 июня 1917 Г./ЦГАЛИ. Ф. 537, оп. 1, ед. хр. 89. Л. 25. См. об этом: «Лит. обозр.». 1988, № 8. С. 104.

² Примечание Ходасевича к стихотворению «Слезы Рахили» в экземпляре, принадлежавшем Н. Н. Берберовой.

³ ЦГАЛИ. Ф. 464, оп. 2, ед. хр. 226. Л. 58 об.—59.

¹ Письмо к Г. И. Чулкову от 15/28 декабря 1914 Г./ГБЛ. Ф. 371, карт. б, ед. хр. 12. Л. 15.

² ЦГАЛИ. Ф- 537, он. 1, ед. хр. 22. Л. 15, 16 об.

не только безопасно, но иногда, увы, даже выгодно? Неужели Вы не предполагали, что говоря *Вам* о сочувствии большевизму, я никогда не скажу этого ни одному из власть имущих. Ведь это было бы лакейство, и я полагаю, что Вы не сочтете меня на это способным».¹

Сказано предельно откровенно и отчетливо. Но это все же свидетельство внехудожественное. Может быть, Ходасевич, в жизни выражая какие-то политические взгляды, в поэзии своей оставался совершенно безразличным к любым общественным переменам?

Вслушаемся в стихотворение «2-го ноября», одно из центральных в книге «Путем зерна». Описывается первый день в Москве после октябрьских боев, загнавших мирных жителей в свои дома и не выпускавших их оттуда. Вот они постепенно выбираются из своих убежищ, идут проведать друзей, узнать, как у тех дела. И среди картин московской жизни, которые предстают взору повествователя этого стихотворения, помимо усталых жителей, столяр, делающий гроб, и мальчик «лет четырех», весь поглощенный своей неведомой ни себе самому, ни миру мыслью. Это ведь и есть пространство поэта: здесь, рядом со смертью и деловитостью ее пришествия, — совсем новая, непонятная даже самой себе младенческая жизнь, для которой все только начинается, и ничего невозможно даже предугадать, настолько это начинающееся несопоставимо со всем, что было до того. А заключается стихотворение великолепным пассажем:

Дома

Я выпил чаю, разобрал бумаги,
Что на столе скопились за неделю,
И сел работать. Но, впервые в жизни,
Ни «Моцарт и Сальери», ни «Цыганы»
В тот день моей не утолили жажды.

Стихотворение создано в конце мая 1918 года, через полгода с небольшим после описываемых в нем событий. И в нем отчетливо чувствуется длящееся волнение автора, его стремление по-своему пережить свершившийся момент, осмыслить его с высокой, неизбежательской точки зрения.

Таким образом, в «Путем зерна» Ходасевич отчетливо формулирует свою позицию в годы революции, которая была поддержана и жизненным его поведением: с первых же революционных дней он активно начинает сотрудничать в самых различных советских учреждениях. Годы своей московской жизни (до переезда в Петроград в конце 1920 года) Ходасевич работает секретарем третейского суда

¹ Письмо от 10 февраля 1920 г. // «Вопросы литературы», 1987, № 9. С. 239.

при комиссариате труда Московской области, читает лекции в литературной студии московского Пролеткульта, служит в Театральном отделе Наркомпроса, заведует московским отделением горьковского издательства «Всемирная литература», московской Книжной палатой. Его статьи о пролетарской поэзии того времени при всей строгости и нелицеприятности оценок полны доброжелательства.¹ В позднейших воспоминаниях он писал: «Я могу засвидетельствовать ряд прекраснейших качеств русской рабочей аудиторией — прежде всего ее подлинное стремление к знанию и интеллектуальную честность. Она очень мало склонна к безобразному накоплению сведений. Напротив, во всем она хочет добраться до «сути», к каждому слову, своему и чужому, относится с большой вдумчивостью».²

Изменение отношения Ходасевича к политической и социальной жизни страны, конечно, сказалось не только в том, что его произведения теперь стали отражать ту реальность, которая окружала поэта. Видимо, дело здесь в более важном: сборник «Путем зерна» кладет начало новым принципам в поэзии Ходасевича. Она становится острее и откровеннее. В одном из стихотворений следующего сборника поэт формулирует это с вызывающей антиэстетичностью, которую не преминут отметить критики (не обратив внимания, что восходит этот образ к платоновскому диалогу «Федр»):

Прорезываться начал дух,
Как зуб из-под припухших десен.

На языке того сборника, о котором мы сейчас ведем разговор, это выражено несколько иначе: «Но душу полнит сладкой полнотой Зерна немое прорастанье».

Образ зерна, которое умирает и воскресает, чтобы дать жизнь новому, многократно большему урожаю, пронизывает всю книгу, начиная с ее названия вплоть до последних стихотворений. Афористичные двустопишия стихотворения «Путем зерна» сливаются воедино и путь великой страны, которой предстоит пройти страшные, кровавые испытания, и путь души поэта, которой также суждено погибнуть с тем, чтобы впоследствии взойти новыми побегами. Это сказано с той прямотой, которая ранее Ходасевичу была недоступна, казалась, очевидно, непоэтической. Одна из основных особенностей «Путем зерна» — соединение высокого, запредельного человеческого миропонимания с той детализацией, которая едва ли не шокирует чи-

¹ См.: Пролетарская поэзия // «Новая жизнь», 1918, 9 июня (28 мая); Стихотворная техника М. Герасимова // «Горн», 1918, № 2—3.
² Ходасевич Владислав. Литературные статьи и воспоминания. С. 326.

тателя. Таково, например, стихотворение «Эпизод», ставшее одним из центральных в книге. В нем описано состояние человека в момент невероятной сложности, который представителями разного рода теософских течений осмыслялся как одна из высших степеней мистического постижения жизни,— момент отделения души человека от его тела. Это состояние бывало описано в произведениях и других поэтов. Но чаще всего оно передавалось именно как ощущение чисто абстрактное и соответственно выдержанное в системе абстрактных слов и понятий, как у Ф. Сологуба:

Душа, отторгнувшись от тела,
Как будешь ты в веках жива?
Как ты припомнишь вне предела
Все наши формы и слова?

(1923)

Для Ходасевича его «эпизод» обретает свой истинный смысл лишь в сочетании с явлениями самой обыденной, повседневной жизни, окружающими поэта сегодня, сейчас, а не всегда и извечно:

Я сидел,
Закинув ногу на ногу, глубоко
Уйдя в диван, с потухшей папиросой
Меж пальцами, совсем худой и бледный.
Глаза открыты были, но какое
В них было выраженье,— я не видел...

И в следующем стихотворении, «Вариация» (вариация на тему «Эпизода»), описание второго случая «отделения эфирного тела» заканчивается самым обыденным: услышанным «оттуда» размеренным стуком кресла-качалки. Таким образом, события, выходящие за грань человеческого разума, сверхприродные, помещаются в контекст повседневности, и это сопряжение обнажает, с одной стороны, зыбкость и призрачность мира, окружающего поэта, а с другой — показывает приближенность «потустороннего», реальность которого подтверждается его вписанностью в повседневность.

Однако было бы неверным говорить, что для Ходасевича этого периода мистические переживания и ощущения выдвигаются на первый план, становятся главной темой. Чаще всего его волнует одна из вечных тем лирики — тема смерти. Ощущение ее близкого соседства придает стихам необыкновенную остроту. Они написаны как бы в вечном предстоянии смерти, и все наносное, внешнее, что может затемнить, отодвинуть на задний план это великое противостояние, ключевое для человеческого существования, убирается из стихов.

«Горькое предсмертье» (напоминаем, что оно непосредственно связано с обстоятельствами жизни Ходасевича в эти годы) уничтожает и наигранный трагизм «Молодости», и ту внешнюю безмятежность и пристрастие к «простой жизни», которые определяют атмосферу «Счастливого домика».

Таким образом, в стихах Ходасевича/окончательно формируется тот образ поэта, первые приметы которого мы видели в «Счастливом домике». Там Орфей был еще слишком связан с литературными и мифологическими истоками образа, воспринимался более как персонаж стихов, чем как голос и воплощение живущего среди нас человека.

В «Путем зерна» Орфей не упоминается ни разу. Но его тень воплощается в реального поэта, слагающего стихи здесь, сейчас, среди нас, но несущего на себе тот же отблеск подземного огня, что и Орфей, вернувшийся из ада:

В заботах каждого дня
Живу,— а душа под спудом
Каким-то пламенным чудом
Живет помимо меня.

И часто, спеша к трамваю,
Иль над книгой лицо склоняя,
Вдруг слышу ропот огня —
И глаза закрываю.

Стихи, вошедшие в сборник «Путем зерна», меняют не только внешнее отношение поэта к миру, но и его поэтику. В поэтике усиливается тяготение, с одной стороны, к строгой напряженности стиха поэтов пушкинской плеяды (Баратынский, Полежаев, Козлов) и самого Пушкина, а с другой,— поэт достаточно активно пробует нехарактерные ранее для него стиховые формы, или выпадающие из ритмического и метрического репертуара эпохи, или использующие достижения поэтики его современников. О первой стороне, думается, можно не говорить, ибо она очевидна для всякого сколь-нибудь внимательного глаза и слуха. Вторая же сторона не слишком ощущалась современниками, привыкшими к резким слогам в поэтике, которые производили в те годы Маяковский и Хлебников, Цветаева и Пастернак, имажинисты и футуристы. На их фоне стиховая система Ходасевича выглядела архаичной, застывшей в формах XIX века. Даже тонкий и чуткий к прошлому стиха Ю. Н. Тынянов писал: «В стих, «завещанный веками», плохо укладываются сегодняшние смыслы (...). Смоленский рынок в двухстопных ямбах Пушкина и Баратынского и в их манере — это, конечно, наша вещь, вещь на-

шей эпохи, но как стиховая вещь — она нам не принадлежит». Здесь очевидно, что взаимонепонимание поэта и критика обусловлено не просто различной ценностной ориентацией, но и недостаточным вниманием к генезису ритмики стиха Ходасевича. Стих не исследуется, а берется его «сгусток», общее впечатление, и на основании этого делается вывод. Между тем, будь Тынянов более внимателен к самому тексту Ходасевича, он бы увидел, что «Смоленский рынок», кроме метрики, ничем не связан с двухстопными ямбами Пушкина и Баратынского (а также и Языкова), а ориентирован на принципиально иное явление в русской поэзии: двухстопники Полежаева с их трагической наполненностью, которой ни у одного из названных Тыняновым поэтов не было. Ходасевич продлевает сдвиг на уровне ритмики и интонации, оставляя метрику в неприкосновенности — и ухо современника, привыкшее к крику, этого сдвига не слышит. А между тем именно в «Путем зерна» таких сдвигов, осязаемых и отчетливо воспринимаемых пристально читающим текст, достаточно много. Таковы, например, разностопные хорей «Старухи», необычная рифмовка стихотворения «По бульварам», где четные строки оставлены без рифмы, нарочитая неточность рифм в «Утре» (разлуке — переулке, стука — жутко) и др.

Особенно важно это в белых ямбах Ходасевича. Думается, что в них наиболее отчетливо проявляется двупланность стихотворческой системы поэта. Все стихи как бы заведомо ориентированы на белые пятистопные ямбы Пушкина («Вновь я посетил...») и более поздние Жуковского. Об этом напоминает и начало с полуслова («Эпизод»), и многочисленные переносы, и интонация, воссоздающая непринужденность разговорной речи. Но вместе с тем есть и очень значительные отличия, которые тоже не слишком заметны, но реально существуют: это обрывы сплошного ритмического единства стихотворения, когда строка обрывается одной-двумя стопами, а следующая начинается не как продолжение предыдущей, а с самого начала; это постоянное вкрапление в пятистопные ямбы шестистопников; наконец — самое решительное отступление — появление шестистопников бесцезурных, которые в поэзии XIX века были решительно невозможны. Так, в уже упоминавшемся «Эпизоде» первые пятнадцать строк устанавливают ритмическую инерцию белого пятистопного ямба, но потом начинаются стихи, которые привели бы любого поэта XIX века в недоумение:

¹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 173. См. также: Богомолов Н. А. К изучению поэзии второй половины 1910-х годов//Тыняновский сборник. Третьи тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 174—176.

Всё цепенело в рыжем свете утра.
За окнами кричали дети. Громыхали
Салазки по горе, но эти звуки
Неслись ко мне как будто бы сквозь толщу
Глубоких вод...

В связи со всем вышесказанным меняется и отношение поэта к наследию предшествующих литературных эпох. В «Молодости» он ориентировался на творчество поэтов-современников, в «Счастливом домике» заимствовал целые фразеологические и стиховые блоки у поэтов пушкинского времени. В «Путем зерна» и во всех последующих книгах ориентация на Пушкина и поэтов его времени остается, но она приобретает другой характер, уходит вглубь и становится не так легко вычленимой из структуры стиха.

В статье о творчестве Е. П. Ростопчиной Ходасевич описал тот жанр стиха, которому сам отдавал дань довольно охотно: «Красивость, слегка банальная, — один из необходимых элементов романса. Пафос его невелик, Но тот, кто поет романс, влагает в его нехитрое содержание всю слегка обыденную драму души страдающей, хоть и простой. В наши дни, напряженные, нарочито сложные, духовно живущие не по средствам, есть особенная радость в том, чтобы заглянуть в такую душу, полюбить ее чувства, простые и древние, как земля, которой вращенье, очарованье и власть вечно священны и — вечно банальны. Ах, как стары и дряхлы те, кому кажутся устарелыми зеленые весны, шелканье соловья и лунная ночь!»¹

Романс как бы единит поэта со слушающим его, делает чувством общим достоянием именно потому, что оно всеохватывающе и в этом смысле банально. А банальность чувства подразумевает и банальность его поэтического выражения. Слова свободно перетекают от поэта давнего времени к нашему современнику, образуя ту реальность, в которой оживает вечная суть человеческой психологии.

Многое из сказанного относится и к элегии, к которой Ходасевич также охотно прибегал. Стилизация становилась не просто гармоническим подражанием, а воссозданием целого мира.

В «Путем зерна» ни романсов, ни элегий уже нет. В одном из черновиков 20-х годов, обращаясь к Муни, Ходасевич пишет:

Ты мне прочел когда-то эти строки,
Сказав: кончай, пиши романс такой,
Чтоб были в нем и вздохи и намеки
Во вкусе госпожи Ростопчиной,—

¹ Ходасевич Владислав. Статьи о русской поэзии. Пб., 1922. С. 41—42.

Я не сумел тогда заняться ими,
Хоть и писал о гибнущей весне.
Теперь они мне кажутся плохими,
И вообще не до романсов мне.

Эти стихи точно описывают эволюцию жанровой системы Ходасевича эпохи «Путем зерна». Но дело даже не в жанре, а в самом принципе подхода к построению стихотворения. Теперь уже воссоздания общего чувства, ориентации на давно знакомое становится поэту мало. Соответственно и из литературы прошлого начинают вычленяться ранее не замечавшиеся темы и мотивы. Анализируя повесть «Уединенный домик на Васильевском», Ходасевич выделяет то пушкинское настроение, которое определимо словами Вальсингама:

Всё, всё, что гибелью грозит...
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог!

В связи с этим и произносится фраза: «Вмешательство темных, невидимо, но близко окружающих нас сил, то, как это вмешательство протекает и чем кончается,— вот основной мотив „Домика в Коломне“, „Медного Всадника“ и „Пиковой Дамы“». ¹ Об этом выводе применительно к Пушкину можно спорить,— но бесспорно, что для самого Ходасевича он безусловно верен. И, вчитываясь в поэтов-предшественников, он все чаще обращается к «темным», «теневым» сторонам поэзии Пушкина, к поздней лирике Баратынского (сборник «Сумерки»), к трагически напряженным стихам Тютчева. И здесь уже не может быть речи о создании какого-то «общего поля» для чувства поэта и его читателя. Возникает внутренняя необходимость осознания себя не просто наследником великой традиции, но и «последним поэтом», пользуясь названием прославленного стихотворения Баратынского, завершающим звеном в цепи эволюции русской поэзии. В статье «Колеблемый треножник» Ходасевич прямо пишет об этом: «Петровский и Петербургский период русской истории кончился; что бы ни предстояло — старое не вернется. Возврат немислим ни исторически, ни психологически». ²

Поэтому стихи книги «Путем зерна» становятся не только вписанными в традицию, но и начинают полемизировать с поэтами-предшественниками. Таково, например, стихотворение «Слезы Рахили», где поэт восклицает:

¹ Там же. С. 72.

² Там же. С. 113.

Горе нам, что по воле Божьей
В страшный час сей мир посетили! —

вступая тем самым в спор со знаменитым тютчевским: «Счастлив, кто посетил сей мир В его минуты роковые!» Таково и стихотворение «Брента», не случайно отнесенное Ходасевичем в итоговом своем сборнике именно к «Путем зерна», где воспетая множеством певцов река оказывается «лживым образом красоты».

Поэтому и сам метод ориентации на поэтов прежнего времени оказывается теперь другим. В той же статье «Колеблемый треножник» Ходасевич описывает свое новое отношение к воссозданию ассоциаций с традицией: «Иные слова, 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,— оказываются попросту бледными перед судом молодого стихотворца, и не подозревающего, что значат для нас эти слова сверх того, что значат они для всех по словарю Даля». ¹ Разговор идет уже не на уровне готовых, выработанных веками «блоков» поэтической речи, а на уровне отдельных пушкинских (и поэтов пушкинской плеяды) слов, семантического ореола размера и т. п.

Таким образом, те «материальные» знаки традиции, по которым мы можем судить о ее наличии или отсутствии, погружаются в глубь стиха, становятся менее заметными, тем более что сопряжены они оказываются не с традиционным предметным миром стихотворения, а с точно выписанными приметам современности. Эти приметы нередко вносят даже элемент неуклюжести, неловкости в выражениях: «Что значит знак...», «с улыбкой, страшную немножко», «и собственный сквозь сон я слышу бред» и т. д.

Прежняя гармония оказывается в «Путем зерна» разрушенной, потому что сама жизненная гармония оказалась разрушенной на всех уровнях: старуха из «Слез Рахили», самоубийца («В Петровском парке»), «маленький призрак девочки» («По бульварам») ² и многое, многое другое свидетельствуют: что-то в мире покочнулось, что-то стало не так, нуждается в исправлении.

Наверное, задача изобразить методы этого исправления не входила в намерения Ходасевича, тем более что реальных путей к нему он и не видел. Но то, что ему удалось это неблагоприятно

¹ Там же. С. 116.

² Об этом стихотворении Н. Н. Берберова писала, вспоминая слова самого Ходасевича: «Ничего более жалкого нет на свете, чем та девочка, помнишь, у Арбатских ворот... зимой... нет, не могу!» — «Современные записки», 1939, № 69. С. 258.

увидеть, передать его в стихах, свидетельствует о высокой точности зрения поэта, о его внимании не к мелочам жизни, а к самым важным, бытийственным проблемам человеческого существования в мире.

4

В конце 1920 года Ходасевич покидает Москву — город, в котором он провел практически всю свою жизнь.— и перебирается в Петроград. Подлинные мотивы этого передвижения сейчас трудно восстановить в точных подробностях, но, очевидно, это было связано с тем, что в Петрограде жил Горький, находилась редакция «Всемирной литературы», на материальную помощь которой Ходасевич очень рассчитывал. С помощью Горького он устраивается в петроградском «Доме искусств» — одном из самых знаменитых мест тогдашнего бедного, опустевшего города. Но бедность придавала ему и торжественность: «Именно в ту пору сам Петербург стал так необыкновенно прекрасен, как не был уже давно, а может быть, и никогда. (...) Вместе с вывесками, с него словно сползла вся лишняя пестрота. Дома, даже самые обыкновенные, получили ту стройность и строгость, которой ранее обладали одни дворцы. Петербург обезлюдел (к тому времени в нем насчитывалось лишь около семисот тысяч жителей), по улицам перестали ходить трамваи, лишь изредка цокали копыта, либо гудел автомобиль,— и оказалось, что неподвижность более пристала ему, чем движение».¹

Переезд в другой город для того времени означал не просто перемену места жительства,— это была и перемена литературной ориентации. Представление о том, что московская и петербургская поэзия резко отличаются друг от друга, было для того времени общим местом. В Петербурге оживал дух классицизма, дух уважения к преданию, дух строгости и стройности, которых Москва была лишена. И хотя у Ходасевича были свои счёты с петербургскими поэтами, все же та обстановка, в которой он оказался, была ему гораздо более по сердцу, чем московская разноликая поэзия, к которой он уже успел привыкнуть. Глаз и слух резали странности, о которых он сообщал в Москву: «Здесь говорят только об эротических картинках, ходят только на маскарады, все влюблены, пьянствуют и «шалют». Ни о каких высоких материях и говорить не хотят: это провинциально. И волна эта захлестнула, кажется, даже Блока. Об его синем домино рассказывают, к(а)к о событии дня»²;

¹ Ходасевич Владислав. Литературные статьи и воспоминания. С. 399—400.

² Письмо к Г. И. Чулкову от 20 января 1921 г.//Литературное наследство. Т. 92. Кн. 3. М., 1983. С. 519.

далее в том же письме: «Вчера вечером меня подняли и повели вниз, читать стихи с Кузминым. Народу было не много. Кузмин почитает Лермонтова разочарованным телеграфистом. Здешние с ним солидарны».¹ Но общий вывод его гораздо более снисходителен к Петербургу: «...кажется, у здешних более порядочный тон, чем у москвичей. Здесь как-то больше уважают себя и друг друга, здесь не выносят непогрешимых приговоров, как в Союзе Писателей; не проповедают морали общественной — с высоты Книжной Лавки; писатели созывают публику слушать их стихи, а не глазеть на очередной скандал...»² И — в более комической форме: «Мари́на, Липскеров, Глоба пишут такое, что хоть святых вон выноси. О, сестры Наппельбаум! О, Рождественский! Это — боги в сравнении с москвичами».³

Голос поэта становится в Петербурге гораздо более слышным, чем он был в Москве. Каждое его новое стихотворение воспринимается как событие в литературной жизни времени. И стихи начинают писаться гораздо чаще, чем это было обычным. Между предыдущими книгами Ходасевича проходило по шесть лет, четвертый, же сборник стихов отделяли от третьего всего два года. Но за эти два года та новая творческая манера, которую Ходасевич выработывал в «Путем зерна», явилась совершенно определившейся, предстала в новой книге — «Тяжелая лира» — в полностью законченном и отшлифованном виде.

Первое, что бросается в глаза, даже если просто пролистать новую книгу его стихов — резкое изменение метрики. Стихи как бы отливаются в уже заранее для них отведенную форму, и чаще всего этой формой оказывается «старинный, допотопный» четырехстопный ямб — самый классический размер русской поэзии. Из 45 стихотворений «Тяжелой лиры» (по второму ее изданию) 26 написаны четырехстопным ямбом, причем чаще всего с регулярной строфой перекрестной рифмовки, где женские рифмы чередуются с мужскими. Удивительное однообразие! В книге нет ни одного стихотворения, написанного неклассическими размерами. Метрическое экспериментаторство, которому отдавалась дань еще в «Путем зерна», уступило место строгому классицизму стихотворных форм.

Но за этим классицизмом открывается «бездна пространства», которая тем более ощутима, что существует в заранее ограниченных формах пределах, на маленьком клочке территории, которая отводится ей Ходасевичем.

Сама композиция книги как бы еще больше ограничивает это пространство внешними рамками. Сборник открывается стихотворе-

¹ ГБЛ. Ф. 371, карт. 5, ед. хр. 12. Л. 46.

² Письмо от 21 декабря 1920 г.//Там же. Л. 43об.

³ Письмо к А. И. Ходасевич от 31 января 1922 г.//ЦГАЛИ. Ф. 537; оп. 1, ед. хр. 49. Л. 9об.— 10.

нием «Музыка», а заканчивается первой «Балладой» — стихотворениями о человеке-творце, подчиненном «заботам каждого дня» и все-таки выполняющем свой долг.

Первое стихотворение выглядит едва ли не идиллией, с его описанием морозного московского утра, увиденного в рисунках и красках гениального художника:

Сребро-розов
Морозный пар. Столбы его восходят
Из-за домов под самый купол неба,
Как будто крылья ангелов гигантских...

И в это утро, в удары топоров, в безмятежные разговоры двух соседей по дому врывается музыка, слышная одному и не воспринимаемая другим. То, что для поэта совершенно ясно: «Виолончель... и арфы, может быть...», — то для его соседа закрыто совершенно: «Только что-то Мне не слышать...» Есть своя правда и у обычного человека, которому действительно «не слышать» небесной музыки. Но большая правда — у поэта, преображающего мир в особое царство, живущее своими законами, где «ангелы пернатые» не менее реальны, чем он сам, чем его сосед, чем дрова и топоры.

В этом стихотворении поэзия рождается хотя и неожиданно, но все же в обстановке, благоприятствующей ее появлению. В «Балладе» же все решительно противопоставлено поэтичности:

О, косная, -нищая скудость
Безвыходной жизни моей!
Кому мне поведать, как жалко
Себя и всех этих вещей?

В «Музыке» — ясное утро, голубое небо, серебро-розовый от солнечных лучей пар. В «Балладе» — «штукатурное небо», «солнце в шестнадцать свечей», все обнажено под этим голым тусклым светом, все живет своей непостижимой жизнью:

Морозные белые пальмы
• На стеклах беззвучно цветут.
Часы с металлическим шумом
В жилетном кармане идут.

И вот в этот-то совсем неподходящий момент происходит то же самое, что было и в «Музыке»: «И музыка, музыка, музыка Вплетается в пень мое», и мир снова преображается, а главное — преображается сам поэт, становясь, как это уже было в стихах

«Счастливого домика», Орфеем, наделенным волшебной силой и всеведением. Ведь и само название сборника взято из строк этого стихотворения. Значит, вся книга как бы моментально увидена по-этом-Орфеем, для которого «мир прозрачен, как стекло». Беспросветный мир открывается своей невиданной прежде стороной, вся жизнь переходит в совершенно иное качество, доселе скрытое. Момент поэтического озарения выводит человека и его создания из власти не только повседневности, но и всех мировых законов. В статье, посвященной памяти С. Юшкевича, Ходасевич определил сущность всякого искусства так: «Произведение искусства есть преобразование мира, попытка пересоздать его, выявив скрытую сущность его явлений такую, какова она открывается художнику. В этой работе художник пользуется образами, заимствованными из обычной нашей реальности, но подчиняет их новым, своим законам, сохраняя лишь нужное и отбрасывая ненужное, располагая явления в новом порядке и показывая их под новым углом зрения».¹

В этом смысле литературная позиция Ходасевича, любившего утверждать, что он независим от всех направлений в поэзии начала века, определяется достаточно явственно: безусловно, он самым тесным образом примыкает к тем представлениям о мире и роли в нем поэта, которые вырабатывались поэтами русского символизма. Он снижает, «одомашнивает» поэта, но на фоне этой «домашности» еще резче выявляется его роль пророка, Орфея.

Можно сказать даже больше: для Ходасевича принципиально важным понятием становится «теургия», которая была лозунгом младших символистов. Собственно, этого термина Ходасевич избегает, но само описание процесса творчества как истинного постижения сущности мира, в котором бытовое начало полностью преодолено и оживлено бытийственное, в точности соответствует тому, что писали о своем искусстве сами символисты. Так, например, анализируя творчество Андрея Белого, Эллис писал: «... на высотах созерцания всех вещей, освобожденных от их оболочек, таинственно преобразуется и самое «я» созерцающего, и телесную часть себя самого он видит тающей вместе с этими оболочками всех вещей.

Тогда именно на высотах экстаза художник становится ясновидящим, созерцатель тайны — теургом, мистик — духовидцем и магом.

Символизм, эта тончайшая из возможных границ двух миров, оказывается превзойденным, и каждый символ начинает приобретать гиератическое значение».²

¹ Юшкевич Семен. Посмертные произведения. Париж, 1927. С. 50.

² Эллис. Русские символисты: Константин Бальмонт, Валерий Брюсов, Андрей Белый. М., 1910. С. 236.

Гораздо позже Ходасевич едва ли не повторит ту же самую мысль, только, со свойственной ему точностью, откажется от восторженных интонаций Эллиса: «В художественном творчестве есть момент ремесла, хладного и обдуманного *делания*. Но природа творчества экстатична. По природе своей искусство религиозно, ибо оно, не будучи молитвой, подобно молитве и есть выраженное отношение к миру и **Богу**. Это экстатическое состояние (<...> есть вдохновение...»¹ Таким образом, представление о поэте у Ходасевича и у самых догматических символистов совпадало практически полностью. Но ведь это экстатическое озарение важно не само по себе, а лишь как возможность претворять в стихи свои представления и идеалы, воплощать в слово образ мира, открывшийся поэту в его провидческом озарении.

Каков же этот образ мира у Ходасевича? Чем «Тяжелая лира» отличается от предшествующих сборников?

Надо сказать, что по сравнению с «Путем зерна» метод Ходасевича практически не меняется. Он шлифуется, доводится до полного совершенства, но основные закономерности творчества, найденные в предыдущей книге, остаются неизменными. Поэтому, кстати, важно, что в композиции сборника подчеркнута прямое обращение к Муни (стихотворение «Леди долго руки мыла...»), памяти которого была посвящена книга «Путем зерна». Но важно и то, что за «Музыкой» и «Леди долго руки мыла...» идет стихотворение, в котором с поразительной силой и необычной для Ходасевича откровенностью на первый план выдвинута тема России. В черновом наброске, с которым он долго возился, но так и не доделал, сам он определил ее двумя словами: «Россия — пасынок».

Но любовь пасынка приобретает тот особый характер, которого так часто лишена любовь родных сыновей:

И вот, Россия, «громкая держава»,
Ее сосцы губами теребя,
Я высосал мучительное право
Тебя любить и проклинать тебя...

(«Матерью, нотульскоюкрестьянкой...», 1922)

Не восторженное поклонение, а любовь зрячая, осознанная, могущая **быть** и трагической. Но любовь есть, та любовь, которая «сильнее смерти». Ведь Елена Кузина, его кормилица, даже сквозь вечный сон продолжает любить того младенца, которого когда-то спасла от смерти. И так же неминуемо он пронесет сквозь смерть

¹ Ходасевич Владислав. Литературные статьи и воспоминания. С. 246.

любовь к Елене Кузиной, а следовательно — и к России, а следовательно — и к русскому языку, русской поэзии. Ходасевич писал о том, что для Пушкина муза и няня являются двумя ликами одного и того же существа. Для него же самого сюда добавляется и еще один лик. — родины, России. Именно поэтому его стих оказался в состоянии откликаться на столь важные вопросы времени, как в стихотворении «Искушение».

Речь в нем идет о реакции поэта на события, связанные с введением новой экономической политики. Надо сказать, что вообще эта тема для Ходасевича — и как поэта, и как человека — оказалась очень важна. Думается, что именно это изменение в жизни страны было одной из тех побудительных причин, которые заставили его усомниться в правомерности дальнейшего развития революции по тому пути, по какому она в реальности пошла. Если первые после-революционные годы, несмотря на всю их чисто житейскую тяжесть, все же казались оправданными, то появление «благополучного гражданина», неведомо откуда вылезшего и начавшего (по крайней мере так казалось) диктовать свои условия молодому государству, — должно было восприниматься как измена самому святому, что было в революции — ее народному духу.) В 1919 году Ходасевич писал: «Если Вам не нравится диктатура помещиков и не нравится диктатура рабочего, то, извините, что же Вам будет по сердцу? Уж не диктатура ли бельэтажа? Меня от нее тошнит и рвет желчью (...) Дайте им волю — они «учредят» республику, в которой президент Рябушинский будет пасти народы железным, сиречь аршинном. К черту аршинников!»¹ Увидеть снова эту «диктатуру бельэтажа» было страшно, а понять, что это не диктатура, а лишь этап развития новой страны, которому очень быстро будет суждено уйти, Ходасевичу не было дано. Смерть Блока и гибель Гумилева еще более обострили чувство растерянности, непонимания того, что происходит. И ко всему этому прибавились глубокие личные переживания. Прочитируем большой отрывок из письма Ходасевича к жене, датированного 3 февраля 1922 года: «Я тебя звал на дорожку легкую, светлую — вместе. Ты не поняла (давно уж это было). Теперь хожу я один, и нет у меня никого, ради кого стоит ходить по легким дорожкам. Вот и пошел теперь самыми трудными, и уже никто и ничто, даже ты, меня не вернут назад.

«Офелия гибла и пела» — кто не гибнет, тот не поет. Прямо скажу: я пою и гибну. И ты, и никто уже не вернет меня. Я зову с собой — *погибать*. Бедную девочку Берберову я не погублю, потому что мне жаль ее. Я только обещал ей показать дорожку, на кото-

¹ Письмо к Б. Д. Садовскому от 3 апреля 1919 г. // «Вопросы литературы», 1987, № 9. С. 237. Печ. с исправлением по оригиналу.

рой гибнут. Но, доведя до дорожки, дам ей бутерброд на обратный путь, а по дорожке дальше пойду *один*. Она-то просится на дорожку, этого им всем хочется, человечкам. А потом не выдерживают».¹

Вошедшая в жизнь поэта новая любовь заставила его уйти от попыток создать для себя простое и легкое счастье. Фетовская строка «Офелия гибла и пела» не единожды в различных сочетаниях повторяется в его стихах. Мир снова обрел ту трагичность, которой он уже обладал в стихах «Молодости», но осмыслена она на совершенно другом уровне. Теперь в ней нет наигрыша, взвинчивания чувства. Она не скрыта внешним покровом безмятежности, как это было в «Счастливом домике». Она таится в любом моменте человеческой жизни и готова вырваться ежесекундно, так что надо постоянно себя останавливать, чтобы не говорить только об одном. Это «одно» с блестящей афористической силой сформулировано в четверостишии-стихотворении:

Пробочка над крепким йодом!
Как ты скоро перетлела!
Так вот и душа незримо
Жжет и разъедает тело.

Противоречие души и тела, занимавшее столько русских поэтов (напомним только «На что вы, дни! Юдольный мир явленья...» Баратынского, вообще одного из самых значимых для Ходасевича поэтов²), приобретает в системе его поэтических взглядов едва ли не всеохватывающий характер. Кажется, что поэт даже повторяется, перепевает одно и то же. Однако это впечатление может создаться лишь на тематическом уровне. На самом же деле тема у него живет в таких неповторимо отобранных подробностях внешнего и внутреннего мира, что каждый раз воспринимается, ощущается по-новому, не так, как прежде. Да и предстает это противоречие в разных вариациях, в разных поворотах, так что мы видим одно и то же, все время его уточняя, по-новому ощущая, постигая те грани, которых прежде не замечали.

Так, скажем, Андрей Белый в свое время восторгался строкой из стихотворения «Когда б я долго жил на свете...»: «Почти свободная душа», — видя в незначительном словечке «почти» ту крупницу поэтичности, которая добавляет стихотворению жизненности, правды, заставляет в него поверить. Но ведь не только в этом значение и

¹ ЦГАЛИ. Ф. 537, оп. 1, ед. хр. 49. Л. 14.

² См. статью С. Г. Бочарова «Обречен борьбе верховной...» (в его кн. «О художественных мирах», М., 1985), где Ходасевич справедливо рассматривается как поэт; для которого традиция Баратынского имела особенное значение.

слова, и всей строки: речь идет о той тонкой, незримой связи, которая все же существует между душой и телом. Она не может разорваться и образует ту грань, за которой человеческого существования уже нет и быть не может. Ведь по Ходасевичу душа и тело находятся между собой в отношениях не только мистической связанности, но и физиологической детерминированности. Почти всегда душевное движение совпадает с замиранием сердца, ощущением кручи, с переживаниями бессонницы и даже — уже упоминавшееся — с прорезывающимся зубом. Поэт вводит нас в мир напряженного бодрения, а не безмятежного отрешения души от тела, их искусственно достигнутой независимости.

Многие авторитетные критики в числе лучших стихотворений «Тяжелой лиры» безоговорочно называли небольшое, всего в 7 строк, стихотворение:

Перешагни, перескочи,
Перелети, пере- что хочешь —
Но вырвись: камнем из пращи,
Звездой, сорвавшейся в ночи...
Сам затерял — теперь ищи...

Бог знает, что Себе бормочешь,
Ища пенсне или ключи.

И понятно, почему стихотворение так впечатляет: обычный прием у Ходасевича — то, что Л. Гинзбург называет «индуктивным» ходом,¹ то есть стихотворение выявляет некие вневременные ценности, отталкиваясь от реальности (противоположный, «дедуктивный» ход — когда ценности эти конкретизируются, иллюстрируются «предметами предметного мира», как выражался Ф. Сологуб). У Ходасевича же в приведенном стихотворении дедуктивность и индуктивность развития мысли как бы сняты, они существуют одновременно, выводя стихотворение из стандарта восприятия и тем самым углубляя его, делая объемным в гораздо большей степени, чем объем этих семи строк. В известном смысле прав был Ю. Н. Тынянов, определяя это стихотворение так: «Почти розановская записка, с бормочущими домашними рифмами, неожиданно короткая — как бы внезапное вторжение записной книжки в классную комнату высокой лирики...»² Сравнение стихотворения с запиской и записной книжкой как раз и обнажает ту симультанность, о которой мы говорили.

¹ См.: Гинзбург Лидия. Литература в поисках реальности. Л., 1987. С. 87—113.

² Тынянов Ю. Н. Цит. соч. С. 173.

В большинстве стихотворений «Тяжелой лиры» Ходасевич развивает ту линию русской поэзии, которая была для него связана с именами Тютчева и Анненского. О первом из этих поэтов он написал: «Подобно Боратынскому, очень ведомы были и Пушкину тайные «изгибы сердец», а в мире не все было для него гармонией и не все ограничивалось очевидностью. Проникал он и в те области, где уже вняты и «неба содроганье, и горний ангелов полет, и гад морских подводный ход, и дольней лозы прозябанье». Но — сказать ли? Сам Пушкин не обрел до конца тех звуков, коими выражается *подобное* (...); Тютчев был весь охвачен тем, что Пушкина еще только *тревожило*; он стал понимать то, что Пушкин только еще *хотел* понять. Язык, которому Пушкин еще только *учился*, Тютчев уже знал. Он научился ощущать и передавать то, что раньше было неумовимо, неизъяснимо».¹

Ходасевич вслед за Тютчевым не учит этот язык, а развивает его, приспособливает русский стих к выражению самых тонких, почти неощутимых движений человеческой души. В «Тяжелой лире» ему удастся достичь наибольшего в этом стремлении, и книга остается образцом анализа тех душевных состояний, которые прежде не поддавались уловлению и материализации в слове.

Думается, не случайно именно в эти годы чрезвычайно высоко оценивает стихи Ходасевича Горький. Их отношения уже давно были дружескими (особенно со времени сотрудничества поэта в редактировавшихся Горьким сборниках армянской, латышской, финской литературы), но к 1922—1923 г. относится ряд высказываний, редкостных по высоте оценки: «Ходасевич (...) для меня крайне крупная величина, поэт-классик и — большой, строгий талант»²; «Ходасевич для меня неизмеримо выше Пастернака, и я уверен, что талант последнего, в конце концов, поставит его на трудный путь Ходасевича — путь Пушкина»³; «Ходасевич пишет совершенно изумительные стихи»⁴; «По словам В. Ходасевича, лучшего, на мой взгляд, поэта современной России...»⁵. Это увлечение Горького стихами Ходасевича было сравнительно недолгим, но совершенно оправданным. Дело в том, что как раз в 1922—1924 годах Горький пишет свои рассказы, в которых решительно меняет манеру повествования,

¹ Ходасевич Владислав. Литературные статьи и воспоминания. С. 118.

² Из письма к Е. К. Феррари от 2 октября 1922 г.//Литературное наследство. Т. 70. М., 1963. С. 566.

³ Из письма к ней же от 10 октября 1922 г.//Там же. С. 568.

⁴ Из письма к М. Слонимскому от 13 марта 1923 г.//Там же, с. 385.

⁵ Из статьи «Группа Серапионовы братья» (15 марта 1923 г.)//Там же, с. 563.

пробует новые принципы психологического анализа, и в этом ему, видимо, помогают стихи Ходасевича. Пристальное всматривание в душу героя у Горького определялось не только его собственными художественными интенциями, но и опиралось на опыт других прозаиков и поэтов, в том числе и Ходасевича.

В «Тяжелой лире» Ходасевич, продолжив черты, намеченные в «Путем зерна», довел их до предельной заостренности и тем самым завершил новый круг художественных опытов, о котором в не раз уже упоминавшемся стихотворении «Пока душа в порыве юном...» написано было так:

Твори уверенно и стройно,
Слова послушливые гни,
И мир, обдуманно спокойно,
Благослови иль прокляни.

Далее требовалось переключение в другой регистр, изменение то ли метода видения, то ли уже сложившегося набора тем, то ли поэтики...

С сознанием этой необходимости Ходасевич вошел в последний период своего поэтического творчества.

5

22 июня 1922 года Ходасевич вместе с молодой поэтессой Ниной Берберовой покидает Россию и через Ригу прибывает в Берлин. Начинается жизнь, полная скитаний, поисков работы, часто почти нищенская и почти всегда — трагическая. В одном из стихотворений поэт проронит фразу, которая очень точно определит самый звук, самую интонацию его стихов этого периода: «Весенний лепет не разнежит Сурово стиснутых стихов». Они действительно «сурово стиснуты», в них «скорбь и злость (...) кипит», они полны невиданной доселе у Ходасевича внутренней собранности, какая бывает у человека в предчувствии близкого конца. Их точность и отчетливость поражает, как поражает и поэтичность, извлекаемая из самых не-поэтических ситуаций. Но эта поэтичность — уже совсем нового качества, какого прежде не было ни у Ходасевича, ни у других поэтов — как его предшественников, так и современников.

В стихотворении, открывающем последний цикл стихов Ходасевича «Европейская ночь», сказано: «И, каждый стих гоня сквозь прозу, Вывихивая каждую строку...» Действительно, в «Европейской ночи» создается поэзия, прошедшая через опыт не только прозы, но и того, что даже для прозы оставалось прикровенным, не всегда входило в ее арсенал. Если, скажем, «Окна во двор» еще могут

быть сопоставлены с той беспощадной традицией, которая родилась в недрах «натуральной школы», перешла к Достоевскому, а от него и к писателям начала XX века, в наиболее резкой форме выразившись в «Крестовых сестрах» и петербургских рассказах А. Ремизова, то «Звезды», «Под землей», «An Mariechen», «Нет, не найду сегодня пиши я...» стоят уже по ту сторону прозы XIX и начала XX века, являясь безусловными современниками прозы Кафки и Джойса, графики Г. Гросса, новой музыки XX века, безжалостно разрушавшей прежнюю гармонию.

Однако, думается, разговор о поздней поэзии Ходасевича следует все же начать с рассказа о его жизни за рубежом, о его взглядах этого периода, которые довольно сильно менялись.

На первых порах после отъезда из России Ходасевич остается советским гражданином, которых в те годы за границей было немало. В Берлине тех лет жили или бывали Горький и Шкловский, Эренбург и Пастернак, Пильняк и Есенин.

О политической позиции Ходасевича в эти годы свидетельствуют письма, отправлявшиеся в Россию. Вот отрывок из одного, написанного в первые дни после приезда в Берлин: «Живем в пансионе, набитом зоологическими эмигрантами: не эсерами какими-нибудь, а покрепче: настоящими толстобрюхими хамами (...) Чувствую, что не нынче-завтра взиграет во мне коммунизм <...> Мечтают об одном — *вешать* большевиков. На меньшее не согласны. Грешный человек: уж если оставить сантименты,— я бы их самих — к стенке. Одно утешение: все это сгинет и вымрет здесь, навоняя своим разложением на всю Европу».¹ Несколько позже, в письмах к жене, он так описывает свое положение в среде эмиграции: «Ты знаешь мое отн(ошение) к Сов(етской) Власти, ты помнишь, как далеко стоял я всегда от всякой белогвардейщины. И здесь я ни в какой связи с подобной публикой не состою, разные «Рули» меня терпеть не могут,— но в России сейчас какая-то неразбериха (...) Я к Сов(етской) Вл(асти) отношусь лучше, чем те, кто ее втайне ненавидят, но подлизываются. Они сейчас господа положения. Надо переждать, ибо я уверен, что к лету все устроится, т. е. в Кремле сумеют разобраться, кто истинные друзья, кто — враги»²; «*Могу ли я вернуться?* Думаю, что могу. Никаких грехов за мной, кроме нескольких стихотворений, напечатанных в эмигрантской прессе, нет. Самые же стихи совершенно лояльны и благополучно (те же самые)

печатаются в советских изданиях (...) В Кремле знают, что я — не враг»¹.

В это время он принимает ближайшее участие в издававшемся под редакцией Горького журнале «Беседа», постоянно с ним видится, живет по соседству в небольшом курортном местечке Сааров, пишет много стихов, которые печатает в сравнительно нейтральных изданиях. Те же самые стихи, которые он пересылает в Советский Союз жене, печатаются на страницах московских и петроградских журналов. После того как к концу 1923 года русские эмигранты начинают разъезжаться из Берлина, покидает его и Ходасевич, начиная полутороговые скитания по Европе. Он живет в Праге, Мариенбаде, Венеции, Риме, Турине, Париже, Лондоне, Белфасте, у Горького в Сорренто... «Все это красиво звучит (...) но — как трудно и сложно все это, а главное — как это далеко от былых «поездок за границу!»²

Бытовая неустроенность сильнейшим образом осложняется невозможностью регулярного литературного заработка. Если в Берлине, где выходило множество газет и журналов, можно было вести более или менее сносное существование (даже если учитывать, что значительную часть гонораров Ходасевич отправлял жене в Петроград), то с фактическим прекращением берлинской литературной жизни оставалась лишь одна возможность: переехать в Париж и попытаться устроиться на постоянную работу в какое-либо тамошнее издание.

В апреле 1925 года Ходасевич и Берберова переезжают в Париж, и можно считать, что с этого времени Ходасевич окончательно переходит на положение эмигранта. Он пишет в газетах «Дни» (выходившей под редакцией А. Ф. Керенского) и «Последние новости» (редактор — П. Н. Милюков), причем пишет не только литературные обзоры, но и политические статьи, вполне соответствующие направлению газет. Нам, видимо, невозможно будет понять, что побудило Ходасевича к такому решительному шагу: то ли действительное убеждение в том, что Советская Россия — царство лжи, насилия, духовной опустошенности, то ли бедность, заставлявшая далеко не всегда писать то, о чем хотелось бы, но факт остается фактом. Уже первые статьи Ходасевича, появившиеся в этих газетах, окончательно отрезали ему путь к сотрудничеству в советской печати и к возвращению на Родину.

В этом же году Ходасевич решительно расходится и с Горьким. Главной причиной расхождения, насколько можно судить по опу-

¹ «Наше наследие». 1988, № 3. С. 91.

² Письмо к А. И. Ходасевич от 19 октября 1922 г.//ЦГАЛИ. Ф. 537, оп. 1, ед. хр. 49. Л. 45об.-46; «Руль» — выходившая в Берлине кадетская газета.

¹ Письмо к ней же от 1 августа 1923 г.//Там же, ед. хр. 50. Л. 18.

² Письмо к К. И. Чуковскому от 17 марта 1924 г.//ГБЛ. Ф. 620, карт. 72, ед. хр. 37. Л. боб.

ликованным материалам, было появление статьи «Белфаст» в «Днях», где Ходасевич писал о том, что в России «нет воли к работе». Именно к 1925 году относится не опубликованная при жизни заметка Горького: «Странный человек. Умен, но есть в нем жалкая торопливость заявить о своем уме всему живущему, даже мухам. Талантливо, трогательно сочиняет очень хорошие стихи, весьма искусно соединяя в них Бодлера с Верленом. Но основным ремеслом своим сделал злое слово и весьма изощрился в этом...»¹

К 1926 году относится участие Ходасевича в оживленной полемике о «возвращенчестве», которая велась в эмигрантской прессе. Он решительно настаивал на том, что возвращаться эмигрантам ни в коем случае нельзя, это приведет лишь к их физической гибели².

Однако, как он ни старался, полностью прийти по душе издателям и политикам он не мог. В 1926 году прекращается сотрудничество в «Днях», в том же году Милуков объявляет, что Ходасевич «совершенно не нужен» его газете «Последние новости». Печатание в единственном солидном толстом эмигрантском журнале «Современные записки», конечно, не могло обеспечить даже прожиточного минимума. Лихорадочные поиски работы завершились тем, что Ходасевич стал регулярно сотрудничать в весьма правой газете «Возрождение». Однако он выговорил право владеть в ней «своим углом», чувствовать себя хоть бы относительно независимым по отношению к политическим взглядам редакции. Он печатает в «Возрождении» критические статьи, воспоминания, отрывки из книги «Державин»; под псевдонимом «Гулливер» (сначала один, потом вместе с Берберовой) ведет раздел «Литературная летопись», где обозревает советские и зарубежные издания. «Возрождение» издает последний прижизненный сборник Ходасевича в 1927 году, в 1930-м — отмечает 25-летний юбилей его литературной деятельности.

Но условия жизни в эмиграции угнетающе действовали на поэтические возможности Ходасевича. Последний год, когда написано несколько стихотворений, — 1928-й, после чего наступает почти полное молчание. Дело было не только в том, что перестал удовлетворять материал, но выяснилось, что писать — не для кого: «О «Возрождении» никто не слышал, о «Посл(едних) Нов(остях)» многие слышали, но получают одни Кунцевичи. Прочие либо ничего не читают, либо *Matin* и *Journal*. Сегодня одна дама (без пикамы) предложила другой (в пикаме) книжку. Та ответила: «Я еще не

¹ Литературное наследство. М., 1963. Т. 70. С. 567.

² Обстоятельный рассказ об этой полемике см. в письмах Ходасевича к М. М. Карповичу и в комментариях к ним Д. Малмстада и Р. Хьюза — *Oxford Slavonic papers: New series. Vol. XIX, 1986, P. 146—152.*

старуха, — чего мне книжки читать?» Одна барышня читала русскую книжку недавно — года три тому назад. Очень хорошая книжка, большевикское сочинение, но смешное, — про какую-то дюжину ступлев. Все это тебе сообщаю, потому что прикоснулся к «читающей массе» и делюсь сведениями»¹.

Эта невозможность соединить газетную поденщину, выполняемую неизвестно для кого, и серьезное творчество послужила для Ходасевича сигналом того, что с этого времени не только поэт-Орфей, поэт-пророк никому не нужен, но и всякие серьезные занятия литературой должны уйти в прошлое: «Думаю, что последние вспышка болезни и отчаяния были вызваны прощанием с Пушкиным. Теперь и на этом, к(а)к на стихах, я поставил крест. Теперь нет у меня *ничего*. Значит, пора и впрямь успокоиться и попытаться выуживать из жизни те маленькие удовольствия, которые она еще может дать, а на гордых замыслах поставить общий крест»².

Эволюционировали и политические взгляды Ходасевича. В 1937 году он писал Н. Берберовой: «Действительно, своего предельного разочарования в эмиграции (в ее «духовных вождях», за ничтожными исключениями) я уже не скрываю; действительно, о предстоящем отъезде Куприна я знал приблизительно недели за три. Из этого «представители элиты» вывели мой скорый отъезд. Увы, никакой реальной почвы под этой болтовней не имеется. Никаких решительных шагов я не делал — не знаю даже, в чем они должны заключаться. Главное же — не знаю, как отнеслись бы к этим шагам в Москве (хотя уверен «в душе», что если примут во внимание многие важные обстоятельства, то *должны* отнестись положительно)...»³ Нет сомнения, что ничего серьезного из мысли о возвращении в Советский Союз получить не могло — как из-за длительного сотрудничества поэта во враждебных СССР изданиях, так и из-за его собственных взглядов, которые, конечно, далеко не совпадали с теми, что господствовали в нашей стране в 1937 году, — но уже сама возможность об этом задуматься очень показательна.

После «Собрания стихов» Ходасевич издал еще три книги: великолепно написанную биографию Державина (1931), сборник статей «О Пушкине» (1937) и, уже перед смертью, книгу воспоминаний «Некрополь» (1939). Его авторитет как поэта и критика был в среде парижской литературной молодежи чрезвычайно высок (хотя недоброжелатели и говорили о нем, как о «любимом поэте не любящих поэзию», иронически писали о его «скромной, но ценной и высоко-

¹ Письмо к Н. Н. Берберовой от 26 августа 1932//ЦГАЛИ. Ф. 537, оп. 1, ед. хр. 131. Л. 14.

² Письмо к Н. Н. Берберовой от 19 июля 1932//Там же. Л. 6.

³ Там же. Л. 51.

полезной деятельности»), но из живой литературы он постепенно отодвигался куда-то в направлении давно забытого литературного прошлого, воспринимался как архаизм, обломок предшествующей эпохи. После его смерти, последовавшей 14 июня 1939 года, лишь небольшая группа ценителей поэзии шла за гробом, понимая, что ушел из жизни один из наиболее ярких талантов, связанных с русской поэзией начала XX века.

Последние стихи его, написанные в 1938 году, посвящены четырехстопному ямбу:

Из памяти изгрызли годы,
За что и кто в Хотине пал,
Но первый звук Хотинской оды
Нам первым криком жизни стал.

В этом стихотворении, при всей его недоработанности, отчетливо звучит мысль о могучей, победительной силе исторического сознания, позволяющего даже в самые трудные минуты ощущать себя частью великой русской культуры, чувствовать за своей спиной пение ямба, веяние оды, гул времени.

Но не случайно эти стихи написаны через десять лет после того, как стихи вообще перестали писаться: исторического самосознания хватало для «самостояния человека», но не для творческого усилия поэта. Потому-то «Европейская ночь» так заметно отличается от последних стихов Ходасевича, потому-то она построена совсем по другим принципам.

Прежде всего, в ней следует отметить неизбежное, видимо, для оказывающегося в эмиграции — и, следовательно, в ограниченном кругу читателей и слушателей — поэта сознание собственной исключительности, почти недостижимости, непреклонной гордости хранителя вечного огня поэзии. Но при этом важно сказать, что эта роль хранителя понималась им не как замкнутость на уже когда-то наработанном материале и только повторение уже давно сказанного. В одной из статей Ходасевича очень точно определена та функция, которую он сам себе отводил в современной литературе, хотя речь идет вовсе не о нем, а об основных закономерностях литературы вообще: «Дух литературы есть дух вечного взрыва и вечного обновления. В этих условиях сохранение литературной традиции есть не что иное, как наблюдение за тем, чтобы самые взрывы происходили ритмически правильно, целесообразно и не разрушали бы механизма. Таким образом, литературный консерватизм ничего не имеет общего с литературной реакцией. Его цель — вовсе не прекращение тех маленьких взрывов или революций, которыми литература движется, а как раз наоборот — сохранение тех условий, в которых

такие взрывы могут происходить безостановочно, беспрепятственно и целесообразно. Литературный консерватор есть вечный поджигатель: хранитель огня, а не его угаситель».¹

С горделивого ощущения уникальности своей личности начинается «Европейская ночь» («Петербург», «Жив Бог! Умен, а не заумен...»), есть оно и дальше («Перед зеркалом»), но за ним стоит не внутренняя удовлетворенность, пресыщенность своим знанием «изгибов людских сердец», а совсем наоборот — состояние неуверенности и внутренней незащищенности:

Впрочем — так и всегда на середине
Рокового земного пути:
От ничтожной причины — к причине,
А глядишь — запутался в пустыне,
И своих же следов не найти.

(«Перед зеркалом», 1924)

Эта неуверенность порождена, как нам кажется, тем, что Ходасевич в стихах «Европейской ночи» впервые обратился от исследования собственной души, чем он занимался в предыдущих четырех сборниках, к попыткам вжиться в душу *другого*, и вдруг понял, увидел, что эта чужая душа представляет собой еще большие потемки, чем душа его собственная.

И при этом поэт выбирает как бы нарочно для своих стихотворений души самые простые, элементарные, которые для него, постигшего «все людские тайны», должны казаться понятными с самого первого взгляда. Посмотрим на героев его стихов: полудевочка-полудевушка Марихен, стоящая «за пивную стойкой»; старик, занимающийся в берлинском метро онанизмом; прачка Ольга из московского прошлого; персонажи «Окон во двор» — самые обычные обитатели парижского доходного дома; безрукий из «Баллады»; портной Джон Боттом; посетители грубого варьете, расположенного над публичным домом... Этот ряд можно бы продолжить, но нам хватит и названного.

Все они живут в его стихах своей, только им присущей жизнью. Если в прежних стихах попадавшие туда люди из внешнего мира были скорее знаками этого мира², то теперь они решительно требуют

¹ Ходасевич Владислав. Литературные статьи и воспоминания. С. 262.

² Исключения единичны: к примеру, в «Тяжелой лире» это сосед Сергей Иванович из «Музыки», кормилица Елена Кузина да Лида из одноименного стихотворения, причем все они интересны поэту не сами по себе, а как второстепенные персонажи, помогающие выявить какую-то мысль, к ним относящуюся только косвенно.

себе места в поэтической вселенной, они более не согласны на роль орудий для выявления собственных ощущений автора.

Пожалуй, наиболее ярким примером воссоздания жмвой человеческой личности в стихах Ходасевича является баллада «Джон Боттом», где с поразительной силой произнесено: «Проклятье вечное тебе, Четырнадцатый год!» Но это проклятие приобретает силу только потому, что за ним стоит конкретный человек, со своей судьбой, со своим миром (пусть малым, ограниченным, но своим). Превращение его в «общего всем», в неизвестного солдата, которому можно поклониться за каждого убитого на войне, при всей человеческой справедливости этого превращения, не может сделать главного: не может утешить его жену, не может умерить печаль самого Боттома:

В селенье света дух его
Суров и омрачен,
И на торжественный свой гроб
Смотреть не хочет он.

Можно полагать, что вот здесь, в этом стремлении отделить человека от общего понятия — «человек толпы», «человек-Масса», «пушечное мясо» (недаром Боттом убит именно снарядом, а не пулей или штыком) лежит один из главных нервов поздней поэзии Ходасевича.

Жизнь в мире, населенном такими людьми, почти невыносима для поэта:

Когда в душе всё чистое мертво,
Здесь, где разит скотством и глельем,
Живит меня заклятым вдохновеньем
Дыханье века моего.

Но в то же время только так, только «воссоздавая мечтой» идеальный мир, в котором обретут свое истинное назначение и Джон Боттом, и Марихен, и безмянные жена и муж из стихотворения «Сквозь ненастный зимний денек...», и их двойники из «Бедных рифм», можно ощутить себя истинным поэтом.

Отчетливее всего об этой новой, совершенно ранее не предвидевшейся функции поэта сказано во второй «Балладе». Ирина Ронен¹ совершенно справедливо отметила, что в основу этой «Балла-

ды» положена евангельская притча о бедном Лазаре,— после смерти богача и лежавшего у его ворот нищего Лазаря они получили то, что им было отмерено: богач — адские муки, а Лазарь — блаженство «на лоне Авраамовом». И мольба богача очень близка к тексту поэта: «Отче Аврааме! умиосердись надо мною и пошли Лазаря, чтобы омочил конец перста своего в воде и прохладил язык мой, ибо я мучусь в пламени сем» (Лука, 16, 24).

Но смысл притчи направлен на осуждение богатства и превознесение идеала христианского смирения и покорности своей судьбе. У Ходасевича же речь идет о смирении поэта-пророка перед человеком из толпы:

Мне лиру ангел подает,
Мне мир прозрачен, как стекло,—
А он сейчас разинет рот
Пред идиотствами Шарло.

Мало того, безрукому предстоит превращение в одного из тех ангелов, которые сейчас окружают поэта и подают ему лиру. Ведь поэт просит не капли воды, как богач из притчи, а перышка на спаленную грудь — ангельского перышка.

Но разительнее всего различаются финалы притчи и стихотворения. В Евангелии на мольбу богача о том, чтобы мертвый Лазарь пришел к его братьям и вразумил их, следует ответ: «Тогда Авраам сказал ему: если Моисея и пророков не слушают, то, если бы кто и из мертвых воскрес, не поверят» (Лука, 16, 31). В «Балладе» же не верит поэту сам безрукий, являющийся здесь представлением бедного Лазаря:

Стоит безрукий предо мной,
И улыбается слегка,
И удаляется с женой,
Не приподнявши котелка.

Ситуация перевернута: богач видит свою судьбу, но не желает от нее отказаться, а бедняк не может даже понять, о чем идет речь. И все же прав именно бедняк. Прав своей экзистенциальной правотой, исходящей и из потерянной на фронте руки (ср. оторванную руку Джона Боттома), и из будущего отцовства, и, наконец, из спокойного приятия всей этой грандиозной мировой несправедливости, с которой душа поэта примириться не может. Так стихотворение приобретает сложный, противоречивый, но внутренне завершенный сюжет, развивающийся на разных уровнях — и на предметном, и на символическом, и на композиционном.

¹ См.: Ронен Ирина. О второй «Балладе» Владислава Ходасевича. // *ЛУТерер slawistischer Almanach*, Bd. XV. Wien, 1985, S. 157—158.

«Европейская ночь», книга, состоящая из множества блестящих стихотворений, среди которых практически нет хоть сколько-нибудь слабых, демонстрирует читателю совершенно новый лик поэта.

Но в то же время такой новый лик оказался недолговечным. Было ли это вызвано исчерпанностью темы? Вряд ли. Выше мы уже приводили цитату из письма Ходасевича, в котором он говорил о внешних помехах. Но, очевидно, существовали и причины внутренние. Тема не была исчерпана, как не исчерпана она и до сих пор. Но все возможные степени углубления ее уже были Ходасевичем пройдены. Далее оставалась экстенсивная разработка ранее обнаруженного. Для поэта же столь высокой требовательности, как Ходасевич, этого было явно мало. Требовалось отыскать новую точку опоры в поэтическом мироздании, с которой в очередной раз можно было бы мироздание повернуть, а такой точки не отыскивалось. Пожалуй, только в последних стихах (которые мы уже цитировали) она возникла, но стать основой для нового художественно полноценного мирозерцания уже не могла.

* * *

Приблизительно в 1918 году Ходасевич записал в одной из своих черновых тетрадей: «Лет через сто какой-ниб(удь) молодой ученый, или поэт; а то и просто сноб, долгоносый болтун, вроде Вишняка, разыщет книгу моих стихов и сделает (месяца на два) литературную моду на Ходасевича».¹ Литературная мода на Ходасевича действительно возникла. Но перейдет ли она в новое качество? Станут ли его стихи не просто символом интеллектуальности их читающего, а насущной духовной пищей человека современности? Конечно, определить дальнейшую судьбу поэта при первом его настоящем явлении широкому читателю трудно, тем более что его поэзия не принадлежит к числу радостно открытых навстречу любому, кто приходит к ней на свидание. И все же, думается, оправдается то предсказание, которое сам поэт сделал в 1928 году:

Во мне конец, во мне начало.
Мной совершённое так мало!
Но всё ж я прочное звено:
Мне это счастье дано.

В России новой, но великой
Поставят идол мой двуликий
На перекрестке двух дорог,
Где время, ветер и песок...

Н. А. Богомолов

¹ ЦГАЛИ. Ф. 537, оп. 1, ед. хр. 24. Л. 47об.