

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РФ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Пермский государственный национальный
исследовательский университет»

На правах рукописи

СУХОЕВА Дарья Александровна

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЕВРОПЫ
В ТВОРЧЕСТВЕ В.Ф. ХОДАСЕВИЧА 1920 – 1930-Х ГГ.**

Специальность 10.01.01 – русская литература

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, доцент
Анна Альбертовна Арустамова

Пермь 2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ИТАЛИИ В СТИХОТВОРЕНИЯХ И ОЧЕРКАХ В.Ф. ХОДАСЕВИЧА	20
1.1. Итальянская природа в творчестве В.Ф. Ходасевича	21
1.2. Евангельский код в «итальянской» лирике В.Ф. Ходасевича	46
1.3. Выводы	57
ГЛАВА 2. ЕВРОПЕЙСКИЙ ГОРОД В «НЕМЕЦКИХ» И «ФРАНЦУЗСКИХ» СТИХОТВОРЕНИЯХ В.Ф. ХОДАСЕВИЧА	59
2.1. Пространство европейского города в лирике В.Ф. Ходасевича 1920– 1930-х гг.	61
2.2. Человек в европейском городе в лирике В.Ф. Ходасевича 1920– 1930-х гг.	80
2.3. Выводы	106
ГЛАВА 3. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ РОССИИ В ЛИТЕРАТУРНОМ НАСЛЕДИИ В.Ф. ХОДАСЕВИЧА ПЕРИОДА ЭМИГРАЦИИ	108
3.1. Культурная память в лирике В.Ф. Ходасевича 1920–1930-х гг.	109
3.2. Образ русского человека в произведениях В.Ф. Ходасевича 1920– 1930-х гг.	133
3.3. Выводы	155
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	157
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	164

ВВЕДЕНИЕ

Владислав Фелицианович Ходасевич (1886–1939) – поэт, критик и историк литературы, крупнейшая фигура русского зарубежья первой волны, художественное, литературно-критическое и мемуарное наследие которого рассмотрено литературоведами достаточно подробно. Изучению его творчества посвящено множество монографий¹, диссертационных исследований и научных статей. О жизни поэта написано несколько биографических исследований². Расцвет поэтического творчества Ходасевича пришелся на период революции 1917 г., Гражданской войны и на первые годы эмиграции. В 1927 г. он выпустил итоговое «Собрание стихотворений», состоящее из трех последних сборников «Путем зерна», «Тяжелая лира» и «Европейская ночь», которые по праву могут считаться вершиной его поэтического творчества. Кроме того, в эмиграции писатель был погружен в литературно-критическую деятельность, биографику и мемуаристику.

В настоящем диссертационном исследовании рассматриваются особенности культурно обусловленной репрезентации Европы в творчестве

¹ В 1980–1990-е гг. появляются первые монографии, посвященные жизни и творчеству поэта: Д. Бетза «Khodasevich: His Life and Art» («Ходасевич: жизнь и творчество») [1983]; Ф. Гёблер «Vladislav F. Chodasevič: Dualität und Distanz als Grundzüge seiner Lyrik» (В.Ф. Ходасевич: Дуальность и дистанция как основа лирики) [1988]; Э. Демадр «La quête mystique de Vladislav Chodasevič: Essai d'interprétation de l'œuvre poétique du dernier symboliste russe» (Тайна мистики Владислава Ходасевича: очерк интерпретации поэзии последнего русского символиста) [1999]. В это же время И.З. Сурат пишет книгу «Пушкинист Владислав Ходасевич» [1994], где подробно исследуются биографические и литературоведческие труды Ходасевича о Пушкине. В период 2000–2010-х гг. интерес к поэзии Ходасевича не угасает: издается несколько монографий о его творчестве. В 2006 г. вышла книга Е.В. Капинос, Е.Ю. Куликовой «Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века», некоторые главы которой посвящены стихотворениям поэта из «Тяжелой лиры» и «Европейской ночи», а также очерку «Помпейский ужас», написанному в эмиграции. В 2009 г. В.А. Черкасов публикует монографию «Державин и его современники глазами Ходасевича», где исследуются концепции личностей русских писателей XVIII–XIX вв. в историко-биографическом творчестве писателя. В 2011 г. у Н.А. Богомолова вышла книга «Сопряжение далековатых: О Вячеславе Иванове и Владиславе Ходасевиче», в которой рассматриваются литературные и биографические пересечения Ходасевича с Вяч.И. Ивановым, Б.Л. Пастернаком, В.В. Маяковским и Д.С. Мережковским, а также обстоятельства жизни писателя в эмиграции. В 2014 г. опубликована книга-диссертация П.Ф. Успенского «Творчество В.Ф. Ходасевича и русская литературная традиция (1900-е гг.–1917 г.)», представляющая собой фундаментальное исследование дореволюционного творчества поэта. В 2010 г. М. Баскер публикует монографию «The Trauma of Exile: An Extended Analysis of Khodasevich's "Sorrentinskije Fotografii"» (Травма изгнания: Подробный анализ «Соррентинских фотографий» Ходасевича), где рассматривает многочисленные литературные и культурные параллели Ходасевича с предшественниками и современниками.

² См. В.И. Шубинский «Владислав Ходасевич: Чающий и говорящий» [2012]; И.А. Муравьева «Жизнь Владислава Ходасевича» [2013] и др.

Ходасевича. Эта тема обозначилась еще в русской литературе средних веков³, актуализировалась в XVIII в. (Н.М. Карамзин «Письма русского путешественника»)⁴, была популярна в середине XIX в. (А.И. Герцен «Былое и думы», полемика А.И. Герцена и И.С. Тургенева⁵, полемика западников и славянофилов, труды Н.Я. Данилевского «Россия и Европа» (1869), К.Н. Леонтьева «Византизм и славянство» (1875) и др.). В творчестве многих философов Серебряного века заострялась проблема отношений Европы и России (Н.А. Бердяев и др.).

Проблемы репрезентации Европы, самоидентификации, осмысления своего опыта стали исключительно важными для русских писателей эмиграции первой волны. В последние десятилетия написано большое число научных работ, посвященных рассмотрению художественного творчества и мемуаристики представителей русского зарубежья. Изучение специфики осмысления эмигрантами как Европы, так и своего места в ней – достаточно популярная среди исследователей литературы тема⁶. Особенно подробно проанализированы образы Парижа и Франции, Венеции и Италии, Берлина и Германии, созданные в лирике и прозе русских эмигрантов⁷.

Рассмотрение специфики изображения Европы в лирике Ходасевича предпринималось многими учеными. Особый интерес у исследователей вызывает последняя книга стихов поэта «Европейская ночь», которая изучалась чаще всего как единое целое. В обобщающих работах о творчестве

³ См. статью Ю.М. Лотмана «О понятии географического пространства в русских средневековых текстах» (1965) [2000].

⁴ Ю.М. Лотман и Б.А. Успенский утверждают, что «если на самой поверхности текста Карамзин давал читателю перечень европейских достопримечательностей <...>, то в более глубоком слое мысли создан был образ “русского путешественника”, который сделался реальным фактом русской культуры в ее отношении к Европе. Однако за этим стоял еще более глубокий пласт – соотношение России и Европы в едином процессе движения мировой цивилизации» [Лотман, Б. Успенский 1984: 532–533].

⁵ См. статью Е.Н. Дрыжаковой «Герцен и Тургенев в споре о судьбе России (К 200-летию со дня рождения А.И. Герцена)» [2012] и др.

⁶ См. работы А.А. Долинина «Гибель Запада: К истории одного стойкого верования» [2010]; Л.Н. Набилкиной «Европа в травелогах русских писателей» [2014] и др.

⁷ См. исследования Н.В. Доброскокиной «Париж как художественный феномен в романах Г. Газданова» [2012]; Е.К. Беспаловой «Париж глазами эмигрантов» [2017]; Н.Н. Никитиной «Поэзия русского Берлина 1920-х гг.: на разломе эпох» [2004]; Д.А. Морева «Берлин как текст в метаромане В.В. Набокова и Э.М. Ремарка» [2008]; С.С. Жданова «Пространство Германии в русской словесности конца XVIII – начала XX века» [2019]; Н.Е. Меднис «Венеция в русской литературе» [1999]; А.Н. Кунусовой «Венецианский текст в русской поэзии XX века» [2011] и др.

Ходасевича или о творчестве писателей русского зарубежья говорится о трагическом или экзистенциальном настроении книги. По словам С.Г. Бочарова, в «Европейской ночи» показано «новое дикое состояние мира» [Бочаров 1999: 449]; исследователь подчеркивает, что в этой книге изображается «наступившее, завершённое состояние: европейская ночь» [Бочаров 2007: 385]. А.А. Долинин пишет, что «важную роль в формировании устойчивого негативного образа Запада сыграла книга В. Ходасевича “Европейская ночь”, которая наделяет западные мегалополисы, Берлин и Париж, примерно теми же свойствами «демонической каменной пустыни», что и Шпенглер, – безжизненностью, пошлостью, бесплодием, однообразием, “сухой”, то есть не связанной с продолжением рода, сексуальной распущенностью, подавленностью человеческого “я”, отсутствием смысла» [Долинин 2010: 63]. П.Ф. Успенский утверждает, что «Европейская ночь» отмечена «всеобъемлющим отчаянием» и является «книгой, в которой на первый план выходят экзистенциальный ужас и дисгармоничность мира» [П. Успенский 2017b: 6].

Книге «Европейская ночь» посвящено множество фундаментальных работ: диссертационное исследование Е.Ю. Куликовой «Петербургский текст в лирике В.Ф. Ходасевича („Тяжелая лира“, „Европейская ночь“»)» [2000]; статья С.Г. Бочарова «“Европейская ночь” как русская метафора: Ходасевич, Муратов, Вейдле» [2007a]; несколько масштабных статей П.Ф. Успенского, в частности «В.Ф. Ходасевич и А.И. Герцен: о названии и поэтике сборника “Европейская ночь”» [2017b]; «Почему В. Ходасевич переводил в эмиграции “Стихотворения в прозе” Ш. Бодлера? (О роли переводов в творческой эволюции поэта)» [2017a] и др.

Каждый из исследователей рассматривает авторский взгляд на Европу в «Европейской ночи» под особым углом зрения. Е.Ю. Куликова, анализируя особенности пространства и позицию наблюдателя лирического героя, утверждает, что «“европейский” мир Ходасевича организован по художественным законам петербургского мира» [Куликова 2000: 30]. В работе

С.Г. Бочарова говорится, во-первых, о близости поэту идей славянофилов, во-вторых, о родстве с историко-философскими работами П.П. Муратова и В.В. Вейдле, в-третьих, о сходстве мыслей Ходасевича с основными идеями европейских философов – О. Шпенглера и Х. Ортеги-и-Гассета. П.Ф. Успенский рассуждает об общности проблематики «Европейской ночи» Ходасевича, «Былого и дум» и других произведений А.И. Герцена; ассоциирует название последней книги стихов поэта с суждениями А.И. Герцена о Французской революции 1848 г. П.Ф. Успенский выявляет также близость «Европейской ночи» и «Парижского сплина» Ш. Бодлера и пишет о ходасевичевском поиске новых форм, его попытке выработать новую поэтику.

Многие исследователи творчества Ходасевича периода эмиграции в общих чертах рассматривают социальный мир Европы в его последней поэтической книге. В статье Н.А. Богомолова «Жизнь и поэзия Владислава Ходасевича» [1999а] содержатся замечания об обществе, показанном в эмигрантских стихотворениях поэта. Европейский социум рассматривается также в статье Г.М. Фридлендера «Поэзия и проза Владислава Ходасевича» [1995], где исследователь выделяет два социальных типа среди персонажей «Европейской ночи» («раздавленные европейской ночью» и «уроды»), противопоставляя их друг другу. П.Ф. Успенский в статье «Травма эмиграции: физическая ущербность в “Европейской ночи” В. Ходасевича» [2015] утверждает, что главная особенность европейцев, эмигрантов и самого лирического героя – травмированность.

Говоря о репрезентации Европы в лирике поэта, многие современные исследователи предлагают разную периодизацию его эмигрантского творчества. Существует несколько точек зрения на то, как Ходасевич из путешественника стал эмигрантом. А.Н. Неминуций утверждает, что «Берлин сыграл <...> роль своеобразного Рубикона, перейдя который Ходасевич из путешественника с довольно неопределенными целями превратился в невозвращенца и эмигранта» [Неминуций 2009а]. В статье

Н.А. Богомолова «Как Ходасевич становился эмигрантом» [2011] дата «превращения Ходасевича в эмигранта» отодвигается немного дальше. Опираясь на письма поэта, Н.А. Богомолов утверждает, что время его окончательного отказа от возвращения в Россию – это 1926 г. [Богомолов 2011: 213]. П.Ф. Успенский, рассуждая о композиции «Европейской ночи» [2016], указывает на другую дату – апрель 1925 г., объясняя ее переездом писателя в Париж [П. Успенский 2016: 93]. Все исследователи отмечают переломный момент в биографии Ходасевича-эмигранта, после которого из «полуэмигранта» он превращается в «эмигранта полноценного»⁸.

Переломным моментом в жизни и творчестве поэта, на наш взгляд, стал отъезд из России. Несмотря на то что пребывание Ходасевича в Европе было непростым (переезды, невыдача паспортов, невозможность печататься в России)⁹, всю его жизнь после отъезда из России 22 июня 1922 г. следует понимать как эмиграцию¹⁰. В настоящей работе делается попытка переосмыслить важность периодизации эмигрантского творчества Ходасевича. Определяющими для исследования представляются не периоды, а страны, где поэт задерживался на продолжительное время: Германия (июнь – ноябрь 1922 г. – Берлин, ноябрь 1922 г. – ноябрь 1923 г. – Сааров), Италия (март 1924 г. – Рим и Венеция, октябрь 1924 г. – апрель 1925 г. – Сорренто) и

⁸ П.Ф. Успенский вводит понятия «полноценная» и «неполноценная» эмиграция, «полноценный эмигрант» и «полуэмигрант» [П. Успенский 2016].

⁹ По сообщению самого Ходасевича, он успел побывать в огромном количестве европейских городов, что зафиксировано в одном из писем Б.А. Диатроптову от 15 ноября 1925 г.: «После Берлина я много ездил, и это, кажется, было главным признаком моего существования. Вы только подумайте: не считая разных мелких городов, побывал я после Берлина в Праге, в Мариенбаде, опять в Праге, в Вене, в Венеции, в Риме, в Турине, в Париже, Лондоне, Бельфасте, опять в Лондоне, Париже, Турине, Риме, в Неаполе, в Сорренто, в Риме, в Париже, в котором живу теперь, к счастью, уже семь месяцев, меняя только квартиры» [IV 491–492]. Столь внушительный список охватывает три первых года жизни поэта в эмиграции.

¹⁰ М. Баскер, приводя воспоминания А.И. Чулковой, утверждает, что «для Ходасевича смерть двоих людей [А.А. Блока и Н.С. Гумилева – прим. Д.С.] в августе 1921 г. вызвала первые серьезные мысли о выезде из России» (перевод – Д.С.) [Basker 2010: 6]. Из письма писателя к Б.А. Диатроптову от 9 июля 1922 г. (к этому времени писатель находился за границей меньше месяца) становится понятно, что он уже задумывается о заработке и о литературной деятельности в среде русского зарубежья, то есть пытается обустроить свою литературную и бытовую жизнь за границей: «Мода на меня здесь, кажется, велика. Но прокормит ли – не знаю еще. <...> Литература здешняя – провинция. Придется все перевертывать и устраивать переоценку ценностей» [IV: 448]. Опираясь на эти факты, мы склонны считать, что эмиграция для Ходасевича началась с самого его отъезда из России.

Франция (апрель 1925 г. – июнь 1939 г. – Париж и его пригороды).

В каждой из этих стран были написаны стихотворения, так или иначе географически обусловленные. Пребывание Ходасевича во Франции было самым длительным, однако после издания итогового «Собрания стихотворений» в 1927 г. он практически не пишет стихов и крайне редко публикуется как поэт. Вследствие этого можно говорить только о пяти годах его активной поэтической деятельности в эмиграции (1922–1927), из которых примерно полтора года он пробыл в Германии, около восьми месяцев в Италии и около двух лет во Франции. Хотя эмигрантские стихотворения поэта не сложились в определенные циклы, кажется необходимым обозначить лирические произведения Ходасевича как «немецкие», «итальянские» и «французские», поскольку именно в Германии, Италии и Франции создавался основной корпус стихотворений периода эмиграции.

«Немецкие» стихотворения он пишет с 1922 по 1924 г. В это время сочиняется множество лирических произведений, 14 из которых вошли в книгу «Европейская ночь» и составили ее первую половину (кроме начального стихотворения «Петербург», написанного во Франции). «Немецких» стихотворений поэта, не собранных в книги, но опубликованных при жизни, еще 5. Среди неопубликованных стихотворений Ходасевича тоже встречаются «немецкие», их насчитывается 9.

«Итальянские» поэтические тексты были написаны в 1924–1925 гг. К ним относятся 2 стихотворения, занимающие центральное место в «Европейской ночи». Среди не вошедших в книгу было еще 4, среди неопубликованных при жизни – 2. Помимо «итальянской» лирики, в настоящей работе рассматривается «итальянская» проза Ходасевича, написанная в эмиграции. В качестве контекста анализируются «итальянские» стихотворения и очерки доэмигрантского периода творчества писателя.

Во Франции Ходасевич провел последние 14 лет своей жизни (1925–1939), причем значительную долю его литературного наследия в тот период составила литературная критика. В это время было создано немало

стихотворений, 10 из которых вошли в «Европейскую ночь» и завершили ее. Кроме того, 10 «французских» стихотворений не вошли в книгу и еще 17 не были опубликованы при жизни¹¹.

В диссертационном исследовании представляется необходимым рассмотреть *культурно-географические ареалы*, которые мы понимаем как основные единицы геокультурного пространства. Определяя это понятие, мы следуем за Д.Н. Замятиным: «Геокультурное пространство – система устойчивых культурных реалий и представлений на определенной территории, формирующихся в результате сосуществования, переплетения, взаимодействия, столкновения различных вероисповеданий, культурных традиций и норм, ценностных установок, глубинных психологических структур восприятия и функционирования картин мира. <...> Каждая культура создает свои так или иначе репрезентированные образы географического пространства; это ее неотъемлемые элементы» [Замятин 2005: 74].

Посредством культурно-географических ареалов можно разметить поэтическое творчество писателя 1920–1930-х гг. В работе выделяются *итальянский* («итальянские» стихотворения и очерки) и *германо-французский* («немецкие» и «французские» стихотворения) ареалы, обусловленные местом написания произведений. В творчестве Ходасевича-эмигранта выявляются лирические произведения, посвященные России. К ним относятся прежде всего «Петербург», открывающее «Европейскую ночь», и «Соррентинские фотографии», занимающее центральное место в книге. Помещая в начало и в центр композиции «Европейской ночи» стихотворения о России, поэт вписывает Россию в рамки Европы. Среди не вошедших в «Европейскую ночь» и не опубликованных при жизни писателя также есть стихотворения, в которых появляется изображение России. Ввиду этого видится необходимым исследование репрезентации России в поэтическом творчестве Ходасевича периода эмиграции.

¹¹ В настоящей работе мы не рассматриваем шуточные стихи Ходасевича периода эмиграции.

Выделенные в диссертации «немецкие», «итальянские», «французские» произведения, относящиеся к разным культурно-географическим ареалам, и стихотворения о России в некоторых исследованиях рассматриваются без соотнесения друг с другом. В ряде работ о творчестве Ходасевича анализируются произведения, указывающие на ту или иную точку на карте Европы.

Особенности изображения Италии в поэзии и прозе Ходасевича анализировались в многочисленных работах. Некоторые литературоведы обращались к доэмигрантскому «итальянскому» творчеству Ходасевича, рассматривая характерные черты поэтики символизма в его ранних стихотворениях [Bethea 1980; Hughes 1994; Успенский 2014с и др.]. В исследованиях цикла «Стихи о царевне» изучались особенности субъектно-объектной организации лирики поэта [Устинов 2010; Овчинникова 2012]. На примере «Соррентинских фотографий» рассматривались особенности поэтики позднего творчества Ходасевича [Куликова 2008; Basker 2010 и др.]. Исследователи изучали также черты «петербургского» и «московского» текстов в «Соррентинских фотографиях» [Bethea 1980; Göbler 1988; Куликова 2008; Basker 2010; Кормилов 2011 и др.]. Некоторые произведения поэта анализировались в контексте русской венецианы [Лосев 1996, Меднис 1999 и др.]. Образ Италии в лирике Ходасевича описан достаточно подробно, однако его эволюция в доэмигрантском и эмигрантском творчестве поэта осталась без внимания. Ранее также не были рассмотрены особенности изображения природы, которые представляются значимыми для «итальянских» произведений Ходасевича. Вместе с тем Италия в лирике поэта репрезентируется с помощью евангельских сюжетов и образов, подробно не изученных ранее.

Германия в творчестве поэта рассматривалась с разных точек зрения. В работе Н.Н. Никитиной «Поэзия русского Берлина 1920-х гг.: на разломе эпох» [2004] «немецкая» лирика Ходасевича исследовалась в одном ряду с произведениями о Берлине других авторов. Н.Н. Никитина считает, что в

первых эмигрантских стихотворениях поэта возникает образ Берлина и «это, прежде всего, Берлин улиц» [Никитина 2004: 106]. В статье А.Н. Неминущего выделяется «берлинский цикл» и рассматриваются некоторые «немецкие» стихотворения 1922 г. А.Н. Неминущий приходит к выводу, что этот цикл «разворачивается в некую историю борения живого и неживого, причем вектор движения в рамках этой борьбы совершенно определенно демонстрирует перемещение субъекта сознания <...> в Аид» [Неминущий 2009а]. Такое понимание А.Н. Неминущим «берлинских» стихотворений поэта совпадает с высказываниями литературоведов о трагизме «Европейской ночи» в целом. В работах Я. Ананки о «немецких» стихотворениях Ходасевича исследуется образ Каина и рассматривается берлинско-немецкий хронотоп [Ananka 2015, 2016]. Н.Н. Никитина, А.Н. Неминущий и Я. Ананка, изучая «немецкие» стихотворения Ходасевича, сходятся в том, что в его лирике сформировался образ Берлина как inferнального города улиц.

«Французские» стихотворения поэта отдельно от книги стихов «Европейская ночь» не анализировались. В настоящем исследовании «немецкие» и «французские» стихотворения Ходасевича объединяются в один тематический блок, поскольку образы Германии и Франции в его лирике относятся к одному культурно-географическому ареалу – *германо-французскому*. В таком ключе поэтическое творчество Ходасевича еще не рассматривалось. В диссертационной работе изучаются особенности организации пространства, специфика изображения социума европейского города, актуализированные в «немецких» и «французских» лирических произведениях Ходасевича.

В доэмигрантских и эмигрантских стихотворениях поэта рассматривались образы Москвы и Петербурга. В статье С.И. Кормилова «Москва в поэзии Владислава Ходасевича» [2011] говорится, что изображение Москвы впервые возникает в детских стихотворениях поэта, концептуализируется в сборнике «Путем зерна» и остается актуальным для него вплоть до конца его творческого пути. Е.Ю. Куликова, исследующая

петербургский текст [2000, 2008 и др.] в стихотворениях «Европейской ночи», утверждает, что «основные черты, заданные петербургским текстом, стали для Ходасевича источником организации образа европейского мира, являющегося своеобразной синекдохой Петербурга» [Куликова 2000: 140]. При этом ранее не рассматривался образ русского эмигранта, важный для понимания самоидентификации писателя. Вместе с тем исследователи мало внимания уделяли теме культурной памяти в эмигрантском творчестве поэта.

Для понимания специфики репрезентации Европы в лирике Ходасевича необходимо обратить внимание на поэтический диалог писателя с предшественниками и современниками, а также на особенности его критического восприятия творчества русских писателей XIX и XX вв. В литературоведении поэтическое и критическое наследие писателя рассматривалось в связи с творчеством Г.Р. Державина [Черкасов 2009а,б, Гаврилова 2003, Горелова 2006 и др.], А.С. Пушкина [Сурат 1994, 2009, Гельфонд 2008, Hughes 2016 и др.], Е.А. Боратынского [Гельфонд 2008, Успенский 2013б], А.И. Герцена [П. Успенский 2017б], Н.А. Некрасова [П. Успенский 2012а, 2013а и др.] и др. Наряду с этим активно изучались многочисленные литературные параллели Ходасевича с современниками: А.А. Блоком [Колесников 2012а,б, П. Успенский 2013а и др.], В.Я. Брюсовым [Колесников 2011а], Н.С. Гумилевым [Колесников 2011б, Черкасов 2012], Б.Л. Пастернаком [Сергеева-Клятис 2016, Богомолов 2011], В.В. Маяковским [Богомолов 2011, Колесников 2015 и др.], Вяч.И. Ивановым [Богомолов 2011], Г.В. Ивановым [Пономарев 2002, Роговский 2018], Г.В. Адамовичем [Коростелев 1997, 2008, 2013а и др.], С. Черным [Баранов 2006] и др.¹².

Поэтическое творчество Ходасевича изучалось и в контексте литературы XIX в., и в рамках Серебряного века, однако, представляется

¹² В отечественном и зарубежном литературоведении есть несколько упоминаний о родстве поэтических принципов лирики Ходасевича и Ш. Бодлера [Бочаров 1999а; Богомолов 2011; Куликова 2006, П. Успенский 2017а и др.]. Также П.Ф. Успенский указывает на сходство поэтических миров Ходасевича и Г. Гейне [2017с, 2017d], говоря о значимости фигуры Г. Гейне для русского модернизма и, в частности, для лирики поэта периода эмиграции. М. Баскер ставит его творчество в один ряд с творчеством его европейских современников (Ф. Кафка, Т. Элиот, Дж. Джойс) [Basker 2010: 96].

необходимым уточнить литературные связи поэта с творчеством писателей XIX и XX вв. в его «итальянских» стихотворениях и очерках, конкретизировать детали поэтического диалога с А.С. Пушкиным в контексте эмигрантского творчества писателя. Вместе с тем в диссертации делается попытка уточнить аллюзии на творчество представителей литературы Серебряного века и подробно рассмотреть поэтический диалог Ходасевича с А.А. Блоком в контексте лирики периода эмиграции.

Актуальность исследования определяется устойчиво растущим интересом исследователей к литературе русского зарубежья первой волны и, в частности, к творчеству Ходасевича как поэта, пристально вглядывавшегося в процессы, происходившие в Европе в 1920–1930-е гг., и осмыслявшего их в контексте культуры. Обращение к творчеству Ходасевича периода эмиграции актуально и в связи с вызовами современного мира, с которыми столкнулся человек, поставленный перед необходимостью решать противоречия между глобальным и локальным, общечеловеческим и национальным, понимать «другого» и себя самого. Изучение творчества поэта-эмигранта, заострившего вопросы о роли культуры в драматичные периоды истории, о культурной самоидентификации и возможности диалога с «другим», особенно значимо для современного мира.

Методология исследования. Базовым в диссертации является понятие *репрезентация*, которое стало актуальным в сфере гуманитарных наук в 1980–1990-е гг. К основным исследованиям *репрезентации* относятся монография М. Вартофского «Модели. Репрезентация и научное понимание» [1988] и статья С. Холла «Работа репрезентации» [1997]. В современной отечественной науке это понятие также остается актуальным [Микешина 2007, 2008; Сахно 2012 и др.]. По словам М. Вартофского, «все что угодно <...> может быть репрезентацией всего остального. <...> Функция репрезентации заключается в замещении чего-то находящегося за ней, а не в простом обозначении этого» [Вартофский 1988: 18]. Углубляя эту мысль, С. Холл отмечает, что репрезентация – «это связь

между понятиями и языком, которая позволяет нам обращаться либо к «реальному» миру объектов, людей или событий, либо к воображаемым мирам, намеренно созданным объектам, людям и событиям» (перевод – Д.С.) [Hall 1997: 18]. Л.А. Микешина уточняет, что репрезентация «сочетает в себе моменты образности и конструирования, воображения, через которые субъект представляет не только объект, но и свое присутствие» [Микешина 2007: 7]. По мнению исследователя, репрезентация как средство познания – это «амбивалентный по природе феномен одновременного представления-отражения объекта и его замещения-конструирования (моделирования)» [Микешина 2008: 5].

Ключевым свойством репрезентации, по словам С. Холла, является многозначность: «в любой культуре конкретный объект не может иметь одного значения, напротив, он всегда включает в себя целое множество. Поэтому и существует огромное множество значений одного и того же объекта, и, соответственно, всегда есть больше одного способа репрезентации этих объектов» (перевод – Д.С.) [Hall 1997: 3]. В диссертационном исследовании понятие *репрезентация* охватывает различные составляющие поэтического наследия Ходасевича и способы изображения им Европы. Одним из доминирующих элементов репрезентации Европы представляется изображение пространства. Также Европа репрезентируется в творчестве поэта через особенности субъектно-объектной организации его поэзии. Исследуя поэтические представления Ходасевича о Европе, мы рассматриваем также систему ключевых образов и важнейшие мотивно-тематические комплексы. Значимой для репрезентации Европы является интертекстуальность.

Обращаясь к теме репрезентации Европы в лирике Ходасевича, мы опираемся на фундаментальные работы, посвященные проблематике и поэтике пространства в литературе: Ю.М. Лотмана, В.Н. Топорова, М.М. Бахтина, Д.Н. Замятина, в том числе труды, исследующие национальный и городской текст: В.Н. Топорова, Н.Е. Меднис,

Е.Ю. Куликовой, Н.Н. Никитиной, Н.В. Шмидт и др. В исследовании образа «другого» и диалога культур мы ориентируемся на работы по теории диалога М.М. Бахтина. Рассматривая особенности поэтики художественного творчества Ходасевича, опираемся на работы С.Г. Бочарова, Н.А. Богомолова, Ю.И. Левина, Е.Ю. Куликовой, П.Ф. Успенского, В.В. Абашева, И.З. Сурат и др.

Методология исследования требует комплексного подхода, который включает *сопоставительный, интертекстуальный, культурно-исторический и биографический методы* исследования, а также *элементы структурного анализа*. Благодаря использованию *биографического* метода возможно сквозь призму биографии Ходасевича уточнить характерные черты его эмигрантского творчества, раскрыть связь между фактами биографии и спецификой поэтического мира. *Культурно-исторический* метод позволяет определить своеобразие художественного восприятия Ходасевичем культуры и социальной жизни Италии, Германии, Франции в его доэмигрантском (Италия) и в эмигрантском творчестве (Италия, Германия, Франция), а также показать особенности репрезентации России в эмигрантских произведениях писателя. Цель *сопоставительного* метода в диссертационном исследовании – рассмотрение проблематики и поэтики творчества Ходасевича в сопоставлении с проблематикой и поэтикой творчества русских писателей. Благодаря *интертекстуальному* методу в работе конкретизируются характерные черты поэтического диалога Ходасевича с ключевыми для него фигурами русской литературы. Элементы *структурного анализа* дают возможность проанализировать систему оппозиций, структуру мотивов и образов, значимых для творчества Ходасевича периода эмиграции.

Научная новизна исследования заключается в том, что в нем впервые исследуются особенности репрезентации Европы в творчестве Ходасевича 1920–1930-х гг.: историко-культурный и историко-литературный контекст произведений, структура культурно-географических ареалов, место образа России в мировой культуре, поэтика «итальянских», «немецких»,

«французских» произведений писателя и стихотворений о России периода эмиграции. Специфика репрезентации Европы в наследии Ходасевича впервые интерпретирована как творческий диалог с русской классической традицией, в частности, литературой Серебряного века (поэзией А.А. Блока).

Объект исследования – репрезентация Европы в творчестве Ходасевича 1920–1930-х гг. в историко-культурном и историко-литературном контексте.

Предмет исследования – способы репрезентации Европы в литературном наследии Ходасевича 1920–1930-х гг.

Материалом исследования являются поэтическая книга «Европейская ночь», не вошедшие в нее стихотворения, а также очерковые, эпистолярные тексты периода эмиграции, написанные с 1922 г. по 1939 г. Кроме того, в диссертации рассматриваются стихотворения и очерки 1910-х гг., в которых репрезентируются Италия и Россия.

Цель исследования – выявление специфики репрезентации Европы в творческом наследии Ходасевича периода эмиграции (1920–1930-е гг.). Этой цели соответствует ряд *задач*:

- проанализировать художественные особенности репрезентации Италии и их эволюцию;
- рассмотреть поэтику пространства и принципы изображения европейского социума в «немецких» и «французских» стихотворениях;
- исследовать специфику репрезентации России: тему культурной памяти и образ русского человека.

Положения, выносимые на защиту:

1. В творчестве Ходасевича периода эмиграции можно выделить три тематические группы произведений, две из которых репрезентируют *итальянский* и *германо-французский* культурно-географические ареалы. К третьей тематической группе относятся стихотворения, в которых создан образ России. Италия маркирована географически и культурно; Германия и Франция обладают чертами универсального города; доминантой

стихотворений о России является тема культурной памяти.

2. Центральным в репрезентации Италии является образ природы. В 1910-е гг. в лирике утверждается гармония природы и человека, а в прозе выражен конфликт природы и цивилизации. В 1920-е гг. Италия показана через оппозицию *природа–цивилизация*. Существенную роль в изображении Италии играют евангельские образы и сюжеты: в доэмигрантском творчестве Италия отмечена божественным присутствием, в произведениях периода эмиграции она изображена как мир без Бога.

3. В «немецких» (1922–1924) и «французских» (1925–1939) стихотворениях создается образ универсального европейского города, признаками которого являются пустота, замкнутость, нарушение пропорций. Ходасевич выстраивает модель европейского социума, главным представителем которого является *человек массы*, неспособный к восприятию искусства и потому противопоставленный лирическому герою-поэту.

4. Россия репрезентируется как пространство литературы и культуры. Носителем культурной памяти является лирический герой, противопоставленный в стихотворениях 1920–1930-х гг. как эмигрантам, так и советским гражданам.

5. В художественном наследии Ходасевича репрезентация Европы осуществляется с помощью системы определенных художественных средств. Общим для изображения итальянского, германо-французского ареалов и России является ряд сквозных библейских и античных образов. Для репрезентации Италии характерно использование *экфрасиса*; Италии и России – приема *видения сквозь*. Образ европейского города создается с помощью приема *контраста* и *минус-приема* (отсутствие изображения присущих только Берлину или Парижу черт). Произведениям Ходасевича периода эмиграции свойственна *сенситивная образность* (аудиальные, кинестетические, визуальные и ольфакторные образы).

6. Особенностью репрезентации Европы в творчестве Ходасевича

является *интертекстуальность*, функция которой заключается в реализации поэтического диалога писателя с русской литературой XIX–XX вв. (в частности, с А.С. Пушкиным и А.А. Блоком).

Теоретическая значимость связана с разработкой нового подхода к исследованию своеобразия изображения Европы в художественном творчестве Ходасевича. В диссертации уточнена методика литературоведческого анализа культурно-географических ареалов, предложена типология способов их репрезентации, уточнены понятия *репрезентация* и *культурно-географический ареал*.

Практическая значимость заключается в возможности использования основных положений и выводов исследования для разработки курсов по истории русской литературы (конца XIX – начала XX в.). Результаты диссертации могут быть применены в разработке учебных пособий по курсам «История русской литературы Серебряного века» и «История литературы русского зарубежья».

Апробация. Основные положения работы обсуждались на Региональной конференции «Филологические проекции Большого Урала» в Уфе (2013); IV, V, VI, VII Всероссийских научных конференциях «Филология в XXI веке: методы, проблемы, идеи» в Перми (2016, 2017, 2018, 2019); Международной научной конференции «Александр Блок в годы революции» в Москве (2017); Международной научной конференции «XIII Поспеловские чтения. Памяти В.Е. Хализева. Аксиологические проблемы в художественной литературе» в Москве (2017); XLVI Международной филологической конференции в Санкт-Петербурге (2017); XIII Международной конференции молодых ученых в Киеве (2013); IV Международной конференции ЦККИ «Передвижения и конфликты культур: мигранты, диаспора, терроризм, границы» в Скопье (2016), VII Международной македонско-русской научной конференции в Скопье (2017). По теме работы опубликовано восемь статей, в том числе три – в изданиях, рекомендованных ВАК РФ для публикации результатов диссертационных исследований.

Работа состоит из Введения, трех глав, Заключения и Списка использованной литературы. Первая глава «Репрезентация Италии в стихотворениях и очерках В.Ф. Ходасевича» посвящена анализу образа природы и евангельских образов и сюжетов в «итальянских» произведениях писателя. Во второй главе «Европейский город в “немецких” и “французских” стихотворениях В.Ф. Ходасевича» рассматриваются специфика городского пространства и социальная проблематика в «немецких» и «французских» стихотворениях поэта. В третьей главе «Репрезентация России в литературном наследии В.Ф. Ходасевича периода эмиграции» исследуются специфика образа русского человека в сопоставлении с образом лирического героя, а также репрезентация темы культурной памяти в творчестве поэта. Список использованной литературы состоит из 225 наименований. Общий объем работы (без Списка использованной литературы) – 163 страницы.

1. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ИТАЛИИ В СТИХОТВОРЕНИЯХ И ОЧЕРКАХ

В.Ф. ХОДАСЕВИЧА

В творчестве Ходасевича Италия появляется неоднократно. Произведения поэта об Италии можно разделить на две группы: 1) стихотворения и очерки, написанные до Первой мировой войны (1911–1913 гг.); 2) произведения 1920-х гг. Первая группа лирических и прозаических текстов ассоциируется с романтическим путешествием писателя и Е.В. Муратовой в Италию. Вторая группа произведений создавалась во время второго путешествия Ходасевича по Италии – уже вместе с Н.Н. Берберовой. В 1920-е гг. он жил на вилле М. Горького в Сорренто. Хотя в работе исследуются произведения Ходасевича периода эмиграции, мы считаем необходимым рассмотреть «итальянские» стихотворения и очерки, написанные до эмиграции, чтобы проследить изменение репрезентации Италии в творческом наследии писателя.

Оба «итальянских» путешествия стали «поворотными» в биографии поэта. Первая поездка Ходасевича в Италию была омрачена расставанием с возлюбленной. В это время он состоял в романтических отношениях с Е.В. Муратовой, с которой они жили в Нерви, а затем Ходасевич один направился в Венецию [Шубинский 2012]. В 1918 г. поэт издал автографический сборник «Стихи о царевне», в который вошли стихотворения, написанные в Италии. Некоторые из них также вошли в цикл «Звезда над пальмой» из книги «Счастливый домик» (1913). Помимо лирических произведений, в этот период Ходасевич написал два очерка о Венеции «Ночной праздник. Письмо из Венеции», «Город разлук. В Венеции» (1911), в которых концептуализируется образ Венеции.

Второе пребывание в Италии завершилось тем, что Ходасевич и Н.Н. Берберова в начале апреля 1925 г. поняли, что остаются в эмиграции, поскольку «советское полпредство в Риме отказывается продлевать <...> заграничные паспорта» [Шубинский 2012: 515]. Н.А. Богомолов указывает на

относительно долгий период, в течение которого писатель постепенно осознавал себя эмигрантом – с весны 1924 г. по осень 1926 г., что проясняется в письмах к А.И. Ходасевич, М.О. Гершензону, М.М. Карповичу и др. [Богомолов 2011: 210–212].

В эмиграции Ходасевичем было создано несколько «итальянских» стихотворений. Среди них «Соррентинские фотографии» (1925–1926), «Интриги бирж, потуги наций...» (1924), вошедшие в «Европейскую ночь», и «Соррентинские заметки» (1924–1925), «Нет ничего прекрасней и привольней...» (1925–1926), оставшиеся за пределами последней книги стихотворений поэта. Следует также отметить очерк «Помпейский ужас» (1925), написанный Ходасевичем незадолго до того, как он покинул Италию.

В диссертационном исследовании делается попытка выявить специфику *итальянского* культурно-географического ареала, который представлен в «итальянских» поэтических и прозаических произведениях, написанных до эмиграции и после отъезда писателя из России.

1.1. ИТАЛЬЯНСКАЯ ПРИРОДА В ТВОРЧЕСТВЕ В.Ф. ХОДАСЕВИЧА

Природа в «итальянских» произведениях Ходасевича в зависимости от периода творчества репрезентируется по-разному. Для его доэмигрантских художественных произведений характерно романтическое мироощущение, что сопряжено с тяготением поэта к символизму [Vethea 1983, Бочаров 1990, Левин 1998, Богомолов 1999а, Demadre 1999, Богомолов 2011, П. Успенский 2014с и др.]. В «итальянских» стихотворениях 1910-х гг. пейзаж изображается романтически возвышенно: «*Хорошо, что в этом мире / Есть магические ночи, / Мерный скрип высоких сосен*» [75]¹³; «*А день бежит и*

¹³ Здесь и далее поэтические тексты Ходасевича цитируются по изданию: Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: В 8 т. Т.1. Полное собрание стихотворений / Сост., подгот. текста, комм. Дж. Малмсталя и Р. Хьюза; Вступ. статья Дж. Малмсталя. – М.: Русский путь, 2009. 648 с.; художественная проза, литературная критика и письма цитируются с указанием тома и страницы по изданию: Ходасевич В.Ф.

доцветают розы / В вечерний, лунный, в безысходный час» [76]; «Тихий вечер мирно и спокойно / Сыплет в море синие цветы / Там, внизу, звезда дробится в пене, / Там, вверху, темнеет сонный куст» [76].

Природе в доэмигрантских «итальянских» стихотворениях Ходасевича отводится господствующее место в мироздании. Явления природы олицетворяются: «вечер <...> сыплет в море» [76]; «солнце ежедневно свой совершает оборот» [77]; «нестрашные тени венецианского дня» [276]. Природа наделяется магической силой: «Хорошо, что в этом мире / Есть магические ночи» [75]; «Мир тебе, священное сиянье / Лигурийских звездных вечеров» [77]; «Благодари богов, царевна, / За ясность неба, зелень вод» [77].

Вместе с изображением природы в доэмигрантской «итальянской» лирике поэта всегда появляется образ возлюбленной: «Хорошо с улыбкой думать, / Что царевна (хоть не любит!) / Не забудет ночи лунной» [75]; «И целый день обиженная бродишь / Над озером, где ветер и камыш» [76]; «День пройдет, сокроет в дымке знойной / Смуглые ленивые черты» [76]; «Благодари богов, царевна, / За ясность неба, зелень вод, / За то, что солнце ежедневно / Свой совершает оборот; / За то, что тонким изумрудом / Звезда скатилась в камыши» [77]¹⁴.

Природа изображается в цвете: «ясность неба, зелень вод» [77]; «синие цветы» [76]; «тонким изумрудом / Звезда скатилась в камыши» [77]. Разнообразие природы, описанное Ходасевичем, дополняется цветовой гаммой, которую он использует, изображая возлюбленную. В «итальянских» стихотворениях 1910-х гг. пейзаж показан благодаря приему *цветового контраста*: красный цвет розы и белый цвет зубов («Ах, из роз люблю я сердцем лживым / Только ту, что жжет огнем ревнивым, / Что зубами с голубым отливом / Прикусила хитрая Кармен» [74]); красный цвет в одежде

Собрание сочинений: В 4 т. Т.: I–IV / Сост. И.П. Андреева, С.Г. Бочаров. М.: Согласие, 1996–1997.

¹⁴ Образ возлюбленной в лирике поэта можно обнаружить только в доэмигрантском творчестве. Однако, по словам Ю. И. Левина, «мифологема души в большей мере определяет содержание поэтического мира Ходасевича, равно как и главные черты поэтики Ходасевича <...> Так, ею обусловлено основное место, которое занимает в поэзии Ходасевича тема “Я” и относительное невнимание к другим человеческим личностям <...>: место отношений «я – другие» (и «я – любимая») занято – благодаря сосредоточенности на отношениях Я с собственной душой» [Левин 1998: 244].

и на губах возлюбленной и черный цвет ленты («Царевна ходит в красном кумаче / Румянит губы ярко и задорно, / И от виска на поднятом плече / Ложится бант из ленты черной» [74–75]); серебристый цвет лунного света и черный цвет банта возлюбленной («Словно крылья / На серебряной дорожке, / Распластался тонкой тенью, / И колыхается, и никнет / Черный бант» [75])¹⁵. При изображении природы и возлюбленной может использоваться один цвет: «Ты – небес прозрачный изумруд» [76] и «Тонким изумрудом звезда скатилась в камыши» [77]. Метафоры (прозрачный изумруд и тонкий изумруд) характеризуют и природное явление (звезду), и возлюбленную: красота возлюбленной и красота природы соотносятся.

Спектр чувств и ощущений, которые вызывает у героя итальянская природа, много шире обозначенной выше цветовой гаммы. Итальянская природа в стихотворениях 1910-х гг. отмечена разнообразными обонятельными и вкусовыми ощущениями: «Сок вишен, аромат плодов <...> и вино» [297]; «Запах тмина и ромашки» [75] и др. При изображении возлюбленной поэт также использует чувственные образы: «Сладко жить в твоей, царевна, власти, / В круге пальм, и вишен, и причуд. / Ты как пена над бокалом Асти» [76]; «Царевна душится изнеженно и пряно» [75]; «От морских прозрачных испарений / Солоны края румяных уст» [76]. Лирический герой в ранних «итальянских» стихотворениях воспринимает мир *сенситивно*. Благодаря репрезентации итальянской природы и возлюбленной посредством визуальных, вкусовых, ольфакторных и кинестетических образов возникает романтизированное, чувственное импрессионистическое изображение действительности.

Образ возлюбленной в доэмигрантских «итальянских» стихотворениях исследователями трактуется с опорой на биографию писателя. А.Б. Устинов в

¹⁵ Цветовая гамма в цикле «Звезда над пальмой» стала предметом исследования Ю.А. Овчинниковой, которая на основании анализа цветковых эпитетов приходит к тому, что «красный и черный цвета <...> участвуют в описании образа Царевны, который близок к Кармен – одному из вечных образов в литературе» [Овчинникова 2012: 159].

текстологическом исследовании автографического¹⁶ сборника Ходасевича «Стихи о царевне» приходит к тому, что поэт, работая над этим циклом стихотворений в 1918 г., вспоминал о событиях своего путешествия в Италию с Е.В. Муратовой [Устинов 2010]. П.Ф. Успенский говорит о мифологизации тех событий в творчестве Ходасевича: «Ходасевич мифологизировал и расставание с Муратовой <...> Хотя Муратова, по-видимому, уехала в Россию из Флоренции <...>, и только потом Ходасевич отправился в Венецию (8 июля возлюбленная пишет ему письмо из Звенигорода, а 12 июля поэт в письме к друзьям сообщает, что лишь завтра будет в Венеции). <...> Венеция как место расставания выбрана, вероятно, неслучайно – город как бы замыкает театральные декорации романа. Действительно, возникает симметрия начала и конца отношений: знакомство на маскараде и разрыв в Венеции» [П. Успенский 2014с: 94].

Кроме того, можно говорить о мифологизации образа возлюбленной. В цикле «Звезда над пальмой» и других доэмигрантских «итальянских» стихотворениях Ходасевича герой называет возлюбленную царевной («Царевна душится изнеженно и пряно / И любит смех и шумный балаган, / Но что же делать, если сердце пьяно / От поцелуев и румян?» [75]), Кармен («Ах, из роз люблю я сердцем лживым / Только ту, что жжет огнем ревнивым, / Что зубами с голубым отливом / Прикусила хитрая Кармен!» [74]); Еленой («Полно рыдать об умершей Елене, / Радость опять посетила меня. / Снова я с вами, нестрашные тени, / Венецианского дня!» [276]); Темирой¹⁷ («Плотные спусти, Темира, шторы / Почитай мне про моря и горы» [74]; «Смотрела ты в морскую мглу, Темира. / Твоя любовь,

¹⁶ В статье «Венецианский роман Владислава Ходасевича» А.Б. Устинов говорит об автографических сборниках поэта, написанных в период работы в Трудовой артели «Книжная лавка писателей», уделяя особое внимание рукописному сборнику «Стихи о царевне»: «Книжка “Стихи о царевне” включает пять переписанных чернилами стихотворений: “Портрет”, “Прогулка”, “Досада”, “Успокоение” и “Завет”, вошедших в “Счастливый домик”» [Устинов 2010: 95]. К тому же исследователь пишет о возможности того, «что Ходасевич приготовил “Стихи о царевне” не для продажи в “Книжной лавке писателей”, а в качестве подношения своей бывшей возлюбленной» [Устинов 2010: 106].

¹⁷ Обращаясь к имени Темира, которое использует поэт, необходимо отметить комментарий Дж. Мальмстада и Р. Хьюза, в котором говорится о ходасевичевской традиционности использования таких условных имен, как Делия, Хлоя, Темира и Лилета, обозначающих ту или иную реальную личность, имя которой можно расшифровать по количеству слогов или первой букве [Ходасевич 2009 (I): 374].

к<a>к царская порфира, / В те вечера давила плечи мне» [274]).

Именуя возлюбленную *царевной* и *Кармен*, Ходасевич выстраивает диалог с А.А. Блоком: «В сборнике Ходасевича Царевна один раз названа “Кармен”, а в цикле стихов Блока Кармен один раз описывается с помощью русского существительного “царица”» [Овчинникова 2012: 160]. Имя *Кармен* отсылает также к новелле П. Мериме и опере Ж. Бизе. Сопоставление возлюбленной в цикле «Звезда над пальмой» с Кармен говорит не только об аллюзиях на творчество А.А. Блока, П. Мериме и Ж. Бизе, но и подчеркивает родство доэмигрантского творчества поэта с символизмом.

Номинация *царевна*, встречающаяся в «Стихах о царевне», раскрывает образ возлюбленной. По словам П.Ф. Успенского, «Ходасевич определил для Муратовой роль “царевны”, что подчеркивало театральность возлюбленной» [П. Успенский 2014с: 93]. Образ царевны был характерен для модернизма вообще: в литературе (А.А. Блок), в живописи (М.М. Врубель, В.М. Васнецов¹⁸). Классический пример – известная работа М.М. Врубеля «Царевна-Лебедь» (1900), которая была написана под впечатлением от оперы Н.И. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» по сказке А.С. Пушкина и, скорее всего, была знакома Ходасевичу-пушкинисту. Однако он не повторяет образа царевны М.М. Врубеля, а, напротив, противопоставляет свою царевну Царевне-Лебедь. Царевна М.М. Врубеля изображена в холодной гамме, ее окружает мертвая природа (скалы и море), она спокойна и печальна. У Ходасевича царевна представлена на фоне колоритного южного пейзажа, окружена красным цветом, хитра и весела.

Поэт использует и имя *Елена*, которое, на наш взгляд, отсылает к греческой мифологии и образу Елены Прекрасной (Троянской). Стихотворение «Полно рыдать об умершей Елене» (1915) не вошло в цикл «Звезда над пальмой» из сборника «Счастливый домик», но было записано

¹⁸ В работах В.М. Васнецова прежде всего актуализируется сказочность царевны («Три царевны подземного царства» (1881), «Иван-царевич на сером волке» (1889), «Царевна-лягушка» (1901–1918), «Несмеяна-царевна» (1916–1926)). В.М. Васнецов основывается прежде всего на сюжетах и образах русских народных сказок.

Ходасевичем от руки в сборник «Стихи о царевне» в 1918 г. Здесь смерть Елены можно понимать как метафорическое осмысление расставания с возлюбленной. К тому же в этом стихотворении есть отсылка к вполне определенному пространству – Венеции («*Полно рыдать об умершей Елене, / Радость опять осенила меня. / Снова я с вами, нестрашные тени / Венецианского дня*» [276]), что представляется в огромной степени биографичным, поскольку поэт после расставания с Е.В. Муратовой уехал в Венецию один¹⁹.

Упоминание сюжета смерти Елены восходит к трагедии «Орест» Эврипида, где смерть Елены означает только ее физическую смерть и впоследствии восхождение на Олимп. Е.В. Муратова, чей образ романтизируется в «итальянских» стихотворениях Ходасевича 1910-х гг., уходит от поэта, оставаясь для него Еленой Прекрасной, что подтверждается уже другим стихотворением 1915 г., тоже не вошедшим в цикл «Звезда над пальмой»: «*Сойдя в Харонову ладью, / Ты улыбнулась – и забыла / Всё, что живому сердцу льстило, / Что волновало жизнь твою / <...> Я для тебя – оставший где-то, / Ты – горький призрак для меня*» [274–275].

В цикле «Звезда над пальмой» возникает и имя одной из муз – Полигимния: «*Что ж ты медлишь, весна? Вдохновенней, / Ты, влюбленных сердец Полигимния?*» [77]. Упоминание музы пантомимы и гимна, Полигимнии, напрямую связано с историей любви Ходасевича и Е.В. Муратовой, мифологически закрепившейся на страницах автографического сборника «Стихи о царевне». Е.В. Муратова была танцовщицей²⁰, что было очень значимо для поэта, который в детстве занимался балетом. В Италию летом 1911 г. она «отправилась на гастроли с “труппой босоножек” Элли Рабенек» [Шубинский 2012: 124]. Ходасевич, очевидно, знал танцевальные постановки, в которых Е.В. Муратова

¹⁹ По словам А.Б. Устинова, «вопреки планам совместного путешествия в Венецию, о которых Ходасевич сообщал Муни <...>, Ходасевич и Муратова расстались во Флоренции» [Устинов 2010: 98].

²⁰ «Пагануцци [Евгения Муратова – прим. Д.С.] была прилежной ученицей студии балерин-босоножек, последовательниц Айседоры Дункан» [Шубинский 2012:121].

принимала участие. Создавая образ возлюбленной-танцовщицы, поэт отступил от традиции, используя имя музы Полигимнии, а не Терпсихоры. Терпсихора появляется в русских лирических произведениях XVIII–XX вв. исключительно как муза танца (Г.Р. Державин, Н.М. Карамзин, В.К. Тредиаковский, К.Н. Батюшков, А.С. Пушкин и др.). Имя музы танца упоминается в «Евгении Онегине» А.С. Пушкина. Современниками поэта этот образ традиционно использовался как ассоциация к танцу, например, у М.И. Цветаевой есть упоминание о Терпсихоре как музе танца в «Фениксе» (1924), у В.В. Набокова в «Конькобежце» (1925). Полигимния же традиционно в русской литературе XVIII–XIX вв. предстает как муза гимна (Г.Р. Державин, В.К. Тредиаковский). И современники Ходасевича использовали это имя, говоря о лирической поэзии и гимнах, в частности, В.Я. Брюсов в стихотворении «Начинающему» (1909) и Вяч.И. Иванов в «Римских сонетах» (1919–1920) и др. Не зная о традиции употребления имен муз в русской литературе Ходасевич не мог. Можно предположить, что, говоря о Полигимнии в стихотворении «Февраль» (1913), он имеет в виду, что Е.В. Муратова олицетворяла для него музу и поэзии, и танца.

Вместе с тем гармония и красота возлюбленной соотносятся с гармонией и красотой природы, а божественная сила сопоставляется с силой мастерства поэта, что показано в стихотворении «Завет» (1912): *«Благодари богов, царица, / За ясность неба, зелень вод, / За то, что солнце ежедневно / Свой совершает оборот <...> За то, что ты, царица, в мире / Как роза дикая цветешь / И лишь в моей, быть может, лире / Свой краткий век переживешь»* [77]. Образ возлюбленной определяет проблематику лирических произведений об Италии 1910-х гг. Возлюбленная так же, как и итальянская природа, описывается поэтом романтически возвышенно.

Изображение Италии в доэмигрантской лирике Ходасевича традиционно. Образы природы и возлюбленной в его «итальянских» стихотворениях 1910-х гг. можно соотнести с образами природы и женщины в повести «Рим» Н.В. Гоголя, где с первых строк писатель сравнивает красоту

природы Италии с красотой женщины: *«Попробуй взглянуть на молнию, когда, раскroивши черные, как уголь, тучи, нестерпимо затрепещет она целым потоком блеска. Таковы очи у альбанки Аннунциаты. Все напоминает в ней те античные времена, когда оживлялся мрамор и блистали скульптурные резцы»* [Гоголь 1959: 194]. Н.В. Гоголь, кроме параллели красоты природы и красоты женщины, проводит параллель с красотой искусства (архитектуры и скульптуры). В лирике Ходасевича 1910-х гг. красота женщины прежде всего сопоставима с красотой природы²¹.

Однако в творчестве Ходасевича появляется и изображение цивилизации. В доэмигрантских прозаических произведениях писателя отношения природы и цивилизации представлены и как гармоничное единство, и с помощью приема *противопоставления*. Красота архитектуры в произведениях писателя либо соотносится с красотой природы, либо противопоставлена ей.

В первом доэмигрантском очерке об Италии «Ночной праздник. Письмо из Венеции» (1911) концептуализируется триединство человека, природы и архитектуры: *«Бродя по извилистым, тесным, в море спадающим улочкам одного города Италии, понял я раз и навсегда, что красота – несправедливый и милый дар неба, навеки данный этой стране. Ей не уйти, не укрыться от красоты, ни за какие грехи её не лишиться»* [Ш 7]. Так репрезентируя Италию, Ходасевич вписывается в традицию изображения Италии в русской литературе. По словам Н.Е. Меднис, «в течение почти трех веков Венеция является одним из самых притягательных мест Европы. Это влечение к водному городу легко объяснить его несравненной, неповторимой красотой» [Меднис 1999: 8]. И хотя Н.Е. Меднис говорит о Венеции, это суждение справедливо для Италии вообще. Красота природы, архитектуры и людей – характерная черта Италии, которую выделяют русские писатели XIX и XX вв.: *«Это была великолепная Генуя. В двойной красоте вознеслись <...>*

²¹ Романтизированный образ Италии сближает лирику поэта 1910-х гг. и с «Римскими элегиями» И.В. фон Гёте, которые ко времени создания стихотворений Ходасевича уже были переведены на русский язык.

её пестрые колокольни, полосатые церкви из белого и чёрного мрамора и весь многобашенный амфитеатр её» [Гоголь 1959: 207]; *«По всему полукругу залива идёт неустанно красивая беседа огня: холодно горит белый маяк неаполитанского порта и сверкает красное око Капо ди Мизена, а огни на Прочиде и у подножия Искии – как ряды крупных бриллиантов, нашитые на мягкий бархат тьмы»* [Горький 1951: 124] и др. И в этом смысле Ходасевич оказывается традиционен, природа Италии в его творчестве прекрасна вне зависимости от конкретного места: Рим, Венеция, Генуя.

В то же время в очерке «Ночной праздник. Письмо из Венеции» он рассуждает об неблагоприятном влиянии туризма на красоту Италии: *«Нет ничего пошлее, гнуснее, безличнее, чем эта международная толпа, наводнившая Италию. Ценою Хамского Ига платит несчастная страна за вечную свою красоту. Но неисповедимы пути судеб: чем ниже падает этот народ, тем его нежнее охраняет небо»* [III 7–8]. Туристы изображаются иронически: *«Парочка сантиментальных французов, обнявшись, едет в соседней гондоле. “Она” говорит: - Я бы хотела умереть сейчас... - О, моя кошечка, - шепчет “он”. <...> Все вздор какой-то. Гондолы идут одна возле другой. Вот французскую парочку оттерла от нас компания молчаливых альпийцев с выцветшими усами, голыми коленками и зелеными шляпами. Дальше американки без шляп, в шелковых ярких плащах. С другой стороны – пять русских веснушчатых девиц тормошат обывателя в чесучовом пиджаке. Он вытирает потную лысину, а девицы кричат ему в уши: - Иван Дмитрич! Смотрите же, как поэтично!»* [III 9]. Ходасевич противопоставляет гармонии Италии пошлость и мещанский облик толпы туристов.

Наряду с этим в очерке актуализируется противопоставление *турист – паломник*²². Писатель как паломник наблюдает за всем, что происходит

²² Это противопоставление подробно описано в работе З. Баумана «От паломника к туристу» [1995]. Паломник и турист, по мнению исследователя, имеют качественные отличия. И того, и другого можно назвать путешественниками, однако они имеют разные цели и по-разному относятся к пространству. Паломник пребывает в вечном поиске и не привязан к какому-либо месту: «Всюду, где бы ни находился паломник, это не то место, где ему надлежит и где он мечтает быть. <...> Фланёр, бродяга, турист и игрок вместе взятые, движимый неприятием ко всякой привязанности и фиксированности» [Бауман 1995:135 142]. Паломник наполняет свой мир идеей, неважно, религиозной или светской, паломничество может

вокруг, фиксирует самобытность Италии, детально изображает природу и архитектуру: *«Вот, по изломам и срывам прибрежной скалы, лепит она [Италия – прим. Д.С.] несуразные домики из грубого, серого камня, а выходит прекрасно: прихотливо громоздятся крыши над крышами, выступают углы, вьются улочки, повисают мосты над ручьями, бегущими с гор»* [Ш 7]. Для него путешествие по Италии, Венеции – это духовная цель. Идентифицируя себя как паломника, Ходасевич оказывается в традиции травелогов древнерусской литературы, в которых, по словам Ю.М. Лотмана и Б.А. Успенского, «путешествие было или паломничеством, или антипаломничеством, т. е. конечной его целью могло быть “святое” или “грешное” место. Пространство обладало присущим ему признаком святости или греха. Быть “никаким” оно не могло» [Лотман, Б. Успенский 1984: 561]. Ходасевич репрезентирует Италию как особенное место, где в единстве находятся красота и гармония человека, природы и архитектуры.

Во втором доэмигрантском «итальянском» очерке «Город разлук. В Венеции» (1911), написанном на месяц позднее «Ночного праздника», Ходасевич, обращаясь к изображению природы и цивилизации, отмечает уже не гармонию, а противопоставление: *«Вы сворачиваете в маленький канал, тесный и темный. Покрытые плесенью стены резко и прямо падают в воду»* [Ш 11]. Цивилизация господствует над природой: *«В представлении венецианца мир, обитаемый человеком, есть город – совокупность жилищ»* [Ш 13]; *«Не такова Венеция. Природу отвергла она сознательно и свободно. Укрепив зыбкую свою почву, она не поколебалась скрыть ее под сплошным каменным покровом. Можно было бы сказать, что стихии венецианца суть вода, воздух, огонь и камень. Тощие деревца, кое-где выглядывающие из-за каменных стен, здесь до очевидности не нужны, да их,*

превратить «мир в магистраль, ведущую к месту, где обитает его смысл» [Бауман 1995: 138]. Туриста З. Бауман называет «потомком паломника», появившимся позднее, чем паломник, и имеющим другие цели. Цель туриста проста, он «сознательно и систематически ищет приключений новых, непохожих на старые переживания» [Бауман 1995: 146]. Турист полагает, что мир «принимает форму по желанию туриста, его делают и переделывают, думая лишь об одном: взбодриться, получить удовольствие, развлечься. <...> Туристический мир целиком и полностью структурируется по эстетическим критериям» [Бауман 1995: 147].

слава Богу, и немного. Я не хочу сказать, что Венеция с каким-то ожесточением изгоняет природу. Нет, она просто поворачивается к ней спиной» [Ш 12].

В этой характеристике Ходасевич, на первый взгляд, противоречит самому себе, противопоставляя *природу цивилизации*, поскольку в предыдущем очерке о Венеции речь шла об их гармонии. Более того, изображая природу Венеции, он обращает внимание на чуждость этого города природе: венецианские сады и парки кажутся ему искусственным образованием: *«С венецианским парком считаться не следует: это изобретение позднейшее и непопулярное. Посещают его разве только заезжие гости, скучающие по “природе”. Венецианцы туда не ходят, и это вполне естественно. <...> Сад – бессмысленный рудимент городского организма» [Ш 12].*

При этом в «Городе разлук. В Венеции» Ходасевич следует традиции, когда дает оценку Венеции как произведению искусства: *«Из всех городов земного шара Венеция наименее может считать себя чем-нибудь обязанной природе. Напротив, вся она – какое-то изумительное и нарочитое создание человека <...> Венеция – прообраз титанической дерзости и неизбежной ограниченности человеческого ума. Венеция есть причуда гения, и оттого в этом городе, таком прихотливом и странном, полном прекраснейших образцов барокко, менее всего хочется быть естественным» [Ш 13].* Таким образом он сближается с предшественниками, видевшими в Венеции удивительное творение человека: *«Великолепнее нелепости, как Венеция, нет. Построить город там, где город построить нельзя, – само по себе безумие; но построить так один из изящнейших, грандиознейших городов – гениальное безумие» [Герцен 1957 (XI): 468]²³.*

Искусственность Венеции писатель объясняет прежде всего особенностями архитектуры. В ее изображении доминирует образ камня:

²³ Поэт сближается с традицией изображения Венеции в русской литературе XIX в. О.С. Крюкова, рассуждая об этапах постижения Италии в творчестве русских писателей, выделяет очарование Венеции [Крюкова 2007: 64, 213–214].

«Природу отвергла она сознательно и свободно. Укрепив зыбкую свою почву, она не поколебалась скрыть ее под сплошным каменным покровом. Можно было бы сказать, что стихии венецианца суть вода, воздух, огонь и камень. Толстые деревья, кое-где выглядывающие из-за каменных стен, здесь до очевидности не нужны, да их, слава Богу, и немного. <...> Блистательно возникновение этого города наперекор природе, и многозначительно каменное его однообразие» [Ш 12–13]. В этом смысле Ходасевич сходится с Б.Л. Пастернаком, гротескно изображавшим каменную Венецию: «Размокшей каменной баранкой / В воде Венеция плыла» [Пастернак 2003 (I): 68]. В искусственности каменного города Б.Л. Пастернак видит мертвое и губительное начало, а Ходасевич с любовью и трепетом относится к такой Венеции: «Трудно уехать отсюда домой, в Россию. Здесь научаешься любить камни, черную воду каналов, соленые испарения моря, рыжие занавески на окнах да людей, проходящих, как тени» [Ш 13]²⁴.

Две характеристики венецианского пейзажа в очерках 1911 г. «Ночной праздник. Письмо из Венеции» и «Город разлук. В Венеции» кажутся противоречивыми, однако этому есть биографическое объяснение. В «Городе разлук. В Венеции» Ходасевич изображает пространство города как искусственное и inferнальное²⁵, что было продиктовано личными

²⁴ Искусственность касается не только архитектуры Венеции, но и особенностей венецианского карнавала. Изображение Венецианского карнавала характерно для русской венецианки, поскольку «карнавальная маска, родившись на улице, легко шагнула в Венеции на сцену и со сцены снова пришла на улицу» [Меднис 1999: 155]. П.П. Муратов рассматривает карнавал как феномен XVIII в. и отмечает, что благодаря религиозному циклу современные итальянцы сохранили средневековое сознание: «XVIII век был веком маски. В Венеции маска стала почти что государственным учреждением, одним из последних созданий этого утратившего всякий серьезный смысл государства. С первого воскресенья в октябре и до Рождества, с шестого января и до первого дня поста, в день св. Марка, в праздник Вознесения, в день выборов дожа и других должностных лиц каждому из венецианцев было позволено носить маску» [Муратов 1994: 23]. Ходасевича карнавал интересует как первооснова и основа жизни современного итальянца: «Там, где в минувшие времена карнавал продолжался шесть месяцев, где полгода ходили в масках, простота теряет всякую цену. Жизнь становится игрой, опасной и тонкой» [Ш 13]. Карнавал и Муратову, и Ходасевичу видится характерным для итальянской истории, современной культуры и быта. Но в прозе Ходасевича карнавал определяет искусственность в поведении современного итальянца. Эта искусственность обусловлена огромным количеством иностранных туристов, наполняющих Венецию и требующих развлечений: «Времена празднеств венецианских минули безвозвратно. Нынешний венецианец забыл уже о полугодовом карнавале, которым тешились его предки. Но о том, что заезжему иностранцу нужна хоть бы тень прежних этих празднеств, он помнит» [Ш 8].

²⁵ В этом очерке, на наш взгляд, утверждается нелюбовь поэта к городу вообще, которая в эмиграции реализуется во «французских» и «немецких» стихотворениях.

обстоятельствами жизни писателя. Очерк «Город разлук. В Венеции» не предполагал возвышенного тона и романтического повествования, поскольку писатель прибыл туда в одиночестве: путешествуя по Италии, «Ходасевич и Муратова расстались во Флоренции. <...> 30 июля, вернувшись в Венецию, <...> Ходасевич пишет Муратовой прощальное письмо» [Устинов 2010: 98-99]. Очерк «Ночной праздник» был написан практически сразу после расставания с Е.В. Муратовой, в августе 1911 г., а «Город разлук» – через месяц, в сентябре 1911 г.²⁶ Можно предположить, что в очерке «Ночной праздник» впечатления от впервые увиденного города «взяли верх», а в «Городе разлук» на настроение в большей степени повлияли интроспекция и переживание расставания с возлюбленной.

В обоих очерках о Венеции, описывая архитектуру (Собор Святого Марка, Собор Санта-Мария делла Салюте, Дворец дождей, Джардини Публиччи, Пьяццу, мост Риальто и др.), Ходасевич следует традиции изображения Венеции в русской литературе. «В период серебряного века <...> авторы видят в Венеции, в первую очередь, не географическое, а культурное пространство. “Тоска по мировой культуре”, характерная для серебряного века, отражается и в венецианском тексте» [Соболева 2010: 56–57]²⁷. Вместе с тем определяющим в репрезентации Венеции у Ходасевича оказывается искусство эпохи Ренессанса. В очерках писатель перечисляет не только архитектурные сооружения этой эпохи, но и упоминает имена итальянских писателей и художников (Аретино, Тициан, Джотто, Тинторетто).

В очерковых произведениях писателя появляется и отмечаемый исследователями мотив смерти, характерный для русской «венецианы» начала XX в. [Лосев 1996, Меднис 1999, Соболева 2010, Кунусова 2011 и др.]. В лирике современников Ходасевича актуализируются образы праха, гроба,

²⁶ Об этом расставании Ходасевич пишет спустя несколько лет, уже во время второго своего визита в Италию вместе с Н.Н. Берберовой («Нет ничего прекрасней и привольней...» (1925–1926)).

²⁷ Более того, изображая в деталях архитектуру Венеции, он следует традиции изображения этого города в мировой литературе: «Итальянское путешествие» (1813–1817) И.В. фон Гёте, «Камни Венеции» (1851–1853) Д. Рёскина и др.

катафалка: *«И дымка млечного опала, / И солнце, смешанное с ним, / И встречный взор, и опахало, / И ожерелье из коралла / Под катафалком водяным»* [Бунин 2006 (II): 126]; *«Я вновь целую богомольно / Венеции бессмертный прах!»* [Брюсов 1973 (I): 530]; *«Холодный ветер от лагуны. / Гондол безмолвные гроба <...> Таясь, проходит Саломея / С моей кровавой головой»* [Блок 1997 (III): 71]; *«Крикнул. Его не слышали, / Он, оборвавшись, упал / В зыбкие, бледные дали / Венецианских зеркал»* [Гумилев 1998 (II): 141] и др.

В прозе Ходасевича Венеция ассоциируется с царством Аида: *«Седой старик, в рубахе, расстегнутой на груди, с засученными рукавами, стоит на корме и, напрягаясь, огромным веслом толкает барку вперед. Он похож на Харона. О, легкие тени венецианского утра! Вы, похожие на людей, - только лукавые призраки. Не в жутком сумраке ночи, но в добела раскаленном и трепетном воздухе дня проплываете вы словно из кулисы в кулису. Да, из сырого Аида поднялись вы сюда, на поверхность земли, еще раз погреться на солнце, мелькнуть и исчезнуть»* [III 12]. В «Городе разлук. В Венеции» выстраивается целая система образов смерти (Аид, Харон, призраки, сумрак, подземелье). Такой диалог Ходасевича с современниками, на наш взгляд, обусловлен его стремлением усилить ощущение inferнальности города. Подобное восприятие города объясняется не только расставанием с возлюбленной, но и отсутствием природы в Венеции. Если в доэмигрантских стихотворениях образ природы был доминирующим в репрезентации Италии, то в очерках о Венеции писатель обращает внимание на архитектурный облик этого города²⁸.

В эмигрантской «итальянской» очерковой прозе Ходасевич также изображает Италию с помощью противопоставления *природа – цивилизация*. В очерке «Помпейский ужас» (1925) он вновь обращается к описанию

²⁸ В этом смысле с доэмигрантскими очерками писателя о Венеции можно сопоставить очерк «Бельфаст» (1925), написанный в эмиграции, в котором Ходасевич также рассматривает природу и архитектуру и их особенности: *«Если к Бельфасту спускаться с высоких холмов, подступивших к нему вплотную с северо-запада, – то столица Северной Ирландии покажется вам горстью земляники на кленовом листе: таковы, среди зеленых лугов, черепитчатые бельфастские крыши»* [III 40].

городского пространства, однако на этот раз предметом изображения становится не «живой» город, а руины: *«Безвзлетный, косный, приземистый куб помпейского дома – какая безвыходность, какая плотскость, какая тоска!»* [Ш 38]. Природа в этом очерке репрезентирована в образе Везувия. Писатель противопоставляет разрушенному городу вулкан: *«Перспектива улицы заканчивается громадой Везувия, точно в нее упирается»* [Ш 38]. Изображение Везувия возникает в начале и в конце очерка. В начале очерка вулкан показан как спокойный: *«Все голо, плоско, пыльно, каменно, выжжено солнцем и выедено ветрами: долина помпейская. Какая-то древняя скука носится над дорогой. Кажется, пепел Везувия здесь въелся во все. Везувий высится слева, коричнево-ржавый. Вершина его в парах. Почти черные возле кратера, они, высветляясь, рассеиваясь, белесоватым облаком тянутся к юго-востоку»* [Ш 33]. В конце «Помпейского ужаса» Ходасевич, гиперболизируя, изображает вулкан уже как действующий, хотя предыдущее извержение Везувия было в 1906 г., а писатель посетил Помпеи в апреле 1925 г.

Ходасевич наделяет природу демоническими чертами, Везувий изображается фантастически ужасным: *«Я поднимаю глаза – и вижу: на черных дымовых клубах, играя, вспыхивают лиловатые, винного цвета, отсветы. Это не огонь, это только его отражение на клубах пара»* [Ш 33]. И.З. Сураг отмечает тематическую близость «Помпейского ужаса» Ходасевича с темой гибели семьи и цивилизации в стихотворениях А.С. Пушкина 1834-1835 гг., которые были написаны под впечатлением от картины К.П. Брюллова: «Без Бога, без веры смерть представляется дикой, нелепой, бессмысленной, человек не готов к ней и не может принять ее – эта мысль, присутствующая во всей картине, педалируется противопоставлением жреца и священника. Надо сказать, что не один Брюллов так воспринял гибель Помпеи. Художник совсем другой эпохи, Владислав Ходасевич, в очерке “Помпейский ужас” (1925) описал свои впечатления от посещения мертвого города. Его поразило “не количество, а качество умираний”,

внезапная, неосмысленная смерть без покаяния, ужас единомоментного перехода человека из каждодневного быта, неочищенным – за земной предел» [Сурат 2009: 295–298].

Изображение Везувия в очерке Ходасевича не только тематически сближается с картиной К.П. Брюллова, но и может считаться *экфрастическим*. Цветовая гамма, с помощью которой писатель изображает вулкан, тождественна той, которая представлена в «Последнем дне Помпеи» К.П. Брюллова (черный, лиловый, винный). В конце очерка он описывает Везувий при помощи тех же деталей, что и К.П. Брюллов (клубы дыма, клубы пара, отсветы), хотя во время посещения Ходасевичем Помпей Везувий не извергался. Благодаря такому изображению вулкан видится еще более inferнальным, а природа предстает как разрушительная стихия.

Противопоставление *природа – цивилизация* в «Помпейском ужасе» непосредственно связано с мотивом смерти: *«Справа, под сводом, дверь в маленький музей. О, какой ужас! В конторе кладбищенской вам только скажут, кто где лежит, – а здесь покажут нутро могилы, то, что в ней совершается. Здесь собрана часть утвари, найденной при раскопках: блюда, миски, оружие, баночки для румян, дверные замки, статуэтки. И тут же – сами жильцы: слепки людей, засыпанных пеплом. Один, скорченный скелет в лохмотьях, кажет рот, полный зубов; другой накрыл голову тогой – жест последнего отчаяния; третий – голый, лежит на спине раскорякой, в стеклянном гробу. Собака, в широком ошейнике, сведена конвульсией, свернулась, как гусеница. Здесь – вскрываются “тайны гроба”»* [III 34]. Ходасевич персонифицирует Помпеи, изображая город как покойницу, перечисляя основные этапы подготовки тела к погребению: *«Помпея обмыта, убрана, “обряжена”, как покойница»* [III 34]. Однако он утверждает, что погребение не состоялось, потому что смерть города была внезапной и неестественной. Уже в самом конце очерка писатель приходит к выводу, что смерть города – это следствие конфликта *природа – цивилизация*.

Смерть цивилизации здесь сопряжена с понятием греха. Рассуждая об

этом, Ходасевич вступает в полемику с В.Я. Брюсовым, который в «Помпеянке» говорит о вечности и нетленности тела: *«На город пали груды серой пыли, / И город был под пеплом погребен. / Века прошли; и, как из алчной пасти, / Мы вырвали былое из земли. / И двое тел, как знак бессмертной страсти, / Нетленными в объятиях нашли»* [Брюсов 1973 (I): 289]. Ходасевич цитирует В.Я. Брюсова, называя «Помпеянку» *«бездушным декадентством»* [III 36]. Телесное и греховное в «Помпеянке» изображается вечным и нетленным, напротив, в «Помпейском ужасе» телесное репрезентируется как греховное, уродливое, мертвое и оказывается причиной катастрофы: *«Город был маленький, но с достатком; здесь знали цену деньгам и всякому плодородию, <...> много здесь было публичных домов и кабаков, население крепко любило хорошо поесть, попить, выспаться. И погибла Помпея в час ужина. Здесь очень грубая, жирная, липкая жизнь перешла в такую же грубую и неблагоприятную смерть. И не знаешь, что тягостнее: то ли, что сохранилось получше, или то, что сильнее разрушилось: там явственнее следы душевной жизни, здесь – душевной смерти. Здесь жили и умерли в полутемных, тесных клетушках, без окон, с единственной дверью»* [III 37].

Конфликт *природа – цивилизация* в «Городе разлук. В Венеции» (1911) и «Помпейском ужасе» (1925) разрешается по-разному: в доэмигрантском очерке цивилизация одерживает верх над природой, архитектура города поглощает природу; в эмигрантском очерке природа оказывается сильнее цивилизации, природа разрушает город.

В противовес большинству «итальянских» стихотворений обоих периодов, где природе отводится главная роль, в лирике поэта 1920-х гг., посвященной Венеции, все же возникает образ города. В «Нет ничего прекрасней и привольней...» (1925–1926), которое написано по воспоминаниям²⁹ и отсылает к очерку «Город разлук. В Венеции». В обоих

²⁹ По замечанию Н.Н. Берберовой, настроение поэта в Венеции было продиктовано воспоминаниями: «В Венеции Ходасевич был окрылен и подавлен: здесь когда-то он был молод и один, мир стоял в своей

случаях архитектура Венеции выходит на первый план, более того, в стихотворении представлен исключительно городской пейзаж: *«Нет ничего прекрасней и привольней, / Чем навсегда с возлюбленной расстаться / И выйти из вокзала одному. / По-новому тогда перед тобою / Дворцы венецианские предстанут. / Помедли на ступенях, а потом / Сядь в гондолу. К Риальто подплывая, / Вдохни свободно запах рыбы, масла / Прогорклого и овощей лежалых. <...> Потом зайди в лавчонку *banco lotto*, / Поставь на семь, четырнадцать и сорок, / Пройдись по Мерчерии, пообедай / С бутылкою «Вальполличелла». В девять / Переоденься, и явись на Пьяцце»* [314]. Поэт описывает архитектурные памятники и сооружения эпохи Ренессанса.

В «Интригах бирж, потугах наций...» (1924) Ходасевич упоминает архитектурные памятники – Прокурации. Кроме того, по замечанию Дж. Мальмстада и Р. Хьюза, здесь отмечена также «репродукция картины венецианского художника эпохи Возрождения Витторе Карпаччо <...> “Сон святой Урсулы”» [Ходасевич 2009 (I): 459]. В «Романсе» (1924), завершающем неоконченное стихотворение А.С. Пушкина «В голубом эфира поле...» (1822), Ходасевич упоминает имя поэта эпохи Ренессанса: *«Про высокое преданье / Запевает им гребец. / И под Тассову октаву / Старец сызнова живет, / И супругу он по праву / Томно за руку берет»* [211]³⁰. В этих лирических произведениях периода эмиграции Венеция репрезентируется посредством искусства Возрождения.

Стихотворение «Нет ничего прекрасней и привольней...» тематически вписывается в ряд других лирических произведений о Венеции, написанных современниками поэта. Л.В. Лосев, сопоставивший «Нет ничего прекрасней и привольней...» с «Венецией» А.А. Ахматовой и «Венецией» Б.Л. Пастернака, приходит к выводу, что «Венеция, которая прежде была лишь красивым фоном любовного свидания или смерти, предстает в этих

целости за ним, еще не страшный. Теперь город отбрасывал ему отражение того, что есть: он не молод, он не один, и никто и ничто не стоит за ним, защиты нет» [Берберова 1996: 250].

³⁰ См. подробнее в комментариях Дж. Мальмстада и Р. Хьюза [Ходасевич 2009 (I): 509-511].

трех стихотворениях как место назначения лирического паломничества, <...> там в тесноте не тесно, в духоте не душно, там утрата переживается как приобретение, там даже можно бросаться в самое себя» [Лосев 1996: 229]. Это лирическое паломничество в стихотворении Ходасевича отождествляется с погружением урбанистический пейзаж, который образуют достопримечательности, перечисляемые поэтом. Цивилизация здесь не противостоит природе, но оказывается единственной возможной реальностью для лирического героя.

В других «итальянских» стихотворениях Ходасевича 1920-х гг. есть место противопоставлению *природа – цивилизация*, однако оно не требует разрешения конфликта: природа и цивилизация противопоставлены, но сосуществуют: «*Шуми, поток, играй и прядай, / Скача уступами ко мне <...> Лети с неудержимой силой, / Чтобы корыстная рука / Струи полезной не схватила / В долблёный кузов черпака*» [213]; «*Мотоциклетка стрекотнула / И сорвалась. Затрепетал / Проектор по уступам скал, <...> Мы шумно ворвались туда / И стали. Слышно, как вода / В далеких плещет водопадах*» [175]. Цивилизация, или все, что создано человеком, в данном случае инструмент (черпак) и техника (мотоциклетка), изображается как нечто, нарушающее движение природных сил.

Противопоставление *природа – цивилизация*, на котором строится образ Италии в доэмигрантских и эмигрантских очерках и в эмигрантской лирике, сопоставимо с противопоставлением *лирический герой – мир*. Конфликт лирического героя с миром выражается в том, что герой не находит себе места в лоне цивилизации, отдавая предпочтение итальянской природе. Хотя лирическому герою природа ближе, чем цивилизация, в эмигрантских произведениях итальянская природа показана как inferнальная: «*Айдесский древний ветер веет, / И ущербляется луна*» [175]; «*Там, высоко над Помпеей, дышит драконья пасть*» [III 38].

Как и в «итальянских» стихотворениях 1910-х гг., в эмигрантском стихотворении «Водопад» и в очерке «Помпейский ужас» природные явления

олицетворяются и наделяются сверхъестественной силой: *«Начав разбег на вышине, / Шумы, поток, играй и прядай, / Скача уступами ко мне. / Повисни в радугах искристых, / Ударься мощною струей / И снова в недрах каменистых / Кипенье тайное сокрой. / Лети с неудержимой силой»* [213]; *«Все голо, плоско, пыльно, каменно, выжжено солнцем и выедено ветрами <...> Кажется, пепел Везувия здесь вьелся во все»* [Ш 33]. В творчестве периода эмиграции эта сверхъестественная сила природы представляется либо нарушающей гармонию, либо разрушающей и inferнальной.

Природа в «итальянских» стихотворениях Ходасевича 1920-х гг. ассоциируется с античной культурой. Античные образы возникают в триптихе «Соррентинские заметки» (1924–1925). «Соррентинские заметки» не вошли в «Европейскую ночь» и итоговое «Собрание стихотворений», но поэт опубликовал их в газете «Последние новости» в августе 1925 г., после того как покинул Италию. В этом триптихе отражены главные особенности природы Италии, какой ее увидел и описал Ходасевич-эмигрант.

Во втором и третьем стихотворениях «Соррентинских заметок» – «Пан» (1924) и «Афродита» (1925) – представлены образы античных богов. Пан – бог пастушества, скотоводства, плодородия и дикой природы. С одной стороны, он олицетворяет природу, противостоящую обыденной жизни человека: *«Смотря на эти скалы, гроты, / Вскипанье волн, созвездий бег, / Забыть убогие заботы / Извечно жаждет человек»* [213]. С другой стороны, Пан внушает человеку панический страх: *«Но диким ужасом вселенной / Хохочет козлоногий бог, / И, потрясенная, мгновенно / Душа замрет»* [213–214]. Козлоногий бог Пан символизирует здесь дихотомичность природы, выраженную одновременно в ее силе и ужасе³¹. Итальянская природа репрезентируется двояко: как то, к чему стремится человек, уставший от окружающей действительности, и как то, что ввергает его в дикий ужас.

³¹ В этом плане Ходасевич удивительно совпадает с А. Мэкенем, автором повести «Великий бог Пан» (1894), которая не была переведена на русский язык к тому времени, когда поэт писал «Соррентинские заметки». Для А. Мэкена бог Пан был олицетворением сверхъестественного вселенского зла, у Ходасевича Пан символизирует дикий ужас Вселенной.

Здесь можно увидеть и благоговение перед очистительными силами природы, и страх перед Вселенной. Лирический герой теряет свою идентичность: он стремится к природе, но ее ужасающие силы, ее хтоническое начало пугает его. Герой осознает свою чуждость и цивилизации («*убогие заботы*»), и природе («*дикий ужас*»).

Стихотворение «Афродита» также отсылает к древнегреческой мифологии. Здесь возникают уже два античных образа: «*Сирокко, ветер невеселый, / Всё вымел начисто во мне. / Теперь мне шел бы череп голый / Да горб высокий на спине. / Он сразу многое бы придал / Нам с Афродитой, двоим, / Когда, обнявшись, я и идол, / Под апельсинами стоим*» [214]. Первый – Афродита, богиня любви, красоты, плодородия и жизни. Второй – лысый горбун, который тоже может быть связан с античной мифологией. Во-первых, лысый череп и высокий горб могут символизировать физическое уродство. А физическим уродством, хотя и другим, был от рождения наделен Гефест, который был хром на обе ноги и некрасив. Во-вторых, появление образа Гефеста в этом стихотворении закономерно еще и потому, что он был мужем Афродиты, а здесь Ходасевич указывает на романтические отношения Афродиты с ее уродливым спутником. В-третьих, образ Гефеста неслучаен, так как он бог огня, покровитель кузнечного ремесла, искусный кузнец. Ролевого героя (лысого горбуна, Гефеста, спутника Афродиты, покровителя кузнечного ремесла) можно соотнести с героем-поэтом. Афродита, рожденная из пены морской, олицетворяет собой природу, в образе Гефеста – кузнеца и ремесленника – персонифицируется искусство. Объятия Афродиты и Гефеста символизируют в восприятии Ходасевича античный синкретизм природы и цивилизации, природы и искусства³².

Кроме античных образов, во всех стихотворениях триптиха можно обозначить комплекс мотивов *силы, очищения, забвения и беззаботности*:

³² Эта мысль была характерна для современников поэта. В «Silentium» (1910, 1935) О.Э. Мандельштама эта идея представлена более эксплицитно. У него синкретизм античного восприятия также ассоциируется с образом Афродиты: «*Она еще не родилась, / Она и музыка, и слово, / И потому всего живого / Ненарушаемая связь. <...> Останься пеной, Афродита, / И слово в музыку вернись*» [Мандельштам 2009 (I): 48].

«Шумы, поток, играй и прядай, <...> Повисни в радугах искристых, / Ударься мощною струей <...> Лети с неудержимой силой» [213]; «Сирокко, ветер невесёлый, / Всё вымел начисто во мне» [214]; «Смотря на эти скалы, гроты, / Вскипанье волн, созвездий бег, / Забыть убогие заботы / Извечно жаждет человек» [213]. Эти мотивы концентрируются и в стихотворении «Интриги бирж, потуги наций...» (1924): «А всё под сводом Прокураций / Дух беззаботности живет <...> И всё исчезнет невозвратно / Не в очистительном огне, / А просто – в легкой и приятной / Венецианской болтовне» [172–173].

Такое восприятие пространства, природы и культуры, духа Италии эксплицирует проблему идентификации лирического субъекта, для которого Италия – это особенное место, где он ощущает свободу и черпает силы. Италия представлена как место, избранное Богом: *«И не без горечи сокрытой/ Хожу и мыслю иногда, / Что Некто мудрый и сердитый, / Однажды поглядит сюда, / Нечаянно развеселится, / Весь мир улыбкой озаря, / На шаль красотки заглядится, / Забудется, как нынче я» [172–173].* Италия противопоставлена остальному миру: *«Интриги бирж, потуги наций. / Лавина движется вперед. / А всё под сводом Прокураций / Дух беззаботности живет» [172].* Поэт не только указывает на ментальные особенности итальянцев, но и подчеркивает ценность культуры Италии для него.

Для Ходасевича природа Италии и ее дух имели большое значение. Это место было важным для него не только потому, что, по словам Н.Н. Берберовой, с Италией были связаны его воспоминания, но прежде всего потому, что Италия воспринималась как особенное место, отмеченное в культурном опыте Ходасевича ассоциациями с искусством Ренессанса. В этом смысле Венеция изображается противопоставленной остальному миру. В исследованиях римского текста говорится, что «под влиянием Н.В. Гоголя оппозиция “Рим – Париж” трактуется как противопоставление сакрального места тщетной суете» [Крюкова 2007: 110]. Поэт, следуя этой традиции

XIX в., расширяет противопоставление *Рим – Париж*, поскольку он изображает не Рим, а другие города Италии. В «итальянских» стихотворениях Ходасевича нет четкого деления Италии на города: те или иные характеристики Рима, Венеции или Сорренто становятся общими для Италии, за исключением доэмигрантских очерков писателя о Венеции. Противопоставление Италии остальному миру в эмигрантском творчестве поэта в основном касается конфликта *природа – цивилизация*, в котором Италия представляется в большей степени естественной, чем остальная Европа.

Италия в эмигрантском творчестве писателя репрезентируется как последнее пристанище души. По словам Н.Е. Меднис, «русская венециана являет собой особый литературный пласт, благодаря которому в российском ментальном пространстве реализуется присутствие Венеции как необходимого душе уголка мира» [Меднис 1999: 14]. Определение «необходимый душе уголок мира», которое в разных вариациях встречается в русской литературе, у Ходасевича можно отнести не столько к Венеции, сколько к Италии вообще. Для него Италия (Венеция, Рим, Сорренто) – это место, где очищается душа, место, где человек обретает забвение и спокойствие, место, где душа стремится к вечному покою, как в «27 мая 1836»: «Уж и возвышенным и низким / По горло сыт, / И только к теням застигийским / Душа летит» [311].

Стихотворение «27 мая 1836», полное пушкинских реминисценций и озаглавленное датой последнего дня рождения А.С. Пушкина по старому стилю, вряд ли может относиться к произведениям Ходасевича, где показана Италия. Однако именно итальянское пространство, Рим, где написано стихотворение, наводит его на мысли о покое души в царстве мертвых, за Стиксом, поскольку Италия воспринимается поэтом сквозь призму древнегреческой мифологии.

Италия как место последнего пристанища души в «итальянских» стихотворениях поэта 1920-х гг. коррелируется с образами новой родины и

нового дома в лирике современников писателя. У Вяч.И. Иванова в «Римских сонетах» Италия, а точнее Рим, становится новой родиной и приютом. Интересна в данном случае связь стихотворений «27 мая 1836», «Интриги бирж, потуги наций...» и «Соррентинских заметок» Ходасевича с «Римскими сонетами» Вяч.И. Иванова. Эти произведения были написаны примерно в одно время. Более того, в переписке Ходасевича и Вяч.И. Иванова зафиксировано обсуждение писателями «Римских сонетов»: «В конце ноября [1924 – прим. Д.С.] Иванов послал пять недавно написанных “Римских сонетов” в Сорренто. 1 декабря он записал в Дневнике: “Письмо от Максима Горького: “Прекрасные стихи Ваши получил, примите сердечную благодарность, мастер”. <...> Вечером – другое письмо из Сорренто – от Ходасевича, хвалит также “высокое и скромное мастерство” сонетов» [Мальмстад 1987: 267].

«Итальянские» стихотворения Ходасевича 1920-х гг. и «Римские сонеты» Вяч.И. Иванова близки тематически. Вяч.И. Иванов прямо называет Рим родным домом: «Приветствую, как свод родного дома, / Тебя, скитаний пристань, вечный Рим» [В. Иванов 1979 (III): 578]. Ходасевич, напротив, только намекает на значимость пространства Италии для него: «Под сводом Прокураций / Дух беззаботности живет <...> Забудется, как нынче я, – / И всё исчезнет невозвратно» [172–173]; «Забывать убогие заботы / Извечно жаждет человек» [213]. При этом поэты по-разному изображают итальянские города. В «Римских сонетах» Вяч.И. Иванова Рим воспевается как вечный город с героической историей, а творчестве Ходасевича Италия репрезентируется в основном посредством изображения природы.

В ряду поэтов-современников Ходасевича, называвших Италию вторым домом, можно упомянуть М.А. Кузмина, который в одном из своих стихотворений Италию называет второй матерью: «Италия, о мать вторая? / Внемлю я, тая, / Любовь святая, / Далеким зовам влажных лон» [Кузмин 1996: 453]. Ходасевич, будучи знаком с сонетами Вяч.И. Иванова и с лирикой М.А. Кузмина, осторожен с такими метафорами,

как *вторая мать* и *родной дом* даже в период эмиграции и длительного проживания в Италии. Образ пристанища души у Ходасевича соотносится с образом природы. Природа в его эмигрантских «итальянских» лирических произведениях символизирует освобождение от гнета цивилизации и обретение душевного приюта. В этом смысле Ходасевич становится преемником традиции изображения Италии в литературе XIX в. О.С. Крюкова отмечает, что для писателей XIX в. определение Италии как второй родины было ключевым [Крюкова 2007: 208].

Эволюция изображения природы в доэмигрантских и эмигрантских «итальянских» стихотворениях Ходасевича продиктована изменением мироощущения поэта. В письме В.Г. Лидину от 18 марта 1924 г. из Венеции он признается в утрате способности предаваться лиризму: *«Хожу по Венеции, в которой не был 12 лет. Она все такая же, да я уже не тот. Для Венеции нужна беззаботность, точнее – способность предаваться чистому лиризму (любой окраски). А вот ее-то и поубавилось»* [IV 471]. В этом смысле необходимо упомянуть о прозаизации поэзии. «Тенденция к прозаизации заявлена в “Брента, рыжая речонка!” в виде прямой декларации» [Левин 1998: 245].

Стихотворение «Брента» (1920), написанное через несколько лет после первого путешествия в Италию, но до эмиграции, – своеобразный манифест о смене поэтического курса писателя, на что, как можно предположить, повлияла именно Италия: *«Брента, рыжая речонка! / Сколько раз тебя воспели, / Сколько раз к тебе летели / Вдохновенные мечты – / Лишь за то, что имя звонко, / Брента, рыжая речонка, / Лживый образ красоты! <...> Брента, я взглянул когда-то / В струи мутные твои. <...> / С той поры люблю я, Брента, / Прозу в жизни и в стихах»* [87–88]. Брента, романтически воспетая Дж.Г. Байроном и А.С. Пушкиным, осмысливается поэтом уже иначе: он «пытается соотнести опыт пушкинской поэзии с реальностью. Они оказываются несоизмеримыми: реальность последовательно опровергает пушкинскую гармонию» [Гельфонд 2008: 76].

Стихотворение «Брента» определяет смену поэтического курса писателя. В доэмигрантских стихотворениях Ходасевича природа Италии описывается романтически возвышенно, красота природы соотносится с красотой возлюбленной, природа вдохновляет героя, он погружается в нее. В эмигрантской лирике поэта, несмотря на то что Италия представляется поэту «последним пристанищем души», природа часто изображается в связи с античными образами, кажется inferнальной и разрушительной, завораживает и пугает героя.

1.2. ЕВАНГЕЛЬСКИЙ КОД В «ИТАЛЬЯНСКОЙ» ЛИРИКЕ В.Ф. ХОДАСЕВИЧА

Для «итальянских» стихотворений Ходасевича характерно обращение к евангельским образам и сюжетам. В исследовании используется понятие *евангельский код*³³, определяющее характерные черты поэтики и проблематики некоторых «итальянских» художественных произведений поэта. Евангельские образы и сюжеты концептуализируются в «итальянских» лирических произведениях «Вечер» (1913) и «Соррентинские фотографии» (1925–1926).

Стихотворение «Вечер» (1913), вошедшее в цикл «Ситцевое царство» из сборника «Счастливый домик», было навеяно воспоминаниями поэта о его поездке в Италию. В «Вечере» упоминается Генуя и дается изображение «итальянского» пейзажа. Однако тематически определяющим в этом стихотворении становится евангельский сюжет бегства Святого семейства в Египет [Мф. 2: 13-14]: *«Не в такой ли час, когда ночные / Небеса синели надо всем, / На таком же ослике Мария / Покидала тесный Вифлеем?»* [80].

³³ Определяя понятие *код*, следуем за Р. Бартом: «Мы называем кодами просто ассоциативные поля, сверхтекстовую организацию значений <...>; код, как мы его понимаем, принадлежит главным образом к сфере культуры: коды – это определенные типы уже виденного, уже читанного, уже деланного» [Барт 1989: 155–156]; и за Ю.М. Лотманом: «Термин “код” несет представление о структуре только что созданной, искусственной и введенной мгновенной договоренностью. <...> Психологически он ориентирует нас на искусственный язык, который и предполагается идеальной моделью языка вообще» [Лотман 2000: 15].

Сюжет бегства в Египет был очень распространен в русской литературе XIX–XX вв. (Ф. Глинка, И.А. Бунин, Г.В. Иванов и др.), поэтому его появление в лирике Ходасевича видится закономерным. И.З. Сурат, рассуждая о «Вечере», отмечает, что «мирное семейное путешествие кажется никак не связанным с будущей историей Спасителя, ни одна деталь не указывает на вселенское значение этого эпизода, ни в чем нет следов религиозного чувства» [Сурат 2009: 321]. Хотя поэт не называет имен матери и младенца, в «Вечере» есть множество евангельских образов (Иосиф, ослик, звезда) и деталей, указывающих на особенную религиозную атмосферу: *«небеса синели надо всем», «звезда над пальмой беглецам указывает путь»* [80–81].

Ходасевич видит сквозь пространство Италии, окружающее его, евангельские события, происходившие в Иудее. Кроме того, он воспринимает Италию сквозь призму живописи эпохи Ренессанса. По мнению Р. Хьюза, в «Вечере» упоминается картина венецианского художника эпохи Ренессанса Тинторетто «Бегство в Египет», которую поэт мог видеть в Италии [Hughes 1994: 148]. «Вечер» Ходасевича интертекстуален: он обращается и к самому евангельскому сюжету, и к произведению живописи, которое посвящено этому сюжету. В «Вечере» Дева Мария с Младенцем, Иосиф, а также ослик описываются как на картине Тинторетто: *«Запоздалый ослик на дороге / Торопливо плещет бубенцом <...> На таком же ослике Мария / Покидала тесный Вифлеем? Топотали частые копыта, / Отставал Иосиф, весь в пыли... <...> Плачет мать, Дитя под черной тальмой / Сонными губами ищет грудь»* [80-81].

При этом Ходасевич упоминает Вифлеемскую звезду (*«А вдали, вдали звезда над пальмой / Беглецам указывает путь»* [81])³⁴, которая не изображена на картине Тинторетто. В «Вечере» представлены, во-первых, образы картины Тинторетто; во-вторых, то, что отмечено в Евангелии от

³⁴ Однако поэт отходит от канонического Евангелия от Матфея, в котором Вифлеемская звезда указывала путь волхвам. У Ходасевича звезда указывает путь Деве Марии с Младенцем.

Матфея [Мф. 2: 2, 7, 10], но отсутствует на картине, – Вифлеемскую звезду; в-третьих, то, что окружает лирического героя, – пространство Италии.

Образ Девы Марии в «Вечере» перекликается с блоковским образом Девы Марии в «Итальянских стихах». «Вечер» Ходасевича создан через 4 года после «Итальянских стихов» А.А. Блока. Блоковская Мария – простая итальянка. Лирический герой А.А. Блока в стихотворении «Madonna da Settignano» (1909) словно случайно замечает эту девушку, так напоминающую ему Деву Марию: *«Встретив на горном тебя перевале, Мой прояснившийся взор <...> Страстно твердить твое имя, Мария, / Здесь, на чужой стороне?»* [Блок 1997 (III): 77]. В «Итальянских стихах» Дева Мария видится почти в каждой девушке, кроме тех случаев, когда лирический герой обращается к святыне в базилике. В «Вечере» пространство Генуи отождествляется с Вифлеемом, который ночью покидает Святое семейство. У А.А. Блока встреча с Марией случайна, а у Ходасевича будто случайно отмечено сходство вечерней Генуи с Вифлеемом: *«Меркнут гор прибрежные отроги, / Пахнет пылью, морем и вином. / Запоздалый ослик на дороге / Торопливо плещет бубенцом... / Не в такой ли час, когда ночные / Небеса синели надо всем, / На таком же ослике Мария / Покидала тесный Вифлеем?»* [80].

Дева Мария А.А. Блока и Дева Мария Ходасевича, однако, имеют отличия. В «Итальянских стихах» Дева Мария явлена не святой и порочной: *«Ты многим кажешься святой, / Но ты, Мария, вероломна...»* [Блок 1997 (III): 79], *«Мимо, всё мимо – ты ветром гонима – Солнцем палима – Мария! Позволь Взору – прозреть над тобой херувима, Сердцу - изведать сладчайшую боль!»* [Блок 1997 (III): 70]; *«И томленьем дух влюбленный / Исполняют образа, / Где коварные мадонны / Щурят длинные глаза: / Пусть грозит младенцу буря, / Пусть грозит младенцу враг, / Мать глядится в мутный мрак, / Очи влажные сощуря!..»* [Блок 1997 (III): 78]; *«Дашь ли запреты забыть вековые / Вечному путнику – мне? / Страстно твердить твое имя, Мария, / Здесь, на чужой стороне?»* [Блок 1997 (III): 79].

Напротив, в «Вечере» образ Девы Марии не снижается, она изображается трагически: *«Что еврейке бедной до Египта, / До чужих овец, чужой земли? / Плачет мать»* [80–81].

В «Итальянских стихах» А.А. Блока образ Девы Марии более частотен, чем в лирике Ходасевича вообще. Несмотря на очевидное влияние «Итальянских стихов» на доэмигрантские «итальянские» стихотворения Ходасевича, образ Девы Марии появляется только один раз. А.А. Блок в своем цикле упоминает большее количество евангельских сюжетов (Благовещение Пресвятой Богородицы («Благовещение»), Бегство в Египет («Девушка из Spoleto»), Успение Пресвятой Богородицы («Успение»), Воскресение Иисуса Христа («Сиенский собор») и др.), тогда как Ходасевич использует только сюжет бегства в Египет.

Пространство в «Вечере» изображается посредством приема *видения сквозь*, который отмечают исследователи поэта, говоря о других его стихотворениях [Куликова 2008]. Евангельские время и пространство показаны сквозь время и пространство реальные и художественные. Во-первых, описывается пейзаж с картины Тинторетто (*«Красный Марс восходит над агавой»* [80–81]); во-вторых, изображается Генуя (*«Но прекрасней светят нам они – / Генуи, в былые дни лукавой, / Мирные, торговые огни. / Меркнут гор прибрежные отроги, / Пахнет пылью, морем и вином»* [80]). Время в «Вечере» также многослойно. Во-первых, Ходасевич упоминает евангельское время (*«Не в такой ли час, когда ночные / Небеса синели надо всем, / На таком же ослике Мария / Покидала тесный Вифлеем»* [80]); во-вторых, время современной ему Генуи, и, в-третьих, время Генуи древней. Генуя, ее природа, люди и атмосфера раннему Ходасевичу, как и А.А. Блоку в «Итальянских стихах», представляются религиозно наполненными. В лирических произведениях обоих поэтов обыденные явления (вечерняя Генуя, ослик, идущий по дороге, – у Ходасевича, обычная итальянка – у А.А. Блока) актуализировались в евангельских сюжетах и образах. Пространство Италии оба поэта ассоциировали с евангельским.

В эмиграции евангельские образы и сюжеты появляются в «Соррентинских фотографиях» (1925–1926). По мнению Д. Бетэа, «это стихотворение демонстрирует поэта в его лучших, если не в самых типичных красках, и показывает его иронию, большей частью “выдержанную” и наименее горькую» (перевод – Д.С.) [Bethea 1980: 69]. По словам М. Баскера, «Соррентинские фотографии» – «наиболее значимое отдельное стихотворение русской эмиграции 1920-х гг., конкурирующее по качеству и сложности со всем, что написано на русском языке в течение этого десятилетия» (перевод – Д.С.) [Basker 2010: 7]. Хотя это стихотворение сложное и многоуровневое и включает в себя огромное количество реминисценций и аллюзий³⁵, в этой части исследования мы хотим обратиться к рассмотрению исключительно евангельских образов и сюжетов.

Третья часть «Соррентинских фотографий» построена вокруг описания празднования Страстной Пятницы в Сорренто, где поэт гостил у М. Горького. По замечанию М. Баскера, «центральные строфы явно отражают конкретные детали Сорренто и отличительные пасхальные процедуры, которые Ходасевич должен был наблюдать сам во время католической Страстной недели 9–10 апреля 1925 г.» (перевод – Д.С.) [Basker 2010: 19]. Исследователь подчеркивает, что Ходасевич в точности описывает реально происходившие традиционные в Сорренто религиозные утренние и вечерние церемонии [Basker 2010: 88–90].

Как и в «Вечере», здесь ключевым оказывается образ Девы Марии: *«Толпа колышется, чернея, / А над толпою лишь Она, / Кольцом огней озарена, / В шелках и розах утопая, / С недвижной благостью в лице, / В недосыгаемом венце, / Плышет, высокая, прямая, / Ладонь к ладони прижимая, / И держит ручкой восковой / Для слез платочек кружевной»* [176]. В литературоведении существуют различные мнения о том, как именно изображается Дева Мария в «Соррентинских фотографиях».

³⁵ Подробнее об аллюзиях и реминисценциях из русской и мировой литературы в «Соррентинских фотографиях» см. в книге М. Баскера «The Trauma of Exile: An Extended Analysis of Khodasevich's 'Sorrentinskie Fotografii'» [2010].

Е.Ю. Куликова утверждает, что Мария в этом произведении показана в изображении на иконе [Куликова 2008: 14]; в книге М. Баскера говорится, что Мария описана как восковая статуя [Basker 2010: 88]. На наш взгляд, в «Соррентинских фотографиях» изображена именно статуя. Это можно доказать, приведя ряд деталей: восковая ручка (статуи делались из воска); «терновый скорченный венок» (скорченный, скорее всего, от старости, а не изображенный таковым на иконе); плеть и багряница, которые отдельно проносят по улице рядом со статуей.

Деву Марию в «Вечере» можно сравнить с Девой Марией в «Соррентинских фотографиях». В обоих случаях ее изображение интермедиально. Ходасевич создает образ, воспроизводя увиденное: в первом случае – картину Тинторетто, во втором – церковную восковую статую. В «Вечере» портрет Девы Марии повторяет ее изображение на картине Тинторетто; в «Соррентинских фотографиях» поэт в деталях описывает восковую статую Девы Марии. В «Вечере» Дева Мария с младенцем, несмотря на то что они «списаны» с картины, изображаются в движении, как живые люди: *«На таком же ослике Мария / Покидала тесный Вифлеем? <...> Плачет мать. Дитя под черной тальмой / Сонными губами ищет грудь»* [80–81]. Так Ходасевич «оживляет» иконографический образ. В «Соррентинских фотографиях», напротив, Дева Мария изображается неживой, хотя и явлена в движении: *«Плывет, высокая, прямая, / Ладонь к ладони прижимая, / И держит ручкой восковой / Для слез платочек кружевной. / Но жалкою людскою дрожью / Не дрогнут ясные черты. <...> К порогу вышел своему / Седой хозяин остерии. / Он улыбается Марии. / Мария! Улыбнись ему! / Но мимо: уж Она в соборе / В снопах огней, в гремящем хоре»* [176].

Такая трансформация образа Девы Марии – от изображения живого человека (в доэмигрантском творчестве) к изображению статуи (в эмигрантском) – говорит об изменении мировидения писателя. В обоих случаях поэт создает трагический образ, однако в «Вечере» трагическая

атмосфера репрезентируется через описание сюжета Бегства в Египет, Дева Мария вызывает сочувствие («бедная еврейка», «плачет мать»). В «Соррентинских фотографиях» Дева Мария теряет живые черты, эмоции, остается безразличной к миру, людям. Сочувствие в данном случае вызывает хозяин остерии, взывающий к Марии, но не получающий отклика: *«К порогу вышел своему / Седой хозяин остерии. / Он улыбается Марии. / Мария! Улыбнись ему! / Но мимо: уж Она в соборе / В снопах огней, в гремящем хоре»* [176].

В «Соррентинских фотографиях» образ Девы Марии явлен как сниженный, что подтверждают следующие детали портрета: «восковая ручка», «скорченный венок». Кроме того, образ Девы Марии сопоставим с женскими образами А.А. Блока в «Итальянских стихах». Однако снижение образа у Ходасевича происходит не так, как в лирике А.А. Блока, где Мария становится порочной, вероломной. У Ходасевича Дева Мария «мертвая»: *«с недвижной благостью в лице»; «и держит ручкой восковой для слез платочек кружевной»* [176].

Дева Мария в «Соррентинских фотографиях» репрезентируется как вещь, восковая статуя, материальная и осязаемая. Она отличается от Души Мира и Пречистой Девы в раннем творчестве А.А. Блока. Однако можно предположить, что Дева Мария, изображенная как статуя, отсылает к творчеству А.А. Блока второго и третьего томов. Кроме того, что в «Соррентинских фотографиях» образ Девы Мари снижен, как в «Итальянских стихах», этот образ можно соотнести с образами масок и теней из «Снежной маски». Однако, все «маски» А.А. Блока так или иначе контактируют с лирическим героем (идут к нему, зовут его, смотрят на него, говорят с ним), а Дева Мария Ходасевича «проплывает» мимо всего, что происходит в мире, она недосыгаема. Мария безразлична к миру, она представлена как иллюзия божественного присутствия. М. Баскер называет ее симулякром: «Статуя Божьей Матери – это просто восковая статуя: симулякр, который символизирует не неизбежное заступничество Бога или

какое-либо божественное влияние, а бессмысленную пустоту абсолютного безжизненного безразличия» (перевод – Д.С.) [Basker 2010: 104].

Религиозные шествия в «Соррентинских фотографиях» соотносятся с событиями Страстной пятницы [Мф. 27: 1–56] и Великой субботы [Мф. 27: 57–66]. В стихотворении описаны сразу два обряда, которые традиционно проводятся в Сорренто, – утренний и вечерний. Утренняя религиозная церемония связана с поиском Иисуса. Вечерний религиозный обряд соотносится с событиями Великой субботы и сошествием Христа во ад³⁶. Вместе с тем в стихотворении актуализируется античный образ царства мертвых: *«В Страстную Пятницу всегда / На глаз заметно мир пустеет, / Айдесский, древний ветер веет, / И ущербляется луна»* [175]. М. Баскер объясняет возникновение эпитета «айдесский» эклектичностью авторского стиля Ходасевича и говорит о «широком и примитивном мифическом сближении симпатических природных и, возможно, хтонических сил» (перевод – Д.С.) [Basker 2010: 94]. Не вполне соглашаясь с утверждением М. Баскера об эклектичности стиля и примитивности видения поэта, хотим отметить, что, во-первых, эпитет «айдесский» гиперболически указывает на пребывание в ночь на Великую Субботу тела Господня во гробе, Христос спускается в ад; во-вторых, Ходасевич использует образ царства мертвых из древнегреческой мифологии, потому что Италия в его эмигрантском творчестве сопрягается с греческой античностью (цикл «Соррентинские заметки», «27 мая 1836»).

Ходасевичевское описание религиозных процессов Страстной недели сопоставимо с описанием шествия отряда в поэме «Двенадцать» А.А. Блока. Сходство «Соррентинских фотографий» с поэмой «Двенадцать» обнаруживается на разных уровнях. Прежде всего оно касается атмосферы. В обоих произведениях идентичная цветовая гамма: *«Черный вечер. <...> Черное, черное небо. / Злоба, грустная злоба / Кипит в груди... / Черная*

³⁶ Подробнее об этом см. в работе М. Баскера, который детально описывает традиционный ход двух процессов («La Processione Bianca» и «La Processione Nera») [Basker 2010: 88–90].

злоба, святая злоба... <...> *Винтовок черные ремни, / Кругом – огни, огни, огни...*» [Блок 1999 (V): 7–11]; «*Как черный парус меж домами / Большое знамя пронесли <...> Толпа колышется чернея*» [176]. Все, что происходит вокруг, описывается в черном цвете. Для обоих поэтов характерен цветовой контраст: *черный – белый/огненный/жемчужный* – у А.А. Блока; *черный – искусственный свет* (свечи в церкви, электрический свет, прожектор мотоцикла), *черный – естественный свет* (голубой цвет неба, свет первой утренней звезды, солнечный свет зари) – у Ходасевича.

Оба автора уделяли внимание аудиальному фону: музыка ветра, марш, фольклорные напевы, звуки стрельбы, причитания – у А.А. Блока; звуки мотоцикла, звуки водопада, религиозные песнопения – у Ходасевича. Особенно близка поэту блоковский музыкальная разноплановость. Он повторяет блоковский прием *соединения несоединимого*: музыки природной с музыкой механистической и человеческим пением. А.А. Блок в «Двенадцати» создает музыку Революции, Ходасевич в «Соррентинских фотографиях» – музыку современного мира, в котором библейское сосуществует с языческим, природное – с индустриально-механистическим. Сходны и кинестетические образы: холод и ветер – у А.А. Блока; сырость – у Ходасевича.

В образе Девы Марии из «Соррентинских фотографий», по замечанию Д. Бетэа, прослеживаются черты блоковской Прекрасной Дамы и блоковского женственного Иисуса [Bethea 1983: 310]. М. Баскер утверждает, что Дева Мария Ходасевича находится в родстве и с женскими образами, и с образом Христа в стихотворении «Вот Он – Христос – в цепях и розах...» (1905) А.А. Блока [Basker 2010: 101–102].

Образ Девы Марии в «Соррентинских фотографиях» сопоставим, на наш взгляд, с образом Иисуса Христа в поэме «Двенадцать» А.А. Блока. И Мария, и Христос оказываются в сходной позиции: восковую статую Девы Марии во время религиозной процессии проносят по улицам Сорренто и вносят в собор, она изображается в позиции над людьми и миром: «*А над*

*толпою лишь Она, / Толпой огней озарена, / В шелках и розах утопая, / С
недвижной благодатью в лице / В недостижимом венце, / Плышет, высокая,
прямая, / Ладонь к ладони прижимая»* [176]. Иисус Христос возглавляет
отряд, находясь в позиции перед отрядом и над землей: *«Впереди – с
кровавым флагом, / И за вьюгой невидим, / И от пули невредим, / Нежной
поступью надвьюжной, / Снежной россыпью жемчужной, / В белом венчике
из роз – / Впереди – Иисус Христос»* [Блок 1999 (V): 20]. Здесь важно указать
и на ореол, окаймляющий обе фигуры, и на повторяющийся образ роз.
Положение Девы Марии и Иисуса Христа над миром и атмосфера,
окружающая их, сближают их.

Дева Мария Ходасевича и Христос А.А. Блока являются
«проводниками»: Христос – проводник Революции³⁷, Дева Мария –
проводник в иной мир. Не случайно поэт описывает религиозный обряд,
отсылающий к евангельским событиям, предшествующим Воскресению
Христа, когда Иисус Христос спускается в ад.

Поэма А.А. Блока завершается появлением Христа, третья часть
стихотворения Ходасевича – появлением утренней звезды (*«Переливается
Денница...»* [176]). Третья часть «Соррентинских фотографий» оканчивается
описанием празднования дня Великой субботы. Ходасевич принципиально
завершает повествование многоточием и появлением образа утренней
звезды. Денница в христианской традиции символизирует чаще всего
Люцифера. В Откровении Иоанна Богослова утренней звездой называет себя
Иисус Христос (*«Я есмь звезда утренняя светлая»* [Откр. 22:16]). Ввиду
этого образ Денницы кажется «раздробленным». Д. Бетза говорит о
соединении в этом образе Девы Марии и Люцифера [Bethea 1983: 311].

По сюжету «Соррентинских фотографий» статуя Марии исчезает в
стенах собора, а Денница поднимается над миром: *«Уж Она в соборе / В*

³⁷ Говоря о родстве образов Христа у А.А. Блока и Девы Марии у Ходасевича, мы основываемся на размышлениях З.Г. Минц о поэме «Двенадцать», в которых фигура Христа непременно связана с революционным движением и, более того, Христос представляется проводником отряда: «Христос “Двенадцати” поведет красногвардейцев» [Минц 2000: 113].

снопах огней, в гремящем хоре. / Над поредевшею толпой / Порхает отсвет голубой <...> Над островерхой горой / Переливается Денница...» [176–177]. Следовательно, можно обозначить два пространства: первое – пространство Девы Марии (улицы Сорренто и собор) – земной мир; второе – пространство Денницы (островерхая гора, небо) – горный мир. Эти пространства противопоставлены друг другу, как Люцифер может быть противопоставлен Деве Марии.

Интерпретировать образ Денницы, на наш взгляд, можно только одним способом. В «Соррентинских фотографиях» утренняя звезда символизирует Люцифера. Во-первых, пространство Денницы противостоит пространству Девы Марии. Во-вторых, в стихотворении повествуется только о сюжете Великой Субботы, не упоминается о Великой Пасхе и Воскресении Христа. В-третьих, употребление термина Денница с прописной буквы как имя собственное отсылает к традиции именованя Люцифера. Ирония, которую отмечает Д. Бетза, говоря о «Соррентинских фотографиях», представляется трагической. Ходасевичевское описание событий Страстной недели завершается не Воскресением Христа, а появлением Люцифера. Поэт указывает на то, что Дева Мария существует в этом мире только в виде статуи, а Иисус Христос не воскресает.

«Итальянские» стихотворения Ходасевича «Вечер» и «Соррентинские фотографии», написанные с разницей в 13 лет, выстраиваются в композиционное единство, что говорит о единстве творчества поэта и о важности этих образов для него. В обоих стихотворениях он отмечает два знаковых события в жизни Христа: в доэмигрантском стихотворении актуализируется сюжет Бегства в Египет, где Иисус Христос еще младенец; в эмигрантском – описание религиозных обрядов Страстной пятницы и Великой субботы, когда Иисус Христос спускается в ад. В «итальянских» стихотворениях поэт воссоздает младенчество и смерть Иисуса Христа. Однако не приводит евангельского сюжета о Воскресении, заканчивая третью часть «Соррентинских фотографий» появлением Денницы.

В 1910-е гг. Италия погружена в светлую религиозную атмосферу. Поэт описывает религиозное преображение действительности: герою кажется, как Дева Мария с младенцем на руках следует в Египет. В 1920-е гг. эта религиозная атмосфера репрезентируется как inferнальная, поскольку Ходасевич изображает мир как бездуховный: толпа и отдельные персонажи «Соррентинских фотографий» показаны как верующие люди, которые чтут религиозные традиции, но религиозный обряд больше не имеет святости. Более того, в этой действительности не происходит Воскресения Христа, а Дева Мария становится иллюзией. Это символизирует у Ходасевича конец божественного присутствия в мире и связано с осмыслением революции, с ощущением трагичности мироздания вообще.

1.3. ВЫВОДЫ

В основе репрезентации Италии в творчестве Ходасевича находится *образ природы*.

В *лирических* произведениях 1910-х гг. итальянский пейзаж характеризуется романтической возвышенностью: поэт соотносит красоту и гармонию природы с красотой и гармонией возлюбленной. Итальянская природа в доэмигрантской лирике Ходасевича интерпретируется *сенситивно* – через звуковые, цветовые, вкусовые, обонятельные и кинестетические ощущения, передающие особенности южной природы, что делает пейзаж *импрессионистическим*.

Из *лирики* 1920-х гг. исчезает романтическое настроение, а в центре внимания автора и читателя оказывается лирическое «Я», находящееся в драматических отношениях с миром. Герой чувствует inferнальный ужас при столкновении с природой и ощущает дисгармоничность мира при столкновении с цивилизацией. Природа ассоциативно соотносится с греческой античностью – образами Пана, Афродиты, Гефеста, Аида, помогающими показать ее *дихотомичность*: окружающий мир

одновременно и зачаровывает героя своей красотой, и вселяет в его сознание inferнальный ужас.

В «итальянской» очерковой *прозе* основополагающим становится изображение городов – Венеции (1910-е) или Помпеев (1925), пространство которых репрезентируется через взаимодействие природы и цивилизации. В доэмигрантских очерках о Венеции Ходасевич, с одной стороны, подчеркивает гармоничность отношений между природой, цивилизацией и человеком («Ночной праздник. Письмо из Венеции»), а с другой, следуя традиции русской литературной венецианы (произведениям А.И. Герцена, М. Горького, А.А. Блока, И.А. Бунина, Б.Л. Пастернака, Н.С. Гумилева и др.), – показывает *разрушение* гармонии («Город разлук. В Венеции»): цивилизация разрушает природу. В более позднем очерке, посвященном Помпеям (1925), это противоречие приводит к уничтожению цивилизации.

В «итальянской» лирике поэта особую роль играет *евангельский контекст*: в доэмигрантском стихотворении это сюжет Бегства в Египет и образ Девы Марии; в эмигрантской поэзии – образ Девы Марии, фоном которого становятся события Страстной недели. До эмиграции Италия воспринимается как место, отмеченное божественным присутствием; в лирике 1920-х гг. поэт обращает внимание на формальность религиозного обряда, свидетельствующую о невозможности для современного мира божественного откровения.

Обращаясь к образу Девы Марии, Ходасевич вступает в поэтический диалог с А.А. Блоком, произведения которого становятся *интертекстом* его творчества. В доэмигрантский период образ Девы Марии – так же, как и в «Итальянских стихах» А.А. Блока, – обывляется; в произведениях периода эмиграции этот образ предстает как чистая иллюзия.

Одним из принципов репрезентации Италии в лирике и прозе Ходасевича является *экфрасис*, актуализация которого обусловлена особым интересом писателя к искусству Ренессанса.

2. ЕВРОПЕЙСКИЙ ГОРОД В «НЕМЕЦКИХ» И «ФРАНЦУЗСКИХ» СТИХОТВОРЕНИЯХ В.Ф. ХОДАСЕВИЧА

Изображение города в эмигрантской лирике Ходасевича концептуализируется в «немецких» (1922–1924) и «французских» (1925–1939) стихотворениях. Эти произведения, написанные в разное время, отмечены типологическим сходством. «Немецкие» и «французские» лирические произведения – наиболее урбанистические. В настоящем исследовании они объединяются, поскольку репрезентируют один культурно-географический ареал – *германо-французский*³⁸. «Немецкие» и «французские» стихотворения поэта противостоят «итальянским» по тематике и характеру изображения города. В «итальянских» произведениях природа почти всегда берет верх над городом (исключение – очерк «Город разлук. В Венеции» и стихотворение «Нет ничего прекрасней и привольней...»)³⁹.

Германия была первой страной, где Ходасевич и Н.Н. Берберова остановились на долгий период⁴⁰. А.Н. Неминущий, исследовавший «берлинский цикл» в творчестве поэта, утверждает, что именно с Берлина начинается эмиграция писателя [Неминущий 2009а]. Германия Ходасевича – это прежде всего Берлин. Этот факт объясняется и биографией писателя, и значением Берлина как центра русской эмиграции. Именно Ходасевичу принадлежит метафора «*мачеха российских городов*» [170]. Однако и Берлин, и другие города Германии зафиксированы в его лирике периода эмиграции в основном как места написания стихотворений. На наш взгляд, это говорит о

³⁸ Некоторые произведения Ходасевича нельзя отнести к тому или иному выделенному нами культурно-географическому ареалу. К таким произведениям можно отнести очерк «Бельфаст» и балладу «Джон Боттом». Они вписываются в концепцию об образе европейского города.

³⁹ «Итальянские» очерки Ходасевича можно считать урбанистическими. Однако для «итальянской» прозы характерен конфликт природы и цивилизации, а в «немецкой» и «французской» лирике образы природы не актуализируются, преобладает изображение города.

⁴⁰ Именно Германия для многих эмигрантов стала основной целью при выезде из России. «Из Риги путь Владислава Фелициановича и Нины Николаевны пролегал в Берлин. В столицу Германии они прибыли 30 июня. Почему именно Берлин? Ответить нетрудно. Это был самый естественный маршрут для любого человека, выезжавшего в те годы из России “в никуда” – в абстрактную “заграницу”» [Шубинский 2012: 333].

резком отделении писателем своей биографии от творчества, которое сосредоточено вокруг более масштабных социальных и исторических вопросов.

Франция стала последним приютом Ходасевича в Европе. Многие исследователи его творчества называли Париж городом, где он стал эмигрантом [Vethea 1983; Богомолов 1999а; Коростелев 2013b; П. Успенский 2016 и др.]. Французский период жизни Ходасевича длился 14 лет. Именно во Франции в 1927 г. поэт завершил свою последнюю книгу стихотворений «Европейская ночь».

Некоторые особенности изображения европейского города обнаруживаются уже в письмах писателя. С одной стороны, он почти не погружается в описание пространства, с другой – дает оценку окружающей действительности. В одном из первых писем из Берлина М.О. Гершензону от 14 ноября 1922 г. он отзывается о столице Германии следующим образом: *«...и не показывайтесь в Берлин: городок маленький, провинциальный, вроде Тулы, но очень беспокойный. Вот я через два дня сбегая из него в Saarow (1½ часа езды отсюда)»* [IV 451]. В письме тому же М.О. Гершензону из Холивуда от 6 августа 1924 г. Ходасевич пишет о своем первом посещении Парижа следующее: *«Поехали в Париж. Там прожили три с половиной месяца, довольно скверно и хлопотливо. В Париже я был в первый раз, но не стал ничего смотреть. Музеи отложены на осень. Сейчас – глаза не смотрят»* [IV 475]. И в письме из Парижа В.В. Набокову от 19 ноября 1937 г., которое он пишет уже после пятнадцати лет жизни в эмиграции, он так же нелестно и экспрессивно высказывается о столице Франции: *«Если б Вы знали, как мерзко в Париже!»* [IV 532]. Таким образом, восприятие Ходасевичем главных центров русской эмиграции в Европе оказывается примерно одинаковым. Такое изображение городов Европы в эпистолярной литературе определяет особенности изображения европейского города в лирике поэта.

2.1. ПРОСТРАНСТВО ЕВРОПЕЙСКОГО ГОРОДА В ЛИРИКЕ

В.Ф. ХОДАСЕВИЧА 1920 – 1930-х гг.

Изображение города и цивилизации представляется смыслообразующим в лирике Ходасевича периода эмиграции. В этом отношении он выступает как продолжатель поэтической урбанистики (А.А. Блок⁴¹ и русские модернисты)⁴². В лирике русских модернистов изображен целый ряд городов Европы: это Рим («Италия» В.Я. Брюсова, «Рим» Н.С. Гумилева, «Европа», «Encyclusa», «Поговорим о Риме – дивный град...», «Природа – тот же Рим...» О.Э. Мандельштама и др.), Венеция (цикл «Венеция» А.А. Блока, «Венеция» Н.С. Гумилева, «Венецианская жизнь» О.Э. Мандельштама, «Венеция» А.А. Ахматовой и др.), Париж («Париж» В.Я. Брюсова, «Notre Dame» О.Э. Мандельштама, цикл «Париж» В.В. Маяковского и др.), Лондон («Лондонцам» А.А. Ахматовой) и др. Во всех этих произведениях города Европы оказываются культурно маркированными, в них обозначаются уникальные архитектурные особенности.

В лирике поэтов-эмигрантов города Европы также имеют специфические черты. Париж Г.В. Адамовича узнаваем, там есть Монмартр, Елисейская арка, Сена и др.: *«На Монмартре, в сумерки, в отеле»* [Адамович 1999: 225]; *«С каким-то невским ветерком от Сены / Летят как встарь послушные слова, <...> Взвивается над Елисейской аркой / Адмиралтейства вечная игла»* [Адамович 1999: 80]. Г.В. Иванов упоминает

⁴¹ О ходасевичевской преемственности по отношению к творчеству А.А. Блока высказывались многие критики и литературоведы: В.В. Вейдле в статье «Ходасевич издали-вблизи» [1973]; Ю.И. Левин в работе «О поэзии Владислава Ходасевича» [1998]; С.Г. Бочаров в исследовании «“Памятник” Ходасевича» [1990]. С.А. Колесников, исследующий биографику Ходасевича, говорит о важности личности А.А. Блока для писателя: «А.А. Блок явлен личностью “нормативной”, его биография презентуется В.Ф. Ходасевичем как “трансляция норм”, в соответствии с которыми должен выстраиваться идеал творческой личности» [Колесников 2012 : 28].

⁴² Говоря о сходстве характерных черт урбанистики Ходасевича и модернистов, мы опираемся на исследования петербургского текста В.Н. Топорова, исследования городского текста Ю.М. Лотмана. Кроме того, учитываем работу Н.В. Шмидт «Городской текст в поэзии русского модернизма», где рассматриваются особенности городского текста в лирике В.Я. Брюсова, А.А. Блока, А. Белого, Н.С. Гумилева, А.А. Ахматовой, О.Э. Мандельштама, В.В. Маяковского и В.В. Хлебникова.

достопримечательности Парижа: «Сверкает огнями Конкорд – / И розовый, нежный, парижский закат / Широкою тенью простерт» [Г. Иванов 1994 (I): 283]; «И что же делать? В Петербург вернуться? / Влюбиться? Или Оперу взорвать?» [Г. Иванов 1994 (I): 280]; «Тишина под парижским мостом» [Г. Иванов 1994 (I): 328]. Прага в лирике М.И. Цветаевой тоже имеет точки соприкосновения с реальным пространством города: «Вран! Вран! Вран / Завелся в Градчанском замке!» [Цветаева 1994 (II): 356]; «Налетевший на град Вацлава – / Так пожар пожирает траву» [Цветаева 1994 (II): 354].

Европейский город в эмигрантской поэзии Ходасевича, напротив, определяется рядом универсальных характеристик. Некоторые города, отмеченные в «Камер-фурьерском журнале» Ходасевича (Прага, Мариенбад, Вена, Рим, Лондон, Ливерпуль, Бельфаст, Холивуд, Канны, Биянкур, Арти, Грасс и др. [Ходасевич 2002]), и вовсе не обозначены в лирике поэта. В стихотворениях поэта эмигрантского периода отсутствует упоминание каких-либо индивидуальных особенностей даже тех городов, названия которых даны в заголовочно-финальном комплексе (Берлин, Сааров, Мюнхен, Париж, Медон и др.)⁴³. В «немецких» и «французских» стихотворениях лирический герой не отмечает никаких памятников архитектуры и культуры, никак не маркирует пространство, не указывает на историческую уникальность того или иного города. Даже в том случае, когда Ходасевич определяет место, никаких культурных маркеров он не упоминает.

В лирических произведениях поэт сознательно избегает описания реальных объектов. В «немецких» и «французских» произведениях он указывает на универсальность образа города, его архитектуры и ландшафта.

Одна из главных особенностей города в лирике Ходасевича периода эмиграции – *пустота*. Европейский город репрезентируется как пустой и

⁴³ Поэт нередко выносит в названия стихотворений указания на то или иное пространство, географически точное или универсальное («Петербург», «У моря», «Берлинское», «Дачное», «Под землей», «Соррентинские фотографии», «Соррентинские заметки», «Окна во двор», «В кафе»). Вместе с тем поэт репрезентирует пространство европейского города, подписывая стихотворения названиями городов Италии, Германии, Франции.

ненаполненный. Такое определение пространства встречается как в «немецких», так и во «французских» стихотворениях: *«А солнце ясно, небо сине, / А сверху синяя пустыня...»* [170]; *«А глядишь – запутался в пустыне, / и своих же следов не найти»* [179]; *«Великая вокруг меня пустыня / И я – великий в той пустыне постник»* [312]. Определяющим во всех этих произведениях становится изображение пустыни: с точки зрения лирического героя, пустыня и вокруг, и сверху, и внутри.

В стихотворении «Великая вокруг меня пустыня...» (1924–1925) Ходасевич проводит параллель с евангельским образом Иоанна Крестителя – великого постника, живущего в пустыне [Лк. 1: 13-17, Мк. 1: 4-13]: лирический герой пустыней называет мир, постником – себя в этом мире. Аскеза, о которой пишет поэт (*«Взойдет ли день – я шторы опускаю»* [312]), ведет к достижению высокой духовной цели (*«Сгибаю спину и скриплю пером»* [312]). Аскеза означает дистанцированность от солнечного света, от мира: *«Взойдет ли день – я шторы опускаю, / Чтоб солнечные бесы на стенах / Кинематограф свой не учиняли. <...> А звезды без меня своей дорогой / Пускай идут. / Когда шумит мятеж, / Голодный объедается до рвоты, / А сытого (в подвале) рвет от страха / Вином и желчью, - я засов тяжелый / Кладу на дверь, чтоб ветер революций / Не разметал моих листов заветных»* [312]. Ходасевич понимает творчество как высшую духовную цель, то, ради чего герой идет путем аскезы.

Берлин в «Под землей» (1923) и Париж в «Перед зеркалом» (1924) репрезентируются посредством образа пустыни: *«В берлинский день, в блестящий бред. / А солнце ясно, небо сине, / А сверху синяя пустыня...»* [170]; *«А глядишь – запутался в пустыне, / И своих же следов не найти. / Да, меня не пантера прыжками / На парижский чердак загнала»* [179–180]. Географически обозначая пространство в тексте стихотворения (что Ходасевич делает крайне редко), а не в заголовочно-финальном комплексе, поэт указывает на универсальность этого пространства: и Париж, и Берлин репрезентированы через один образ.

Город у Ходасевича – это не наследие цивилизации или собрание памятников⁴⁴. Ввиду этого можно говорить о *минус-приеме*, объясняющем избирательность авторского зрения. Ходасевич изображает город, лишенный индивидуальных черт. В изображении европейского города отсутствует не только описание архитектуры, но и описание природы. Город у него «сделан» из камня, металла, стекла и асфальта: «*Железный скрежет*» [158]; «*Все каменное. В каменный пролет / Уходит ночь*» [170]; «*Опрокинул столик железный. / Опрокинул пиво свое*» [163]; «*В асфальтном зеркале / Сухой и мутный блеск*» [166]; «*А там за толстым и огромным / Отполированным стеклом*» [164]; «*Обшмыганный гранит*» [168]; «*И трость моя в чужой гранит / Неумолкаемо стучит*» [170]; «*Непостижимостей свинец*» [276]; «*Только есть одиночество – в раме / Говорящего правду стекла*» [180]; «*По паркету парижских луж*» [182]; «*И я, ударившись о камни, / Окровавлен, но жив*» [217]. Такая репрезентация города говорит, на наш взгляд, о перевесе интроспекции над впечатлениями.

В то же время европейский город характеризуется телесными ощущениями лирического героя: «*железный скрежет какофонических миров*»; «*лязг электрической пилы*»; «*грязь, разбрызганная шиной*» [158–159]; «*электрический треск*» [166]; «*треск жалюзи*» [168]; «*сгустки жировые*» [192]; «*Здесь, где разит скотством и тленьем*» [216]. Лирический герой ощущает урбанистическое пространство всеми чувствами. Ощущение действительности может быть синестетическим⁴⁵: «*утробный сумрак бытия*» [149]; «*блестящий бред*» [170] и др. Такое восприятие города происходит благодаря остроте ощущений лирического героя.

⁴⁴ В лирике акмеистов, напротив, в образах европейских городов актуализируется «тоска по мировой культуре». Показательными для акмеистов становятся образы архитектуры, историко-культурный контекст («Лютеранин», «Notre Dame», «Айя-София», «Царское село», «Петербургские строфы», «Адмиралтейство» и др. у О.Э. Мандельштама, «Тысяча и одна ночь», «Венеция», «Пиза», «Флоренция», «Генуя» и др. у Н.С. Гумилева, цикл «Стихи о Петербурге» и др. у А.А. Ахматовой). В творчестве авангардистов города также имеют определенный облик, они культурно маркированы («Последняя петербургская сказка», «Париж (Разговорчики с Эйфелевой башней)», «Город», «Notre-Dame», «Версаль», «Блэк энд вайт», «Небоскреб в разрезе», «Бродвей», «Бруклинский мост» и др. у В.В. Маяковского).

⁴⁵ В этом смысле поэт оказывается в родстве со своим младшим современником В.В. Набоковым. См. статью Э.В. Коминой «Вербальная синестезия» [2006] и др.

Вместе с тем пространство европейского города в лирике Ходасевича нередко оказывается замкнутым. Город в «немецких» и «французских» стихотворениях поэта часто связан с какими-либо ограничениями, будь то узкая улица, двор-колодец, чердак, квартира, дверь, окно, подвал или подземелье. Лирический субъект либо фиксирует пространственные ограничители, либо создает фантастическую иллюзию замкнутого пространства: *«В берлинских улицах / Людская тень длинна. / Дома – как демоны, / Между домами – мрак; / Шеренги демонов, / И между них – сквозняк»* [165]; *«Жди: резкий ветер дунет в окошко / По скважинам громоздкого Берлина – / И грубый день взойдет из-за домов»* [170]; *«Дорога мутная легка / Сквозь каменные очертанья»* [306]; *«Парижский чердак»* [180]; *«Несчастный дурак в колодце двора»* [180]; *«И обратно тащить на квартиру / Этот плед, и жену, и пиджак»* [181]; *«На авансцене, в полумраке»* [191]; *«Сквозь дождь и мрак по дьявольским кварталам»* [216]⁴⁶.

В «Берлинском» (1922) город искусственно «помещен» в аквариум: мир переворачивается, лирический герой оказывается на границе между пространством комнаты, в которой находится, и замкнутым в стекло городом (*«Здесь музыка, и звон посуды, / И лиловатый полумрак. / А там, за толстым и огромным / Отполированным стеклом, / Как бы в аквариуме темном, / В аквариуме голубом – / Многоочитые трамваи / Плывут между подводных лип, / Как электрические стаи / Светящихся ленивых рыб»* [164]). Окружающий мир изображается уменьшенным. Пространство города репрезентируется как деструктивно организованное.

Деструктивное восприятие пространства влияет на ощущения героя. Герой, как мученик Иоанн, теряет свою голову: *«И, проникая в жизнь чужую,*

⁴⁶ В очерке «Бельфаст» (1924) город также не имеет каких-либо уникальных черт. Описывая Бельфаст, Ходасевич делает акцент на универсальности и скучности улиц и домов: «Бельфастские улицы не широки, не узки: все почти одинаковой, довольно удобной для движения, ширины. Нельзя сказать, чтобы они были прямы, но и нет в них занятой и неожиданной путаницы, как хотя бы в Москве. Так себе улицы: которые попрямее, а которые покривее. В общем, они так убийственно незаняты, что незанятно о них рассказывать. Они пересекаются под какими-то скучными углами и почти всегда только по две: ни площадей, ни звезд почти нет в Бельфасте. Здания, - о них хочется сказать: помещения. В сущности, это просто большие каменные ящики для помещения фабрик, контор, магазинов и жилищ, однообразных, как конторы. В них ничто не радуется, даже не занимает глаза» [III 40-41].

/ Вдруг с отвращеньем узнаю / Отрубленную, неживую, / Ночную голову мою» [165]. С образом окровавленной отрубленной головы у Ходасевича перекликаются, во-первых, образ отрубленной головы в одном из «итальянских» стихотворений А.А. Блока (*«Холодный ветер от лагуны / Гондол безмолвные гроба <...> / Лишь голова на черном блюде / Глядит с тоской в окрестный мрак»* [Блок 1997 (III): 71]); во-вторых, образы отрубленных голов в «Заблудившемся трамвае» Н.С. Гумилева (*«В красной рубашке, с лицом, как вымя, / Голову срезал палач и мне, / Она лежала вместе с другими / Здесь, в ящике скользком, на самом дне»* [Гумилев 2001 (IV): 82]). Именно в европейском городе (А.А. Блок – в Венеции, Ходасевич – в Берлине), в городе вообще (А.А. Блок, Н.С. Гумилев, Ходасевич) появляется образ отрубленной головы⁴⁷, что становится симптоматичным для изображения урбанистического пространства в лирике русского модернизма: город представляется inferнальным.

Как inferнальное пространство европейский город репрезентируется в стихотворении «С берлинской улицы...» (1922–1923): *«Нечеловечий дух, / Нечеловечья речь – / И пёсьи головы / Поверх сутулых плеч»* [165]⁴⁸. Во-первых, можно рассматривать пёсьи головы как символ времени и пространства, в которых существует лирический герой. Подтверждением этому служит весь образный ряд стихотворения (*«дома, как демоны», «шеренги демонов», «нечеловечий дух, нечеловечья речь», «электрический над головами треск»*). Во-вторых, этот «зооантропоморфный образ человека с головой собаки восходит к истокам древнеегипетской мифологии. В упомянутом облике почитался, к примеру, бог – покровитель умерших – Инпу (в греческой версии – Анубис)» [Неминуший 2009а]. В inferнальном пространстве города закономерно появление хтонических существ, что

⁴⁷ Я. Ананка вписывает это стихотворение в «парадигму мотива трамвая-палача в русской литературе 1920-х гг.» (перевод – Д.С.), сопоставляя образы отрубленных голов у Ходасевича, Гумилева и М.А. Булгакова [Ананка 2016: 124].

⁴⁸ Говоря об этом стихотворении, Н.Н. Берберова указала на его биографическую основу: «Об этих наших ночных прогулках по Берлину Ходасевич написал замечательное стихотворение: мы все трое [Берберова, Ходасевич и Андрей Белый – прим. Д.С.] в нем – как три ведьмы в “Макбете”, – но с песьими головами» [Берберова 1996: 101].

объясняет самоидентификацию лирического субъекта. Он не мыслит себя в реальности, окружающая его действительность наполняется мифологическими персонажами.

Европейский город в лирике Ходасевича репрезентируется как пространство смерти (появляются мотивы смерти и самоубийства): *«Быстрая тень со стены сорвалась. / Счастлив, кто падает вниз головой: / Мир для него хоть на миг, а иной»* [167]; *«Небритый старик, отодвинув кровать, / Забывает старательно гвоздь»* [180]; *«Закрой глаза и падай, падай, / Как навзничь – в самого себя <...> Замри – или умри отсюда, / В давно забытое родись»* [149]. В лирике модернистов город также зачастую отождествляется со смертью: «Пляски смерти» А.А. Блока; «Мне холодно. Прозрачная весна...», «В Петрополе прозрачном мы умрем...» О.Э. Мандельштама и др. Это обусловлено ощущением катастрофичности бытия и апокалиптическим настроением.

В лирике эмигрантов появление мотивов смерти и самоубийства чаще всего объясняется чувством покинутости и заброшенности: *«Проходят годы – их не замечаем мы... / Но этот воздух смерти и свободы, / И розы, и вино, и счастье той зимы / Никто не позабыл, о, я уверен... / Должно быть, сквозь свинцовый мрак, / На мир, что навсегда потерян, / Глаза умерших смотрят так»* [Г. Иванов 1994 (I): 277]; *«Взгляни: горит / Между черных лип звезда большая / И о смерти говорит. / Пахнет розами. Спокойной ночи. / Ветер с моря, руки на груди. / И в последний раз в пустые очи / Звезд бессмертных – погляди»* [Г. Иванов 1994 (I): 285]; *«Легким голосом иного мира / Смерть со мной все время говорит. / Я живу, как все: пишу, читаю, / Соблюдаю суету сует.../ Но, прислушиваясь, умираю, / Голосу любимому в ответ»* [Адамович 1999: 78]; *«Наши дирижабль уже лететь не смеет. <...> / А мы, мы вытянулись умирать. / Замкнулись горы, синий морг над нами. / Окованы мы вечностью и льдами»* [Поплавский 1999: 238] и др.

В эмигрантской лирике Ходасевича мотив смерти находится прежде всего в непосредственной связи с пространством города. В этом смысле из

эмигрантов ближе всех Ходасевичу оказывается М.И. Цветаева. В стихотворении «Балкон» (1922), написанном ею в Берлине, появляется «урбанистический» эпитет – *гранитный*: «*Ах, с откровенного отвеса – / Вниз – чтобы в прах и в смоль! <...> Дабы с гранитного надбровья / Взрыв – выдышаться в смерть!*» [Цветаева 1994 (II): 120–121]⁴⁹.

По замечанию исследователей, главное произведение Ходасевича о смерти – его мемуары «Некрополь» (1939). «Некрополь» – книга о «смерти символизма»⁵⁰, где в каждом некрологе повествуется о смерти представителя этой эпохи⁵¹. Рассматривая «Некрополь» как одну из главных работ Ходасевича, С.Г. Бочаров говорит, что «Смерть – человека, <...> целой культуры – <...> в этой книге ее основной конструктивный фактор. В каждом очерке смерть его героя – это сильный организующий факт, который или встречает читателя в самых первых строках <...>, или ставит точку. <...> Смерть подчеркнута как причина воспоминания о человеке, причина повествования» [Бочаров 1999: 465].

Начинается «Некрополь» с очерка «Конец Ренаты» о Н.И. Петровской. В очерке говорится о ее самоубийстве, которое, по мысли писателя, длится в течение долгих лет: «*Из Италии она приезжала в Варшаву, потом в Париж. Здесь, кажется, в 1913 году, однажды она выбросилась из окна гостиницы на бульвар Сен-Мишель. Сломала ногу, которая плохо срослась, и осталась хромой. <...> Нина Петровская постоянно обещалась умереть, покончить с собой. Двадцать два года она жила в непрестанной мысли о смерти*» [IV

⁴⁹ В стихотворении М.И. Цветаевой смерть ассоциируется с взмыванием вверх. Самоубийство в лирике Ходасевича сопровождается падением, и обозначает выбор и поиск свободы и перерождением: «*Закрой глаза и падай, падай <...> Замри – или умри отсюда, / В давно забытое родись*» [149].

⁵⁰ Подробнее о книге «Некрополь», других мемуарных произведениях писателя и о ходасевичевском понимании жизнотворчества и личности русских писателей конца XIX – начала XX в. см. диссертационное исследование С.А. Колесникова «Мемуарно-биографическое творчество В.Ф. Ходасевича (концепция личности русских писателей-модернистов рубежа XIX–XX веков)» [2012].

⁵¹ В очерке «Гумилев и Блок» Ходасевич фиксирует «закономерность» смерти А.А. Блока: «*Блок умер несколько месяцев, на глазах у всех, его лечили врачи – и никто не называл и не умел назвать его болезнь. Началось с боли в ноге. Потом говорили о слабости сердца. Перед смертью он сильно страдал. Но отчего же всё-таки умер? Неизвестно. Он умер как-то «вообще», оттого что он был болен весь, оттого что не мог больше жить. Он умер от смерти*» [IV 91]. Смерти А.А. Блока и Н.С. Гумилева для писателя символизировали конец эпохи.

17]. По мнению Ходасевича, для Н.И. Петровской пространство Европы становится символическим местом смерти.

Европа как пространство смерти у Ходасевича представлена и в некрологах на смерть писателей-эмигрантов. Он пишет о случайном самоубийстве или убийстве Б.Ю. Поплавского и трагической смерти Н.П. Гронского: *«Молодая зарубежная поэзия понесла две утраты – одну за другой: 21 ноября 1934 года, вечером, на станции метро “Пастер” был убит проходившим поездом Н.П. Гронский; меньше чем через год после этого, 8 октября 1935 года, при трагических обстоятельствах, погиб Б.Ю. Поплавский»* [II 373]. Писатель называет эти и другие смерти закономерными и объясняет их нищетой и отчаянием, которые царят в среде русской эмиграции: *«Быть может, случайно даже то, что оно вообще произошло в молодой литературной среде, в среде эмигрантского Монпарнасса. Чего-то в этом роде, какой-то вообще катастрофы, не только можно, но и нужно было ждать. <...> Прискорбнее всего то, что не было нужды ни в какой дальновидности для того, чтобы говорить о воздухе распада и катастрофы, которым дышит, отчасти даже упивается, молодая наша словесность»* [II 362]. Причинами катастрофы, о которой говорит Ходасевич, стали эмигрантская среда и чуждое пространство Европы, в котором вынуждены были жить русские эмигранты.

И в стихотворениях, и в критических статьях Ходасевича периода эмиграции смерть и самоубийство символичны и симптоматичны. В лирике поэта они предопределены чужеродностью урбанистического пространства⁵², а в некрологах и критических статьях – тяготами эмигрантской жизни и враждебностью Европы по отношению к русским эмигрантам.

⁵² Ходасевич оказывается близок А.А. Блоку, для которого урбанистическое пространство связано со смертью. По словам Н.В. Шмидт, «одна из главных характеристик города в творчестве Блока – это его “омертвелость”. Здесь в облике города явственно проступают черты “некрополиса”. Поэтому в урбанистическом тексте Блока проступает чрезвычайно архаичная мотивная структура: дом уподобляется гробу, а обитателями таких домов оказываются мертвецы» [Шмидт 2007: 34]. У А.А. Блока город, его дома и их обитатели представлены мистически, у Ходасевича мертвенность города – это, скорее, метафора его бездуховности, а смерть человека показана как реалистичная.

Изображение города в «немецких» и «французских» стихотворениях поэта сопряжено с темой творчества. Описание творческого акта часто сопровождается урбанистическими визуальными и аудиальными образами: *«Я полюбил железный скрежет / Какофонических миров <...> Мне мил – из оловянной тучи / Удар изломанной стрелы, / Люблю певучий и визгучий / Лязг электрической пилы»* [158–159]; *«Трепещущим, колючим током / С раздвоенного острия / Бежит – и на листе широком / Отображаюсь... нет, не я»* [160]; *«Всё высвистано, прособачено. / Вот так и шлёпай по грязи, / Пока не вздрогнет сердце, схвачено / Внезапным треском жалюзи»* [168]. Творчество оказывается либо физически болезненным, либо ощутимым на физическом уровне. У Ходасевича творчество или иначе – делание поэзии – это и физически, и духовно болезненный процесс. В.В. Абашев в статье «О душе и теле Владислава Ходасевича», рассматривая его лирику как слияние духовного и болезненного телесного, анализирует стихотворение «Ласточки» (1921) и отмечает ходасевичевскую формулу перехода от телесного к духовному: «Не станешь духом, пока не дойдешь до последних пределов телесной боли и не переживешь их» [Абашев 2004: 259].

Болезненность в лирике поэта порождена стремлением героя к переходу из телесного в духовное. В эмиграции источником телесного ощущения боли оказывается городское пространство: *«Вдруг из-за туч озолотило / И столик, и холодный чай. <...> Трепещущим, колючим током / С раздвоенного острия / Бежит – и на листе широком / Отображаюсь... нет, не я: / Лишь угловатая кривая, / Минутный профиль тех высот, / Где, восходя и ниспадая, / Мой дух страдает и живет»* [159–160]. Пространство европейского города становится «толчком» к творчеству, но символистский переход из телесного в духовное, который имел место в доэмигрантской лирике («Путем зерна», «Тяжелая лира»), становится невозможным.

Творческий акт у Ходасевича часто соотносится с телесностью. В одном из писем М.О. Гершензону от 29 ноября 1922 г., где поэт иронизирует над своим эмигрантским положением, он пишет: *«Мы здесь все как-то*

несвойственно нам, неправильно, не по-нашему дышим – и от этого не умрем, конечно, но – что-то в себе испортим. <...> Я здесь не равен себе, а я здесь я минус что-то, оставленное в России, при том болящее и зудящее, как отрезанная нога, которую чувствую нестерпимо отчетливо, а возместить не могу ничем <...> Я купил себе очень хорошую пробковую ногу, <...> танцую на ней (т.е. пишу стихи), так что как будто и незаметно, – а знаю, что на своей я бы танцевал иначе, может быть, даже хуже, но по-своему, как мне полагается при моем сложении, а не при пробковом. И это так иногда смущает, что бросаешь танец, удачно начатый. Бог даст – пройдет это все, но пока что – жутко» [IV 454].

Обращаясь к этому письму, П.Ф. Успенский в статье «Травма эмиграции: физическая ущербность в “Европейской ночи” В.Ф. Ходасевича», утверждает: «Подбирая метафору для точного описания состояния человека в эмиграции, <...> Ходасевич комбинирует почти все встречавшиеся нам в стихах виды ущербности. Логика метафорического описания эмиграции начинается с временного, незначительного и поправимого физического недомогания (ноги-то отекли), затем недуг становится не только неизлечимым (наживем расширение легких), но и приводит к физическому уродству (ботаническая метафора растения-урода). Однако мысль поэта на этом не останавливается, и за экспрессивным образом урода следует метафора инвалидности <...>. Метафорический ряд напрямую связывается не только с эмиграцией (минус что-то = отрезанная нога), но с поэтическим творчеством» [П. Успенский 2015: 200]. Соглашаясь с этим умозаключением П.Ф. Успенского, мы не вполне солидарны с высказыванием исследователя, что психологическая травма, обусловленная эмиграцией, препятствовала творчеству: «В эмиграции в сознании Ходасевича, по-видимому, европейский миф о поэте претерпел инверсию: физическая ущербность (пусть и воображаемая) оказывалась не “благословением на творчество”, а деструктивным началом, препятствующим поэтическому вдохновению. За этим, скорее всего, кроется неуверенность в собственном таланте в новой

ситуации эмиграции» [П. Успенский 2015: 200]. Итоговое «Собрание стихотворений» поэта выходит только в 1927 г., а в 1922 г., когда он писал М.О. Гершензону о своей новой «пробковой ноге», Ходасевич только начинал работать над последней книгой стихов. Кроме того, из текста письма следует, что европейская действительность не препятствует творчеству, а способствует ему: *«А знаю, что на своей [ноге – прим. Д.С.] я бы танцевал иначе, может быть, даже хуже»* [IV 454]. Говоря о новой пробковой ноге, на наш взгляд, писатель обозначает новый творческий этап.

Почти всегда творчество у Ходасевича *сенситивно* (в том числе ощущение новой пробковой ноги), а иногда и болезненно⁵³. Как ощущаемый телом проводник в творческий акт эксплицируется электричество: *«Люблю певучий и визгучий / Лязг электрической пилы»* [159]; *«Трепещущим, колючим током / С раздвоенного острия / Бежит – и на листе широком / Отображаюсь...»* [160]. Лирический герой ощущает электричество визуально, аудиально и кинестетически: *«электрический треск», «трепещущий колючий ток», «певучий и визгучий лязг электрической пилы».*

Вместе с тем радио тоже воспринимается лирическим субъектом на физиологическом уровне: *«Не с Богом бился я в ночи, – / Но тайно сквозь меня летели / колючих радио лучи»* [171]. В стихотворении «Встаю расслабленный с постели...» (1923) электрический ток, радио, в частности, символизируют единение мира и единение человека с миром. Здесь лирический герой телом ощущает движение лучей радио, соединяющих его со всем миром: Европой, Россией, Австралией: *«И мнится: где-то в теле живы, / Бегут по жилам до сих пор / Москвы бунтарские призывы / И бирж всесветный разговор. / Незаглушимо и сумбурно / Пересеклись в моей тиши / Ночные голоса Мельбурна / С ночными знаньями души»* [171].

Слияние с миром в этом стихотворении болезненно и на физиологическом уровне, и на духовном: *«И чьи-то имена и цифры /*

⁵³ См. исследование В.В. Абашева «Сеется в немощи, восстает в силе... О душе и теле в поэзии Владислава Ходасевича» [2004].

*Вонзаются в разъятый мозг <...> Хожу – и в ужасе внимаю / Шум, не
внимаемый никем. / Руками уши зажимаю» [171]. Герой осознает, что связь с
миром, возможная через физическую и душевную боль, трагична. Мир
лирическому герою кажется чуждым. Так поэт описывает не столько Европу,
сколько мир вообще: русская революция (бунтарские призывы по радио);
европейские экономические проблемы (упоминание биржи); голоса с
противоположной части света (радиопередачи Мельбурна), искусственно, с
помощью электричества и радио, совмещенные в сознании героя, создают
наднациональное пространство.*

В эмигрантском творчестве Ходасевича электричество символизирует
индустриальный мир: *«Многоочитые трамваи <...> / Как электрические
стай» [164]; «И электрический / Над волосами треск» [166]; «Тускнеет в
лужах электричество» [167]. В этом смысле поэт сближается с
авангардистами, в лирике которых электричество ассоциировалось с
техническим прогрессом: «Все разрешаем в масштабе мировом. / В крайнем
случае – масштаб общерусский. / «Электрификация!?» – масштаб
всероссийский. <...> Кто-то / даже, / чтоб избежать переписки, / предлагал
– / сквозь землю / до Вашингтона кабель» [Маяковский 1956 (II): 84]; «Лучи
перевяжем пучками мётел, / чтоб тучи небес электричеством вымести. /
Мы реки миров расплещем в мёде, / земные улицы звездами
вымостим» [Маяковский 1956 (II): 354]; «Сильнее, звонче аккорд
электричества, / Зажгите все люстры, / Громче напев» [Шершеневич 2000:
59].*

Стихотворение Ходасевича «Встаю расслабленный с постели...» (1923)
можно сравнить со стихотворением В.В. Маяковского «Радио-
агитатор» (1925). У обоих поэтов радио символизирует связь всего мира и
человечества. Однако у Ходасевича она болезненна и трагична, а у
В.В. Маяковского радио воспринимается как технический прорыв, как шаг в
будущее, как созидающий единство разрушитель границ времени и
пространства: *«А нынче / от вечных ночей / до стран, / где солнце без тени, /*

в мильон / ушей слушачей / влезают / слова по антенне! / Сегодня нет / ни времен, ни пространств, / не то, что / людской голос – / передадим / за сотню стран / и как / шевелится волос!» [Маяковский 1961 (XIII): 262]. Такая разница в восприятии электричества и радио у Ходасевича и В.В. Маяковского объясняется различным пониманием исторических событий и отношением к прогрессу. Оба автора указывают на важность технического прогресса и оба отмечают его влияние на мир, однако для одного это великое счастье, а для другого – трагедия.

Еще одной особенностью урбанистической лирики поэта является изображение городского пространства с помощью приема *светового контраста* (*свет – мрак, блеск – тьма*), что, безусловно, сближает мировидение Ходасевича с блоковским. З.Г. Минц, говоря об этой особенности художественного мира лирики А.А. Блока, сопоставляет цикл «Город» с «Петербургскими повестями» Н.В. Гоголя: «Отбор деталей городского антуража, их интерпретация и оценка у Блока часто до мелочей близки к гоголевским. В городском окружении персонажей Гоголь в качестве его главного признака чаще всего подчеркивает иллюзорность, обманчивость. <...> Символами этой “обманности” у обоих авторов чаще всего выступают витрины (с их показным блеском) и особенно фонари (придающие всему лживое освещение). <...> С темой “обмана” связано и типовое время действия и “Петербургских повестей”, и “Города” – вечер или ночь. <...> Но ложь города потому и страшна, что сочетает с “дьявольской” злобой внешний блеск, красоту. <...> Но пожалуй, ярче всего “блеск” города проявляется и у Гоголя, и у Блока в его динамизме – выражении его “магической” силы» [Минц 2000: 33–35]⁵⁴.

Город в «немецких» и «французских» стихотворениях Ходасевича также чаще всего изображен в темное время суток: образы света и мрака не

⁵⁴ По замечанию Е.Ю. Куликовой, образы света и тьмы у Ходасевича не традиционно противостоят друг другу, как это было в творчестве русских поэтов XIX в., а дополняют друг друга: «свет и мрак – две ипостаси апокалиптической картины в поэзии Ходасевича <...>. Мрак в творчестве Ходасевича – не антитеза слепящему свету, как это было у Тютчева, а лишь его зеркало. <...> Ночь, ее темнота обладают губительными свойствами света» [Куликова 2000: 8].

противопоставляются друг другу. Однако он преодолевает мистицизм Н.В. Гоголя, А.А. Блока и символистов. Свет и мрак, блеск и тьма в урбанистических стихотворениях Ходасевича почти всегда реалистичны: *«Вдруг из-за туч озолотило / И столик, и холодный чай. / Помедли, зимнее светило, / За черный лес не упадай!»* [159]; *«Между домами – мрак <...> В асфальтном зеркале / Сухой и мутный блеск»* [165–166]; *«Было на улице полутемно <...> Свет промелькнул, занавеска взвилась»* [167]; *«Открылись темные пределы, / И вот – сквозь дым табачных туч – прожектора зеленый луч»* [191] и др. Свет и блеск рождаются из мрака и тьмы внезапно и резко: свет существует во мраке. Эта особенность характеризует город, изображенный в «немецких» и «французских» стихотворениях, как деструктивный.

В этом смысле Ходасевич находится в родстве с Б.Ю. Поплавским, у которого свет и блеск играют ключевую роль в изображении города. Художественное пространство лирики Б.Ю. Поплавского ярко и многоцветно и имеет множество вариаций света: *«Солнце низко купается в тине, / Жизнь деревьев грустит на горах. / Осень. В белом сиянии неба / Все молчит, все устало, все ждет»* [Поплавский 1999: 209]; *«Блестит внизу молочная земля, / И ясно виден искрометный поезд. <...> Синее горный неподвижный нос, / Стекло озер под горными тенями. / Нас радость потрясает как поднос, / Снижаемся с потухшими огнями. / На ярком солнце для чего огни?»* [Поплавский 1999: 238]; *«Розовеющий призрак зари / Возникал над высоким строеньем. / Гасли в мокром саду фонари, / Я молился любви... Озари! / Безмятежным своим озареньем»* [Поплавский 1999: 53] и др.

Однако, репрезентация пространства у Ходасевича и Б.Ю. Поплавского различна. Во-первых, в лирике Б.Ю. Поплавского «полихромное сюрреалистическое пространство является пространством сознания лирического героя (онейросфера, мечтания, бред, видения), <...> цветовые характеристики предметов в этом пространстве отличны от традиционных» [Мансков 1997: 89]. Во-вторых, у Б.Ю. Поплавского это

пространство может быть как городом, так и природой. А если говорить о лирике Ходасевича, то в его «немецких» и «французских» стихотворениях город всегда обладает светом и блеском и почти всегда реалистичен.

Однако поэту не было чуждо сюрреалистическое описание городского пространства. В частности, показателен образ рыб в стихотворении «Берлинское» (1922): *«А там, за толстым и огромным / Отполированным стеклом, / Как бы в аквариуме тёмном, / В аквариуме голубом – / Многоочитые трамваи / Плывут между подводных лип, / Как электрические стаи / Светящихся ленивых рыб»* [164]. Светящиеся ленивые рыбы у Ходасевича символизируют трамваи. У Б.Ю. Поплавского с рыбной чешуей ассоциируются крыши домов: *«Спят крыши, как чешуйчатые карпы»* [Поплавский 1999: 238]. «Берлинское» написано в Берлине в 1922 г., «Другая планета» Б.Ю. Поплавского – в 1935 г. в Париже. В обоих случаях рыбы символизируют городское пространство, однако у Ходасевича это описание реального города, а у Поплавского – изображение города вымышленного.

Я. Ананка утверждает, что в «Берлинском» «урбанистическая тема (трамваи) совмещается с анималистической метафорой берлинского бестиария. Кроме того, наблюдается рост парадоксального единения искусственного и естественного, технического и органического» (перевод – Д.С.) [Ananka 2016: 117]. Я. Ананка находит общее в «Берлинском» Ходасевича и «Zoo, или Письма не о любви» (1923) В.Б. Шкловского, где пространство Берлина изображается подобно аквариуму, и указывает на близость с «Путеводителем по Берлину» (1925) В.В. Набокова, где тоже появляется образ трамвая. Я. Ананка приходит к тому, что поэт и его современники-эмигранты воспринимают Берлин как Атлантиду [Ananka 2016: 118–123]. В этом смысле можно утверждать, что для эмигрантов европейский город представлял собой inferнальное пространство.

С образами света и блеска в урбанистической лирике Ходасевича связан мотив отражения. Практически любая поверхность в восприятии

лирического героя может стать зеркальной или стеклянной. Почти в каждом предмете герой может найти собственное отражение и вглядываться в него: «Гляжу, прищуря левый глаз, / В эмалированное небо, / Как в опрокинувшийся таз» [160]; «В вагонных окнах отразилась / Поверхность моего стола» [164]; «Только есть одиночество – в раме / Говорящего правду стекла» [180]. Лирический герой воспринимает себя только посредством отражения, он не ощущает себя в действительности, он «существует» в отражении.

Окружающий мир тоже репрезентируется посредством отражения. При этом отражающей поверхностью может быть что угодно: «А на бельмах у слепого / Целый мир отобразен: / Дом, лужок, забор, корова, / Ключья неба голубого – / Всё, чего не видит он» [159]; «И отражается в витринах / широкополым канотье» [161]; «Тускнеет в лужах электричество, / Нисходит предвечерний мрак» [167]. Действительность, отраженная на поверхности различных предметов, искажается: окружающий мир организован деструктивно, он дисгармоничен и непропорционален.

А.К. Жолковский в статье «Зеркало или трельяж?» приходит к довольно неожиданному выводу, что в стихотворении «Перед зеркалом» содержатся аллюзии на повесть «Смерть Ивана Ильича» Л.Н. Толстого и поэзию И.Ф. Анненского: «Я, я, я» Ходасевича не что иное, как три зеркальные поверхности, то есть не просто зеркало, а трельяж: «Экзистенциальное зеркало, отражающее драму лирического “я” Ходасевича, не одинарное, а по меньшей мере тройное, включающее как минимум еще две не названные створки – толстовскую и анненсковскую» [Жолковский 2011: 387]. П.Ф. Успенский добавляет к этому ряду аллюзий Ходасевича еще одну – поэтический манифест Н.А. Некрасова «Блажен незлобивый поэт» [П. Успенский 2016: 101]. Л. Панова, рассматривая это стихотворение, указывает на родство с Данте и Петраркой, которое объясняется их эмигрантским статусом [Panova 2016: 160]. Нас в этом случае интересует не столько ряд аллюзий, сколько «нагромождение» отражений. Благодаря многочисленным аллюзиям в стихотворении «Перед зеркалом» поэт

включает себя в русскую и мировую литературу: ориентирами для него становятся его великие предшественники. В зеркале он видит литературную традицию, которой следует, а не современность, не действительность, не Европу. Герой Ходасевича находится в диалоге с самим собой и с мировой литературой.

Лирический герой, глядя на себя, вспоминает о прошлом, которое репрезентируется в нескольких отражениях. При этом воспоминание имеет ряды литературных параллелей и вырастает до самоанализа. Л. Панова утверждает, что «это версия кризиса среднего возраста à la Dante» (перевод – Д.С.) [Panova 2016: 161]. Первостепенно для поэта, на наш взгляд, ощущение себя, а не пространства, поскольку герой практически не фиксирует реальные детали и обозначает место лишь примерно – «парижский чердак», не видя в зеркале настоящего времени и пространства: *«Да, меня не пантера прыжками / На парижский чердак загнала. / И Виргилия нет за плечами, – / Только есть одиночество – в раме / Говорящего правду стекла»* [180]. Герой отрицает современную реальность, выключая себя из нее. По словам В.И. Шубинского, «Ходасевич и Нина жили в мансарде с видом на Эйфелеву башню, в комнате для прислуги: это и был тот самый “парижский чердак”, где 18–23 июля родились хрестоматийные строки» [Шубинский 2012: 364]. Кроме чердака и зеркала, в этом стихотворении нет ни одного пространственного атрибута, как-либо определяющего окружающую действительность.

Лирический субъект урбанистических стихотворений Ходасевича выступает прежде всего как наблюдатель⁵⁵. Он почти всегда остается «за

⁵⁵ В урбанистических стихотворениях современников Ходасевича, поэтов-символистов лирические герои часто оказываются в маске, являются ролевыми героями. «Инфернальное пространство символистского города подчиняет себе и лирического героя, выступающего в образах-масках городского мещанина (Брюсов), бродяги, пьяницы (Блок), шута, Арлекина, городского юрдового (Белый)» [Шмидт 2007: 182]. Герой-наблюдатель Ходасевича отчасти похож на героя-фланёра Ш. Бодлера. Говоря о поэзии Бодлера, В. Беньямин пишет: «Эта лирика – <...> взгляд отчужденного человека. Это взгляд фланёра, чей образ жизни еще окружает будущее безотрадное существование жителя мегаполиса примиряющим ореолом» [Беньямин 2000: 162]. Однако герой Ходасевича все же отличается от героя Бодлера. Фланёр Бодлера празднующийся, он находится в толпе, погружается в нее, а герой Ходасевича оказывается вне толпы.

кадром» и со стороны следит за происходящим⁵⁶: «По паркету парижских луж / Ковыляют жена и муж. / Я за ними долго шагал, / И пришли они на вокзал» [182]. Функция наблюдателя в лирике Ходасевича обусловлена дистанцированностью героя от действительности («У моря»): «Лежу, ленивая амеба, / Гляжу, прищуря левый глаз, / В эмалированное небо, / Как в опрокинувшийся таз <...> / А по пескам, жарой измаян, / Среди здравеющих людей / Неузнанный проходит Каин / С экземой между бровей» [160–161]. В данном случае это прием *остранения*: герой воспринимает мироздание в бытовых образах: небо – эмалированный таз, море – умывальник. Исследователи, анализируя «У моря» и опираясь на биографические факты, утверждают, что образ Каина автобиографичен [Муравьева 2013], однако нельзя однозначно прочитывать этот образ как имеющий в основе образ самого писателя [П. Успенский 2016].

И лирический субъект, и Каин дистанцируются от действительности. Эта дистанцированность влияет на восприятие и изображение пространства. Герой наблюдает за миром и за Каином. В этом наблюдении он достигает максимального уровня абстракции. Во-первых, происходит умаление и искажение пространства: «Эмалированное небо, / Как опрокинувшийся таз», море – «огромный умывальник» [160]. Ходасевич использует литоту, чтобы подчеркнуть ничтожность и мизерность окружающего мира, и прием *остранения*, чтобы указать на дисгармонию и непропорциональность мироздания. Во-вторых, Каин в конце стихотворения так же, как лирический субъект, дистанцируется от действительности, он вырастает и поднимается над миром: «Через горы и реки шагают / Семиверстные сапоги» [164]. В «У моря» ощутимо искажение пространственно-временного континуума: время ускоряется, пространство уменьшается, лирический герой поднимается над миром, Каин вырастает и становится способным преодолевать время и пространство: «Вот тогда-то и подхватило, / Одурманило, понесло, / Затуманило, закрутило, / Перекинуло, подняло: / Из-под ног земля убегает, /

56

Глазам не видать ни зги» [164]. Деструктивное и непропорциональное пространство города становится чужеродным; город «выталкивает» человека за свои пределы.

Лирический герой Ходасевича не идентифицирует себя с городом, не мыслит себя в рамках окружающей действительности: *«Вдруг из-за туч озолотило»* – *«И на листе широком / Отображаюсь... нет, не я: / Лишь угловатая кривая, / Минутный профиль тех высот, / Где, восходя и ниспадая, / Мой дух страдает и живёт»* [160]. Он живет в литературном творчестве, в поэзии, отсюда следует искаженное восприятие европейского города и мира, в котором он живет.

2.2. ЧЕЛОВЕК В ЕВРОПЕЙСКОМ ГОРОДЕ В ЛИРИКЕ В.Ф. ХОДАСЕВИЧА 1920–1930-х гг.

Европейский город, чужеродный для лирического героя Ходасевича, густо населен. Несмотря на то что в эмигрантской лирике поэта урбанистическое пространство уподобляется пустыне, одной из главных особенностей «немецких» и «французских» стихотворений является изображение человека. Социальный мир творчества поэта рассматривался многими исследователями, которые отмечали, что «в “Европейской ночи” Ходасевич сделал попытку понять душу другого человека, своего ближнего, но оказался бессильным проникнуть в его трагически-противоречивую духовную жизнь» [Соколов 1991: 69–70]; он «в стихах “Европейской ночи” впервые обратился от исследования собственной души <...> к попыткам вжиться в душу другого и вдруг понял, что эта чужая душа представляет собою еще большие потемки, чем душа его собственная» [Богомолов 1999а: 128].

Многими исследователями творчества Ходасевича предпринимались попытки описать персонажей «Европейской ночи». С.Г. Бочаров, ссылаясь на стихотворение «Встаю расслабленный с постели...» (1923), определяет

социальный мир «Европейской ночи» следующим образом: «Все они – не просто мелкие персонажи обыденной жизни, у Ходасевича все они – “Европы темные сыны”» [Бочаров 1999: 457]. Исследователь утверждает, что поэт «познает в “Европейской ночи” трагическую серьезность существования человека массы как нового субъекта-объекта современной истории» [Бочаров 1999: 459]. Г.М. Фридлиндер классифицирует персонажей «Европейской ночи», предлагая выделить два типа: «раздавленные европейской ночью» и «уроды» [Фридлиндер 1995: 502]. П.Ф. Успенский утверждает, что основная характеристика человека в «Европейской ночи» – травмированность [П. Успенский 2015] и характеризует героев книги «по первой строке стихотворения «Дачное» – “уродики, уродища, уроды”» [П. Успенский 2016: 97]. Исследователь утверждает, что «персонажи стихов Ходасевича нередко наделены физическими недостатками или изъянами и почти всегда неприятны, если не отвратительны» [П. Успенский 2016: 96]⁵⁷.

Исследуя социальный мир лирики Ходасевича периода эмиграции, мы прежде всего опираемся на работы Г.М. Фридлиндера и С.Г. Бочарова. Европейцы, определяемые С. Г. Бочаровым как «Европы темные сыны» и разделенные Г.М. Фридлиндером на «раздавленных европейской ночью» и «уродов», представляют тип *человека массы*. Поэт говорит о массах, размышляя о социуме Европы в своих критических статьях и рецензиях. В 1920-е гг. в статье «О кинематографе» он пишет: *«Может показаться, что мы переживаем эпоху невиданного и неслыханного участия масс в событиях искусства»* [II 135]. В 1930-е гг. в рецензии на работу «Умирание искусства» (1938) он использует понятие *средний европеец*⁵⁸.

⁵⁷ Ходасевич далеко не каждого персонажа «Европейской ночи», на наш взгляд, считает уродливым и отвратительным. Лирический герой нередко испытывает жалость и сочувствие («Слепой», «Окна во двор», «An Mariechen»).

⁵⁸ С.Г. Бочаров в статье «“Европейская ночь” как русская метафора: В.Ф. Ходасевич, П.П. Муратов, В.В. Вейдле» подчеркивает, что понятие *средний европеец* писатель заимствует из статьи К.Н. Леонтьева «Средний европеец как идеал и орудие всемирного разрушения» [Бочаров 2007а]. Это понятие С.Г. Бочаров отождествляет с термином *народный европейский человек* П.П. Муратова. Исследователь отмечает дикость и варварство как сходные черты *народного европейского человека* Муратова, *среднего европейца* Ходасевича и *человека массы* Х. Ортеги-и-Гассета [Бочаров 2007а].

Европейское общество в лирике Ходасевича становится объектом наблюдения лирического героя. В «немецких» и «французских» стихотворениях поэт дает несколько портретов с очень подробными характеристиками. Среди них есть отдельные фигуры, описанные вне толпы (*самоубийца* («Было на улице полутемно...», 1922), *слепой* («Слепой», 1922-1923), *Марихен* («An Mariechen», 1923), *старик* («Под землей», 1923), *ребенок* («Граммофон», 1927)); персонажи, изображенные в паре, к которым можно отнести *семьи* (*муж и жена* («Бедные рифмы», 1926 и «Сквозь ненастный зимний денек...», 1927), *безрукий с женой* («Баллада», 1925), *портной Джон Боттом и его жена* («Джон Боттом», 1926)) и *старик с девочкой* («Старик и девочка горбунья», 1922). Вместе с тем он создает целые галереи образов в рамках одного стихотворения: *несчастный дурак, глухой, курносый актер, отец и мальчишка, небритый старик, покойный рабочий* («Окна во двор», 1924), *неудачник облыселый, румяный хахаль, танцовщицы, дурак-невец* («Звезды», 1925). Часть портретов Ходасевич изображает символически размыто, без каких-либо индивидуальных черт и деталей: *шарманщики и нищие* («Нет, не найду сегодня пищи я...», 1923), *уроды, блудливые невесты с женихами* («Дачное», 1923–1924), *слипшиеся пары* («Всё каменное. В каменный пролет...», 1923), *Европы тёмные сыны* («Встаю расслабленный с постели...», 1923).

Все стихотворения, где *человек массы* изображается без портретных деталей, относятся к тому времени, когда поэт только оказался в эмиграции: они появляются в «немецких» стихотворениях. В «немецких» лирических произведениях представлены также «полноценные» портреты *людей массы*, которые остаются и во «французских» стихотворениях. Для «французской» лирики Ходасевича характерно объединение образов европейцев в своеобразные галереи портретов. Поэт, начиная с универсальных характеристик *человека массы* в «немецких» стихотворениях, во «французских» углубился в изображение конкретных лиц. Это собрание отдельных людей, семейных пар, стариков и детей – выстроенная

Ходасевичем социальная модель, элементы которой в совокупности репрезентируют европейское общество, существовавшее в период между двух мировых войн⁵⁹.

В тех случаях, когда *люди массы* изображаются поэтом без портретных деталей («*Одни шарманщики, да нищие*» [167]; «*Как изваянья – слипшиеся пары*» [170]; «*Европы темные сыны*» [171] и др.), персонажи не имеют каких-либо индивидуальных характеристик. Лирический герой противопоставляет себя европейцам, он физически ощущает скрытые процессы, которые происходят в мире, и оказывается единственным, кто может понимать причины этих процессов: «*Где-то в теле живы, / Бегут по жилам до сих пор / Москвы бунтарские призывы / И бирж всесветный разговор. / Незаглушимо и сумбурно / Пересеклись в моей тиши / Ночные голоса Мельбуерна / С ночными знаньями души*» [171]. В сравнении с ним европейцы не понимают того, что происходит в мире: «*О, если бы вы знали сами, / Европы темные сыны, / Какими вы еще лучами / Неощутимо пронзены!*» [171]. Лирический герой Ходасевича наделяется особым знанием, *человек массы*, напротив, находится в неведении. Для героя это особое знание мучительно на духовном и физическом уровне, для *человека массы* оно не имеет смысла, он не способен его ощутить или осознать.

Одно из первых стихотворений, написанных в эмиграции, где

⁵⁹ Приехав в Германию, Ходасевич пишет отзыв на роман И. Эренбурга «Хуренито» в одном из писем М. Слонимскому от 24 августа 1922 г. В этом письме он характеризует современное европейское общество: «*Это паршивенький демонизм завсегдатаев парижской Ротонды – полу-кабачка, полу-б---чка, преисполненного международной швалью: проститутками и проституточками, стареющими моделями, кокаинистами, морфинистами, алкоголиками, педерастами, онанистами (принципиальными), художниками в клетчатых брюках и в беретах, гениями, ничего не сделавшими, поэтиками, танцорами, сутенерами, персонажами для порнографических фотографий, неграми, японцами, индусами, американскими сыщиками, русскими дэнди, польскими шулерами, гидами без дела, шпагоглотателями с аппендицитом, безрукими жонглёрами, пропившимися певцами, лесбийками, отиоманами, гашишистами, абсентистами, сифилитиками обоего пола, табетиками, продавцами живого и резинового товара, провокаторами, разбитыми летчиками, фальшивомонетчиками, специалистами по французскому пороку, итальянскими анархистами, испанскими ворами, греческими карманниками, и прочая, и прочая, имена же им ты, Господи, веси: сволочь*» [Фрезинский 2010: 131]. Б.Я. Фрезинский, комментируя этот список, утверждает, что «тот лихой списочный парад “завсегдатаев” парижского кафе не имел никакого отношения ни к роману, ни к самой «Ротонде», которую Ходасевич знать не мог, так как еще не бывал в Париже» [там же 133]. В данном случае, на наш взгляд, важна не достоверность портретного описания посетителей парижской «Ротонды», а симптоматичность характеристик. Только приехав в Европу, еще не побывав в Париже, Ходасевич уверенно дает обобщенный портрет европейского общества. В дальнейшем многие из «завсегдатаев» парижских кафе оказались в лирике поэта более подробно описанными.

представлен детальный портрет *человека массы*, – «Под землей» (1923), в котором изображается старик: *«И вот, из полутьмы глубокой / Старик сутулый, но высокий. / В таком почтенном сюртуке, / В когда-то модном котелке, / Идёт по лестнице широкой, / Как тень Аида – в белый свет, / В берлинский день, в блестящий свет»* [170].

Пространство в «Под землей» построено на оппозиции *мрачное подземелье – берлинский свет*. Подземелье Ходасевич сравнивает с царством Аида, которое восходит к аду в «Песне ада» (1909) из цикла «Страшный мир» А.А. Блока⁶⁰. Хотя Ходасевич создает свой Аид в тех же красках (черный, блестящий) и образах (подземелье, мрак, тень, сияние и др.), что и А.А. Блок, эти произведения имеют ряд отличий. В «Песне ада» А.А. Блока у лирического героя есть спутница в царстве мертвых – Беатриче, с которой герой идет по аду, как Данте. Ад Ходасевича оказывается в реальном мире, потому что тень Аида поднимается из подвала: *«Как тень Аида, – в белый свет, / В берлинский день, в блестящий бред»* [170]. Ад А.А. Блока находится на границе реального и потустороннего миров – во сне, в зеркале: *«непонятный сон», «окованный навек глухими снами», «из глубины невиданного сна»; «обрывки мрака в глубине зеркал», «в глубь зеркала сквозь утренний туман»* [Блок 1997 (III): 10-12].

Время в «Песне ада» постоянно меняется: *«День догорел на сфере той земли, / Где я искал путей и дней короче», «В вечернем звоне хрупкого*

⁶⁰ Сопоставляя эти стихотворения А.А. Блока и Ходасевича, мы опираемся на исследования литературоведов, по мнению которых: «В “Европейской ночи” <...> схождения с Блоком приобретают отчетливую тематическую привязанность: «страшный мир» кварталов берлинской и парижской бедноты у Ходасевича имеет очевидное сходство с петербургским «страшным миром» Блока III тома» [Левин 1998: 224]; «В европейских городских (берлинских, парижских) стихах Ходасевича оживают мотивы блоковских городских (петербургских) стихов <...> и прорезается блоковская тема “страшного мира”» [Бочаров 1999: 455]. Используя понятие «страшный мир» применительно к лирике Ходасевича, можно по-разному его определять. Во-первых, понятие «страшный мир» безусловно восходит к названию цикла стихотворений А.А. Блока и означает урбанистическое пространство города. Во-вторых, по словам А.С. Сваровской, «“Страшный мир” “Европейской ночи” – рукотворный результат цивилизации, когда происходит вторжение в повседневную жизнь материально-вещественных продуктов технократического разума (“электрическая пила”, “треск жалюзи”, “граммофонная игла”, “мотоциклетка”, “пьянино”), социально-экономическая структуризация общественной и частной жизни» [Сваровская 2002: 41]. В-третьих, понятие «страшный мир» может быть соотнесено с понятием социальный мир. Таким образом, «страшным миром» Ходасевича можно назвать город и общество, изображаемые в лирике периода эмиграции. В этом смысле «страшный мир» поэта кажется более реалистичным, чем «Страшный мир» А.А. Блока.

бокала», «И долгий вечер мглист», «Тропой подземной ночи / Схожу, скользя», «Из бездн ночных и пропастей туманных» «Далеких утр неясное мерцанье», «Сквозь утренний туман» [там же]. Пространство у А.А. Блока не имеет границ (круги ада и бесконечный зал). Пространство Аида у Ходасевича реально, это подвал и улица, время – день: «И вот, из полутьмы глубокой / Старик сутулый, но высокий, / В таком почтенном сюртуке, / В когда-то модном котелке, / Идет по лестнице широкой, / Как тень Аида, – в белый свет, / В берлинский день, в блестящий бред. / А солнце ясно, небо сине, / А сверху синяя пустыня...» [170]. Аид в стихотворении Ходасевича – это общественный туалет Берлина (поэт упоминает запах карболовой кислоты, используемой для дезинфекции): «Где пахнет черною карболкой / И провонявшею землей» [170].

Ад А.А. Блока фантастически монументален и безмерен, а Аид Ходасевича – реальный и камерный; ад А.А. Блока сопоставим с пространством «Божественной комедии» Данте, Аид Ходасевича – это «социальное дно» реального мира; ад А.А. Блока населен трупами, мертвецами и персонажами потустороннего мира; Аид Ходасевича – это город, который населен людьми.

Появление реалистичного персонажа в «Под землей» кажется вполне закономерным. Ходасевич создает сниженный образ старика: с одной стороны, это почтенный старик, с другой – опустившийся человек («Стоит, склоняя профиль колкий, / Пред изразцовою стеной. / Не отойдет, не обернется, / Лишь весь качается слегка, / Да как-то судорожно бьется / Потертый локоть сюртука. / Заходят школьники, солдаты, / Рабочий в блузе голубой – / Он все стоит, к стене прижатый / Своею дикою мечтой. / Здесь создает и разрушает / Он сладострастные миры, / А из соседней конуры / За ним старуха наблюдает» [169]). В этом образе концентрируются пошлость и развращенность европейского обывателя, человека массы.

В четырех лирических произведениях «Европейской ночи» поэт изображает семейные пары («Баллада» (1925), «Бедные рифмы» (1926),

«Сквозь ненастный зимний денек» (1927), «Джон Боттом» (1926)). С.В. Баранов утверждает, что «четыре четы в книге “Европейская ночь” <...> связаны общей пуповиной буржуазности» [Баранов 2007: 149]. В «Европейской ночи» они следуют друг за другом так, что при чтении книги это расположение позволяет прочитывать их как единое целое.

В стихотворениях «Бедные рифмы» и «Сквозь ненастный зимний денек» Ходасевич не уточняет национальности персонажей⁶¹. В «Балладе» есть указание на то, что безрукий и его жена – французы, поскольку лирический герой заговаривает с ними по-французски. Герой баллады «Джон Боттом» – англичанин, принимавший участие в Первой мировой войне. Поэт описывает разные европейские семьи, национальность которых не имеет особого значения, символично прикрепление к европейскому пространству, европейскому городу. Персонажи указанных произведений – горожане.

Каждую из этих семей Ходасевич изображает в той или иной мере «неполноценной». Прежде всего эта «неполноценность» объясняется обывательским образом жизни. В «Бедных рифмах» показан распорядок жизни средней европейской семейной пары: *«Всю неделю над мелкой поживой / Задыхаться, тощать и дрожать, / По субботам с женой некрасивой, / Над бокалом обнявшись, дремать, / В воскресенье на чахлую траву / Ехать в поезде, плед разложить, / И опять задремать, и забаву / Каждый раз в этом всем находить»* [181]. В балладе «Джон Боттом» изображается обыденная жизнь человека массы, которая меняется во время войны: *«Кроил он складно, прочно шил / И дорого не брал. / В опрятном домике он жил / С любимую женой / И то иглой, то утюгом / Работал день-*

⁶¹ П.Ф. Успенский героев этих стихотворений приравнивает к персонажам «Петербурга»: «в стихах “Бедные рифмы” и “Сквозь ненастный зимний денек...” о национальной принадлежности героев нельзя сказать ничего конкретного. В этой связи важно вернуться к “Петербургу”. Понятно, что его безличные герои <...> – жители Петербурга. Однако их безличность создает интересный семантический эффект, распространяющийся на всю книгу. В этом стихотворении маркировка героев происходит благодаря указанию на место их обитания. Из-за этого национальная принадлежность других героев размывается и становится, в конечном счете, неважной: читатель связывает персонажей с тем пространством, в котором они появляются, а если и пространство не получает никакой маркировки, то включаются ассоциативные факторы» [П. Успенский 2016: 104]. Однако герои стихотворений «Бедные рифмы» и «Сквозь ненастный зимний денек...» оказываются прикрепленными к пространству Европы и органичными этому пространству.

деньской» [184]. Эта жизнь отмечена однообразием, постоянством и периодичностью, пошлостью и приземленностью. В стихотворении «Сквозь ненастный зимний денек...» дается более конкретная ситуация. Ходасевич изображает идущую на вокзал небогатую семейную пару: *«Сквозь ненастный зимний денек / – У него сундук, у нее мешок – / По паркету парижских луж / Ковыляют жена и муж. <...> И пришли они на вокзал. / Жена молчала, и муж молчал»* [182]. Хотя эта ситуация весьма условна, она представляется симптоматичной. К. Шлёгель отмечает, что вокзал – это символ культурной эпохи между двух мировых войн. Вокзал был жизненно важным местом не только для русских эмигрантов, вынужденных скитаться по Европе, но и для самих европейцев [Schlögel 1998].

По словам П.Ф. Успенского, «такие стихи, как “Бедные рифмы” и “Сквозь ненастный зимний денек...”, формируют всеобщую безысходность; из нее нет выхода <...> и о ней нечего сказать» [П. Успенский 2016: 105]. Конкретизируя это высказывание, добавим, что в «Бедных рифмах» Ходасевич демонстрирует обычную жизнь средней европейской семьи, в стихотворении «Сквозь ненастный зимний денек» он говорит о неизбежности нищеты и обывательской жизни современного человека, современной европейской семейной пары.

В «Балладе» 1925 г. и в балладе «Джон Ботом» возникает не только психологический, но и физиологический портрет европейской семьи: *«Когда с беременной женой / Идет безрукий в синема <...> Беззлобный, смирный человек / С опустошенным рукавом <...> Стоит безрукий предо мной / И улыбается слегка, / И удаляется с женой, / Не приподнявши котелка»* [183–184]; *«Осколок грудь ему пробил, / Он умер в ту же ночь, / И руку правую его / Снесло снарядом прочь»* [186]. Отсутствующая рука – важная деталь, о которой С.Г. Бочаров пишет, что это «исторический знак эпохи – след от войны» [Бочаров 1999: 460].

Изображение семейной пары в лирике Ходасевича определяет европейское общество и раскрывает социальные механизмы Европы. В

каждом из этих стихотворений поэт говорит только о муже и жене, лишь в «Балладе» он указывает на возможность продолжения рода: «С беременной женой / Идет безрукий в синема» [183]. В остальных случаях семьи изображаются как бездетные. Европейский социум, по мнению Ходасевича, не имеет будущего. В «Европейской ночи» ни разу не появляется портрет ребенка. Поэт намеренно избегает разговора об этом в последней книге стихотворений, поскольку ребенок – как символ будущего – не вписывается в рамки «Европейской ночи»⁶².

Образы детей остаются за пределами последней поэтической книги Ходасевича: в стихотворениях «Старик и девочка-горбунья» (1922) и «Граммфон» (1927). Оба произведения объединены темой музыки: в первом – это звуки шарманки, во втором – «Травиата». В обоих случаях музыка репрезентирует какофонию окружающего мира: «Валы шарманки завывают <...> Шарманочка! Погромче взвизгни!» [304]; «Ребенок спал, покуда граммфон / Всё надрывался Травиатой. / Под вопль и скрип какой дурманной сон / Вонзался в мозг его разъятый?» [216]. В обоих стихотворениях эта музыка (вой, визг, вопль, скрип) напоминает «индустриальную музыку» Ходасевича («железный скрежет какофонических миров» [158]), актуальную для эмигрантского творчества поэта. В обоих случаях ребенок находится во власти этой какофоничной музыки: в стихотворении «Старик и девочка-горбунья» девочка поет под однообразную, периодически повторяющуюся мелодию шарманки; в стихотворении «Граммфон» дитя спит под звуки «Травиаты».

И девочка-горбунья, и ребенок, спящий под звуки «Травиаты», кажутся поэту «неполноценными»⁶³. Девочка неполноценна физически: «девочка-

⁶² В доэмигрантском творчестве поэт также избегает изображения детей или дети представлены «неполноценными»: «В моей стране уродливые дети / Рождаются на смерть обречены» [61].

⁶³ П.Ф. Успенский в исследовании о травме в «Европейской ночи» говорит, что после эмиграции поэт был психологически травмирован: «говоря о травме эмиграции, мы имеем в виду не метафору, а действительную психологическую травму, изменившую структуру личности Ходасевича» [П. Успенский 2015: 203]. Исследователь утверждает, что «все образы ЕН порождены травмой эмиграции» [П. Успенский 2015: 205]. Ущербность и уродство, на которые исследователь обращает внимание, были свойственны персонажам Ходасевича задолго до эмиграции. Разговор о травме, боли и болезненности писателя тоже следует начинать со времени до его эмиграции (см. В.В. Абашев, 2004).

горбунья / Под липами, в осенний дождь. / Поет убогая певунья / Про тишину германских роцц» [303]. Дитя из стихотворения «Граммфон» – на духовном уровне: его восприятие звуков музыки и тишины представляется деструктивным. Вопль и скрип «Травиаты» для него более гармоничны, чем пугающая тишина: *«Внезапно мать мембрану подняла – / Сон сорвался, дитя проснулось, / Оно кричит. Из темного угла / Вся тишина в него метнулась»* [216].

Стихотворение «Старик и девочка-горбунья» построено на противопоставлении *иллюзорного* и *реального*. Песня старика и девочки-горбуни повествует о красоте мира, а в реальности лирического героя не существует красоты, есть только быт: *«Неправда! Роцци не бывают, / И соловьи в них не поют! <...> Еще бездельники и дети / Былую славят красоту, – / Я приучаю спину к плети / И каждый день полы мету»* [304]. Герой трагически воспринимает отсутствие красоты в окружающей действительности, он ощущает реальность болезненно и в этом противостоит *человеку массы*.

В «Граммфоне» это противостояние героя миру и *человеку массы* иронично. Ходасевич понимает ощущения ребенка, его страх тишины и иронизирует: *«О, наших бедных душ не потрясай / Твоею тишиною грозной! / Мы молимся – Ты сна не прерывай / Для вечной ночи, слишком звездной»* [217]. В этих стихотворениях мир деструктивно организован: реальность противостоит иллюзии красоты и музыки. Для героя в настоящем времени и пространстве гармония невозможна, он не видит красоты и слышит только какофонию мира. Дети, которые изображаются «неполноценными», символизируют трагическое будущее человечества.

Девушка Марихен из стихотворения «An Mariechen» (1923) – один из самых трагичных образов в лирике поэта 1920-х гг. И.Б. Роднянская назвала это произведение «одной из самых мучительных новелл Ходасевича» [Роднянская 2006: 293]. В образе Марихен можно усмотреть религиозную семантику. Во-первых, это объясняется выбором имени

героини. Поэт обращается к имени Мария (Mariechen – диминутивная форма). Во-вторых, в «An Mariechen» поэт указывает на непорочность героини: «С какой-то розою огромной / У нецелованных грудей» [166]⁶⁴.

Ходасевич, наделяя Марихен бытовыми, социальными и даже национальными чертами, на наш взгляд, в некотором смысле пародировал образ Девы Марии: «Зачем ты за пивною стойкой? / Пристала ли тебе она? <...> С какой-то розою огромной / У нецелованных грудей <...> Родители же непременно / Тебе отыщут жениха. / Так называемый хороший, / И вправду – честный человек / Перегрузит тяжелой ношей / Твой слабый, твой короткий век» [166]. При этом образ Марихен трагичен: во-первых, она работает за пивной стойкой; во-вторых, ее невинность опошляется; в-третьих, поэт отмечает ее болезненность («ты нездорова и бледна» [166]).

Ходасевич «играет» с этим персонажем, предлагая различные сюжеты жизни Марихен⁶⁵, пародируя жизнеописание Девы Марии: «Родители же непременно / Тебе отыщут жениха. / Так называемый хороший, / И вправду – честный человек / Перегрузит тяжелой ношей / Твой слабый, твой короткий век <...> Попасться бы тебе злодею / В пустынной роще, вечерком. / Уж лучше в несколько мгновений / И стыд узнать, и смерть принять, / И двух истлений, двух растлений / Не разделять, не разлучать» [166–167].

По словам Е.Ю. Куликовой, «в стихотворении сталкиваются два жизненных пути, один из которых обозначает для поэта опошление <...>, а другой своеобразно возвышает героиню, так как делает ее причастной личному Апокалипсису Ходасевича» [Куликова 2006а: 88]. Если

⁶⁴ Ходасевич создавал образ Марихен, зная о женских образах А.А. Блока и об образе Девы Марии в стихотворениях второго тома. По словам З.Г. Минц, «мистически-бесплотный и “единый” идеал “первого тома” распадается в лирике 1904 – 1906 гг. на множество “личин”. Одна из них – поруганная, страдающая и гибнущая женщина. Образ этот осмысливается порой мистически (вечно женственное начало мира, побежденное земным хаосом, но ожидающее грядущего освобождения). Так понят он в драме “Незнакомка”, где героиня носит “пушкинское” имя Мэри (мелькающее и в лирике этих лет: “Нет имени тебе, мой дальний...”, “О жизни, догоревшей в хоре...”). Но уже теперь образ получает и любопытные конкретные характеристики: исторические (современная женщина), социальные (женщина из “низов”) и национальные» [Минц 2000: 176]. Кроме того, «An Mariechen» оказывается в одном ряду с «итальянскими» стихотворениями «Вечер» и «Соррентинские фотографии», в которых актуализируется образ Девы Марии, имеющий точки соприкосновения с женскими образами А.А. Блока.

⁶⁵ Е.Ю. Куликова указывает на сходство Марихен с Ленским из «Евгений Онегина», которое обусловлено созданием альтернативного сценария жизни [Куликова 2006а].

рассматривать образ Марихен с точки зрения религиозной, то опошленный и пародийный вариант ее жизни, предложенный поэтом, так и останется пошлым, приземленным и обывательским. Однако тот вариант жизни Марихен, где она оказывается в руках злодея умершей до греха, представляется уже не личным Апокалипсисом писателя, о котором говорит Е.Ю. Куликова, а Апокалипсисом вообще. В этом смысле «An Mariechen» символизирует богооставленность человека, мир, в котором не может быть чистоты, непорочности, Девы Марии.

Нежизнеспособность девушки Марихен определяет европейское общество, которое Ходасевич изображает в «Европейской ночи» и других стихотворениях периода эмиграции. Если учитывать религиозную составляющую образа Марихен, можно сказать, что через этот образ поэт репрезентирует целый мир как больной и не имеющий будущего. В этом смысле Ходасевичу оказывается близок Г.В. Иванов в «Распаде атома» (1938), рассуждающий о невозможности будущего современного человека: *«С чем останемся мы? <...> С ясным сознанием, что никого спасти и ничем утешить нельзя. С чувством, что только сквозь хаос противоречий можно пробиться к правде. Что приближение возможно только через искажение. <...> Что все среднее, классическое, умиротворенное немислимо, невозможно. Что чувство меры, как угорь, ускользает из рук того, кто силится его поймать, и что эта неуловимость – последнее из его сохранившихся творческих свойств. Что когда, наконец, оно поймано – поймавший держит в руках пошлость. “В руках его мертвый младенец лежал”. Что у всех кругом на руках эти мертвые младенцы»* [Г. Иванов 1994 (II): 16–17].

Во «французских» стихотворениях «Окна во двор» (1924) и «Звезды» (1925), где возникает собирательный образ европейского социума, максимально концентрируется обывательская пошлость человека массы. «Окна во двор» Ходасевича состоит из восьми самостоятельных четверостиший, объединенных идеей трагизма человеческой жизни. В

стихотворении представлено несколько портретов человека массы: *«Несчастный дурак в колодце двора <...> / Баюкают няньки крикливых ребят. / С улыбкой сидит у окошка глухой, <...> / Курносый актер перед пыльным трюмо <...> / Небритый старик, отодвинув кровать, / Забывает старательно гвоздь, <...> Рабочий лежит на постели в цветах. / Очки на столе, медяки на глазах» [278].*

Каждое окно открывает взору лирического субъекта личный, интимный мир, полный трагедий. Каждая трагедия понимается иронически. История каждого персонажа доводится до трагикомического предела: дурак, над которым принято смеяться, становится несчастным; няньки, призванные успокоить детей, не могут этого сделать; зачарованный своей глухотой человек улыбается; бездарный актер постоянно репетирует; ребенка наказывают ни за что; старик забывает гвоздь для повешения, но не успевает повеситься.

Рассматривая это стихотворение, исследователи указывают на сходство с одноименным стихотворением А.А. Блока из цикла «Город» [Левин 1998; Бочаров 1999; Куликова 2005; Бельская 2015; Буяновская 2016]⁶⁶. Хотя «Окна во двор» Ходасевича – явная аллюзия на стихотворение А.А. Блока и эти произведения сходны тематически, они имеют ряд отличий. Взгляд героев А.А. Блока и Ходасевича направлен в разные стороны: лирический герой А.А. Блока выглядывает из окна и хочет, чтобы его заметил прохожий, но этого не происходит; герой Ходасевича, напротив, заглядывает внутрь чужих окон.

В отличие от стихотворения А.А. Блока, в «Окнах во двор» Ходасевича можно усмотреть трагическую иронию: поэт сопоставляет человеческую жизнь с водопроводом, максимально умаляя ее ценность: *«Вода запицала в стене глубоко: / Должно быть по трубам бежать не легко, / Всегда в тесноте и всегда в темноте, / В такой темноте и такой тесноте!» [182].*

⁶⁶ Исследователи находят связь с «Утром» Н.А. Некрасова и стихотворениями других предшественников и современников поэта [Куликова 2005, Бельская 2015, Буяновская 2016].

По словам Е.Ю. Куликовой, все четверостишия Ходасевича объединяет и мотив смерти: «Мотив смерти организует структуру стихотворения “Окна во двор”, в котором лирическое “я” пространственно скрыто, но оценивающий взгляд перемещается из одного закрытого локуса в другой» [Куликова 2005: 108]. Лирический герой А.А. Блока – одинокий человек, ищущий собеседника в окружающем мире («*Эй, малый, взгляни мне в оконце!.. / Да нет, не заглянешь – пройдёшь...*» [Блок 1997 (II): 132]), а лирический субъект Ходасевича – переступивший мораль человек, беспристрастно, а иногда с презрением заглядывающий в чужие окна и наблюдающий за чужими жизнями.

Создавая «Окна во двор», Ходасевич ориентировался не столько на одноименное стихотворение современника, сколько на весь цикл «Город», для которого характерен образ окна («*Последний день*»: «*За холодным окном дрожали женские плечи, / Мужчина перед зеркалом расчесывал пробор в волосах*» [Блок 1997 (II): 99]; «*Улица, улица...*»: «*О, если б не было в окнах / Светов мерцающих! / Штор и пунцовых цветочков! / Лиц, наклоненных над скудной работой!*» [Блок 1997 (II): 110]; «*Повесть*»: «*В окнах, занавешенных сетью мокрой пыли, / Темный профиль женщины наклонился вниз. / Серые прохожие усердно проносили / Груз вечерних сплетен, усталых стертых лиц*» [Блок 1997 (II): 110]; «*Перстень-страданье*»: «*Узкие окна. За ними - девица. / Тонкие пальцы легли на канву*» [Блок 1997 (II): 119]; «*Незнакомка*»: «*Девичий стан, шелками схваченный, / В туманном движется окне*» [Блок 1997 (II): 123]; «*Холодный день*»: «*Мы миновали все ворота / И в каждом видели окне, / Как тяжело лежит работа / На каждой согнутой спине*» [Блок 1997 (II): 128]; «*Ночь. Город угомонился*»: «*За большим окном / Тихо и торжественно, / Как будто человек умирает. / Но там стоит просто грустный, / Расстроенный неудачей, / С открытым воротом, / И смотрит на звезды*» [Блок 1997 (II): 130]; «*Хожу, брожу понурый...*»: «*Одна, одна надежда / Вон там, в ее окне. / Светла ее одежда, / Она придет ко мне*» [Блок 1997 (II): 132] и др.).

Лирический герой А.А. Блока либо просто заглядывает в окно в поисках света, сияния, либо находит в окнах очертания людей и воссоздает их истории, либо видит в окне Незнакомку. Что касается «Окон во двор» Ходасевича, здесь истории из жизни персонажей сконцентрированы, и можно сказать, что весь блоковский цикл «Город» поэт «втиснул» в одно стихотворение, где с каждым новым четверостишием начинается новая трагическая история или даже не одна.

Главный связующий элемент всех четверостиший «Окон во двор» Ходасевича – предмет изображения – общество. Здесь изображены люди разных возрастов и профессий, объединенные только местом жительства – домом во дворе-колодце. Эта густота портретов в «Окнах во двор» репрезентирует характерные черты социального мира – безликость, безымянность и обывательскую пошлость. Этот двор-колодец оказывается не прикрепленным к определенному месту на карте. По словам исследователей, в «Окнах во двор» Ходасевич изображает целый мир: «Название “Окна во двор” и реализуется в этих десяти “картинках”, расподобляющих единство целого и в то же время создающих некий монолитный мир» [Куликова 2005: 108–109]; в «Окнах во двор» «конструируется замкнутый, тесный “мирок”, который тем не менее моделирует большой мир со всей сложной системой отношений. И в то же время этот мир как бы не вполне настоящий – он показан отстраненно, “через стекло” или как будто на экране, в немом кино» [Буяновская 2016: 213].

Ходасевич поместил «Окна во двор» перед стихотворениями «Бедные рифмы», «Сквозь ненастный зимний денек», «Баллада» и «Джон Боттом», в которых изображается модель европейской семьи в межвоенное время. Такое расположение стихотворения значимо для понимания «Европейской ночи». Логика поэта заключалась в том, чтобы сначала показать европейское общество «в разрезе», что он делает в «Окнах во двор», а после рассмотреть несколько конкретных семейных ситуаций: жизнь обычной семьи («Бедные рифмы»); семейную пару, идущую на вокзал («Сквозь ненастный зимний

денек...»), семейную пару, идущую из кино («Баллада»); семью, разрушенную войной («Джон Боттом»). Так Ходасевич подробно и в деталях изображает сначала общество в целом, потом ячейку общества – семью.

Стихотворение «Звезды» (1925), замыкающее «Европейскую ночь», многие исследователи творчества Ходасевича считают завершающим его поэтический путь: «Написанные после него два десятка стихотворений уже ничего не меняли» [Бочаров 1999: 460]; «Стихотворение “Звезды”, завершая не только цикл “Европейская ночь”, но и всю книгу “Собрание стихов”, выражает итог внутреннего маршрута “европейского путешествия” поэта» [Валиева 2010: 40] и др.

В рамках нашего исследования основополагающим в «Звездах» видится образ социального мира. Основным предметом изображения становится выступление на сцене⁶⁷: *«Неудачник облысый высоко палочкой взмахнул. <...> Раскрыв золотозубый рот, / Румяный хахаль в шапокле / О звездах песенку поет. <...> Ведут сомнительные девы свой непотребный хоровод. <...> С каким-то веером китайским / Плышет Полярная Звезда. / За ней вприпрыжку поспешая, / Та пожирней, та похудей, / Семь звезд – Медведица Большая – / Трясут четырнадцать грудей. / И, до последнего раздета, / Горя брильянтовой косой, / Вдруг жидколягая комета / Выносятся перед толпой»* [191–192]. Ходасевич описывает происходящее в казино трагически иронично. Эта трагическая ирония касается и развлекательного зрелища, и того, что происходит в зрительном зале.

Происходящее на сцене исследователями традиционно понимается как «картина жалкого развлечения в грошовом казино, представляющего собой непотребную пародию на божественный космос» [Бочаров 1999: 461]. Наряду с этим Ходасевич отмечает и особенности европейского социума. Посетителей казино в «Звездах» можно определить как *людей массы*: поэт

⁶⁷ П.Ф. Успенский указывает на сходство с «Балетом» Н.А. Некрасова: «В знаменитой сатире весьма едко описывается аудитория, пришедшая в театр. <...> Ходасевич, используя в сконцентрированном виде на тексте меньшего объема технику и тематику Некрасова, как бы переадресовал сатирические строки происходящему на сцене» [П. Успенский 2012а: 165].

обращает внимание и на пошлость ситуации, и на обывательскую манеру поведения людей: «Внизу – в грошовом “Казино” / Расселись зрители. Темно. / Пора щипков и ожиданий. / Тот захихикал, тот зевнул... <...> (Улыбочки туда-сюда) <...> Глядят солдаты и портные / На рассусаленный сумбур» [191–192]. При этом он изображает людей, давая обобщенные характеристики: *зрители, солдаты, портные, толпа*. Эмоциональная атмосфера (*щипки, смех, зевание, улыбочки*) эксплицирует главные черты этого общества: пошлость, мещанство и обывательщину. Более подробно дается описание артистов: Ходасевич указывает на физиологические детали: *лысина, золотозубый рот, сгустки жировые* и др.

Лирический герой в «Звездах» выступает как наблюдатель: толпу зрителей и артистов на сцене казино он описывает, глядя на происходящее со стороны⁶⁸. Такая позиция героя обуславливает и манеру повествования. Ю.М. Валиева утверждает, что «В “Звездах” наиболее последовательно применена “риторическая” композиция. Для достижения эффекта максимального воздействия на читателя Ходасевич применяет басне-притчевую структуру из трех элементов: тема сначала вводится в виде рассказа на бытовом, общежитейском материале (example) – строки 1–40; затем на основе аналогии следует обобщающая сентенция (“Так вот в какой постыдной луже / Твой День Четвертый отражен!..”) – строки 41–42; а под конец мысль, т. е. собственно тема стихотворения, высказывается прямо» [Валиева 2010: 40].

В то же время в «Звездах» герой-поэт играет роль посредника между Богом и миром. В этом смысле, по словам А.С. Сваровской, Ходасевич

⁶⁸ По замечанию Н.Н. Берберовой, Ходасевич вместе с ней часто бывал в подобных заведениях и вызвано это было желанием узнать Париж: «Мы с ним ходим теперь по городу. Лето. Жарко. Деваться некуда. Мы ходим вечерами или даже ночами, когда город медленно остывает, затихает, словно вытягивается, как зверь, перед тем как положить одно ухо на лапу и полузакрывать громадный огненный глаз. Жадность увидеть этот город в его прошлом и настоящем постепенно обуревают нас. Мы ходим по узким и дурно пахнущим переулкам Монмартра, сидим в кафе Монпарнаса, мы идем в публичный дом на улице Блондель, в танцуюлку на улице де Лапп. <...> Мы ходим в маленькие театрики “варьете”, где картонные декорации были бы смешны, если бы не были так грустны, на ярмарки, где показывают гермафродита, сидим в кабачке, где подают голые, жирные женщины и где, опять же за пятак, можно получить чистое полотенце, если клиент решает пойти с одной из них “наверх”. “Румяный хахаль в шапокле” и “тонколягая комета” – все это было увидено тогда на улице Гете» [Берберова 1996: 255–256].

оказывается в рамках традиции, используя неточную цитату из стихотворения Ф.И. Тютчева: «Отсылка к тютчевскому стихотворению “Сны”, где появляется “небесный свод, горящий славой звездной”, выдает в лирическом герое память о своей принадлежности к поэтической традиции. Поэтому его возглас, обращенный к Творцу, предполагает укрепление в неких выстраданных и окончательно признанных для себя поэтических принципах. Сохранение поэтического сознания (“мечты”), вмещающего в себя всю полноту культурной памяти, оставляет за поэтом высокую миссию посредника между божественной гармонией и историческим хаосом» [Сваровская 2002: 48].

Точнее говорить не о роли поэта-посредника, скрепляющего гармонию с хаосом, Бога с человеком, а о роли *поэта-наблюдателя* и *поэта-собеседника*, который вступает в диалог с Богом: «*Так вот в какой постыдной луже / Твой День Четвертый отражен!.. / Нелегкий труд, о Боже правый, / Всю жизнь воссоздавать мечтой / Твой мир, горящий звездной славой / И первозданною красой*» [192]. Пародия на божественный космос, о которой говорит С.Г. Бочаров, оказывается еще и реалистичным, трагически ироничным изображением окружающей действительности. В данном случае риторическое восклицание и обращение к Богу в конце стихотворения наводят на идею о мире, в котором нет божественного присутствия, идею о том, что «*мир, горящий звездной славой и первозданною красой*», больше невозможен. Действительность Ходасевич определяет с помощью метафоры *постыдная лужа*.

Лирический герой в этом стихотворении формально не обозначен, он смотрит на происходящее как бы со стороны, он не погружен в окружающую действительность, что говорит о дистанцированности героя от мира. Углубляясь в исследование лиц Европы, поэт противопоставляет им лирического героя. В этом проявляется «*несовместимость души и мира*», которую отмечал В.В. Вейдле [Вейдле 1973: 51], определяющая противопоставление *поэт – человек массы*, характерное для произведений

периода эмиграции⁶⁹ и, безусловно, восходящее к пушкинскому *поэт – толпа*. На нем строится ряд стихотворений Ходасевича периода эмиграции («Нет, не найду сегодня пищи я...» (1923), «Под землей» (1923), «Встаю расслабленный с постели...» (1923), «Сквозь ненастный зимний денек» (1927), «Баллада» (1925) и др.). Главным основанием этого противопоставления становится восприятие прекрасного и искусства.

Одной из значимых работ о культуре и искусстве в творчестве Ходасевича эмигрантского периода является статья С.Г. Бочарова «“Европейская ночь” как русская метафора: Ходасевич, Муратов, Вейдле», в которой исследователь говорит о русском взгляде на «европейскую ночь», берущем корни в славянофильстве. С.Г. Бочаров говорит, что «русская точка зрения на европейскую культурную сцену между двумя большими войнами была классической, <...> архаической» [Бочаров 2007а: 399]. По словам ученого, мнение Ходасевича о культуре было глубоко ошибочным и консервативным, не представляющим интереса для исследователей сегодня [Бочаров 2007а].

Отношение поэта к искусству и его будущему объясняет, на наш взгляд, его восприятие современного общества. Будущее искусства, по словам Ходасевича, возможно благодаря религиозному возрождению человечества: *«Созерцание <...> требует предварительного религиозного возрождения. Не только христианин, но и дикарь, умеющий веровать своему размалеванному обрубку, восприимчивее к искусству, нежели “средний европеец” нашего*

⁶⁹ Образы *людей массы* концептуализируются еще в доэмигрантском творчестве Ходасевича: *«И маленьким таким вдруг оказался / Дородный мой сосед, Сергей Иваныч»* [192]; *«А все-таки порой на небо / Посмотрит смиренный человек»* [202]. В стихотворении «Музыка» (1920) лирический герой сравнивает себя с этим обывателем, *человеком массы*, и основанием для сравнения становится способность слышать небесную музыку. Лирический герой может слышать *«неслышную симфонию»* [192], что делает его избранным, он герой-поэт, а Сергей Иваныч человек обычный, не слышит этой музыки, не способен почувствовать и, как следствие, понять прекрасное, неземное, чудесное. В стихотворении «Музыка» лирический герой противопоставляет *человека массы* себе. А в более раннем стихотворении «Акробат» (1913), помещенном в последней редакции в книгу «Путем зерна», возникает собирательный образ народа – *«лживый народ»* [143], который противопоставлен акробату, находящемуся словно над миром, и поэту: *«Поэт, проходи с безучастным лицом. / Ты сам не таким и живешь ремеслом»* [143]. В стихотворениях «Авиатору» (1914) из «Путем зерна» и «Жизели» (1922) из «Тяжелой лиры» также можно наблюдать противопоставление авиатора, балерины и поэта, которых можно назвать избранными, *человеку массы*. Противопоставление *человек массы – избранный* из «Путем зерна» и «Тяжелой лиры» предопределяет противопоставление *человек массы – поэт* в «Европейской ночи» и других произведениях периода эмиграции.

времени» [II 448]. Он рассматривает не столько образцы и эволюцию искусства, сколько проблему его восприятия. Эта проблема в творчестве Ходасевича касается и классических произведений, и современного искусства, которое родилось из пошлости⁷⁰.

Проблема восприятия искусства, актуальная для творчества писателя 1920–1930-х гг., интересовала не только многих его соотечественников (В.В. Вейдле, П.П. Муратов и др.), но и представителей западной философской мысли. В работе современника Ходасевича В. Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936) говорится следующее: «Изменения в способах восприятия, свидетелями которых мы являемся, могут быть поняты как распад ауры. <...> Эту ауру можно определить как уникальное ощущение дали, как бы близок при этом предмет ни был. <...> Нетрудно увидеть социальную обусловленность проходящего в наше время распада ауры. В основе его два обстоятельства, оба связанные со все возрастающим значением масс в современной жизни. А именно: страстное стремление “приблизить” к себе вещи как в пространственном, так и человеческом отношении так же характерно для современных масс, как и тенденция преодоления уникальности любой данности через принятие ее репродукции» [Беньямин 2000: 128].

Идею пошлости современного искусства, которой посвящены рассуждения Ходасевича, можно сопоставить с идеями воспроизводимости искусства и распада ауры, о которых пишет В. Беньямин. И у Ходасевича, и у

⁷⁰ В критических статьях периода эмиграции искусство писатель делит на антиискусство и подлинное искусство, к первому причисляя футуризм. Антиискусство, или «левое» искусство основано на пошлости («С нынешнего “левого” искусства можно соскоблить дешевку, пошлость и спекуляцию, которые на него налипли. Получим некое здоровое ядро. Пожалуй, для некоторых оно окажется спорно, странно, вообще “не по вкусу”. Но, поскольку оно все же будет искусство, – обнаружится, что и оно подчинено известным законам, общим для всякого искусства» [II 136]). Пошлость Ходасевич находил и в творчестве футуристов («Что касается Маяковского, Пастернака, Асеева – то это, разумеется, предатели футуризма, можно сказать – футуросоглашатели: доброе, честное отсутствие содержания они предательски подменили его убожеством, грубостью, иногда пошлостью» [II 153]; «Несчастье Маяковского заключается в том, что он всегда был таким глашатаем: сперва – нечаянным, потом – сознательным. Его литературная биография есть история продвижения от грубой пошлости несознательной – к пошлой грубости нарочитой» [II 159]).

В. Бенямина это ведет к невозможности современного человека созерцать. Невозможность созерцать, по словам Ходасевича, основана на усталости. Он говорит об усталости и *человека массы*, и *героя-поэта*.

В статье «О кинематографе» (1926) Ходасевич рассматривает кинематограф не как искусство, а как явление, противостоящее искусству: *«Не родившись от пошлости, он родился от другой, столь же универсальной причины: от трудовой усталости»* [II 137]. Кинематограф писатель называет развлечением, которое вырастает из трудовой усталости человека. Усталость Ходасевич понимает не только как трудовую, но и как духовную. Усталость *человека массы* – трудовая, усталость *поэта* – от духовного труда⁷¹.

Тема духовной усталости от восприятия искусства актуализируется в стихотворении «Хранилище» (1924), где лирический герой Ходасевича называет музей хранилищем, произведения искусства – «вереницею Мадон» [172]. В данном случае можно говорить о *синдроме Стендаля* наоборот, когда человек не может восхищаться искусством, не может ощутить страсти художника. В «Хранилище» лирический герой отказывается от созерцания классических образцов культурного наследия человечества. Музей изображается в виде хранилища, в котором картины известных художников теряют всякую ценность. Поэт, не уточняя авторства полотен, создает собирательный образ *вереницы Мадон*: *«Нет! Полно! Тяжелеют веки / Пред вереницею Мадон»* [172].

У. Гольдшвеер утверждает, что музей для лирического героя Ходасевича – место лжи и скуки: *«Взгляд зрителя рассеивается, отвлекается, автоматизируется: скудность экспоната основана большей частью на предвзятом восприятии зрителя»* (перевод – Д.С.) [Goldschweer 2003: 103]. В эмигрантском творчестве Ходасевича фиксируется не только неприятие тех или иных областей современной культуры, но и отрицание духовной

⁷¹ В статье «О кинематографе» (1926) и в стихотворении «Хранилище» (1924) писатель, говоря о трудовой усталости *человека массы* и о духовной усталости *героя-поэта*, продолжает развитие темы, которая была актуальной в русской литературе начала XX в. В частности, тема духовной усталости обозначена в драматургии А.П. Чехова («Три сестры» (1900)), в лирике А.А. Блока («Усталость» (1907)), в эссеистике В.В. Розанова («Недоумения и недоумения...» (1911)) и др.

ценности историко-культурных артефактов и величайших произведений искусства. Размышления об этом приводят к тому, что мировое искусство в понимании лирического героя уже не может восприниматься или воспринимается болезненно: «*И как-то тяжело, больно даже / Душою жить*» [268]. Причиной этой болезненности оказывается духовная усталость.

Мысль о *веренице Мадон* приближает поэта к Х. Ортеге-и-Гассету, который в работе «Дегуманизация искусства» (1925) говорит, что традиционное искусство более не интересно современному человеку, поскольку слишком гуманистично для понимания: «Даже если чистое искусство и невозможно, нет сомнения в том, что возможна естественная тенденция к его очищению. Тенденция эта приведет к прогрессивному вытеснению элементов “человеческого, слишком человеческого”, которые преобладали в романтической и натуралистической художественной продукции. И в ходе этого процесса наступает такой момент, когда “человеческое” содержание произведения станет настолько скудным, что сделается почти незаметным. Тогда перед нами будет предмет, который может быть воспринят только теми, кто обладает особым даром художественной восприимчивости. Это будет искусство для художников, а не для масс; это будет искусство касты, а не демоса» [Ортега-и-Гассет 1991: 226]. Х. Ортега-и-Гассет говорит и о кризисе искусства. В этом смысле Ходасевич и Х. Ортега-и-Гассет снова сближаются. Однако для Х. Ортеги-и-Гассета этот кризис оказывается позитивным, философ видит в нем движение к новому «чистому искусству», в котором нет ничего «человеческого», а для Ходасевича кризис искусства – трагедия, символизирующая конец искусства.

Тема восприятия искусства героем-поэтом в творчестве Ходасевича коррелируется с темой умирания искусства. В 1930-е гг. неприятие Ходасевичем современного искусства было основано на бытовавшей в эмиграции идее умирания культуры. Эта идея описана в книге В.В. Вейдле «Умирание искусства» (1937), на которую Ходасевич в 1938 г. написал рецензию. Работы об искусстве В.В. Вейдле, Ходасевича и П.П. Муратова

были рассмотрены С.Г. Бочаровым, который утверждает, что «русский взгляд на “европейскую ночь” имел своим верхним уровнем тему религиозную» [Бочаров 2007а: 396]. Исследователь обозначает главную, по мнению В.В. Вейдле, П.П. Муратова и Ходасевича, причину «умирания искусства» – *религиозное обнищание человека*, отмечая которое, В.В. Вейдле и Ходасевич, однако, размышляли о будущем искусства. И это будущее невозможно без возрождения религиозного и чудесного. По мнению писателей, идея возрождения искусства и способность понимать и созерцать зависят от подлинной религиозности человека, которую необходимо восстановить: «Религиозное возрождение мира только и может спасти искусство» [Вейдле 2001: 38]; «Созерцание требует предварительного религиозного возрождения» [II 448].

У Ходасевича умирание искусства, выраженное в невозможности воспринимать его («Хранилище»), сопоставимо с идеей смерти культуры вообще, с идеей смерти цивилизации («Помпейский ужас»). Собрание произведений искусства в «Хранилище» репрезентируется как склад/кладовка: «По залам прохожу лениво. / Претит от истин и красот. / Ещё невиданные дива, / Признаться, знаю наперёд» [268]. Руины города в «Помпейском ужасе» показаны как кладбище, которое, однако, оказывается бездуховным туристическим местом: «Как посетители кладбища, не сливаясь с его пейзажем, здесь бродят туристы» [III 34].

Ряд культурных артефактов (картины с изображением Мадонны) вызывает у лирического героя физическое недомогание, головную боль, герой перестает восхищаться произведениями искусства, они становятся обыденностью: «Нет! Полно! Тяжелеют веки / Пред вереницею Мадон / И так отраднo, что в аптеке / Есть кисленький пирамидон» [172]. «Спасение» героя от хранилища произведений искусства возможно только с помощью лекарства. Подобным Ходасевич образом воспринимает развитие современного искусства (кинематограф, футуризм), что объясняется его духовной усталостью.

В «Помпейском ужасе» повествователь испытывает страх и ужас перед руинами и трупами: *«Жарко. Осталось осмотреть еще два-три дома <...> И кажется, что земля начинает теплеть под ногами. Бежать отсюда!»* [Ш 38]. Страх перед обломками цивилизации можно успокоить только с помощью бегства.

Трудовая усталость *человека массы* и духовная усталость *героя-поэта* в творчестве Ходасевича сопряжены с невозможностью их диалога. Явно эти фигуры противопоставляются в «Балладе» (1925). Разговор *героя-поэта* с *человеком массы* – пародия на «Пророка» А.С. Пушкина. Лирический герой Ходасевича обретает дар поэта с легкостью, в которой прослеживается ирония (*«Мне лиру ангел подает»* [182]), тогда как лирический герой А.С. Пушкина претерпевает тяжелые психические и физические изменения, проходит через боль (вырванный язык и вынутое из груди сердце). Хотя поэт повторяет пушкинскую метафору *спаленная грудь*, его герой не призван «глаголом жечь сердца людей», его дар тяжел⁷² и его не слышит толпа. У Ходасевича *человеку массы* недоступно понимание высокого (в данном случае – поэтической речи героя), *герою-поэту* недоступно понимание кинематографа, что пародийно по отношению к визионерству пушкинского героя, видевшего скрытые процессы.

Говоря о феномене кинематографа в «Балладе» (1925), Ходасевич рассуждает об аде *поэта* и рае *человека массы*: *«Когда в аду / За жизнь надменную мою / Я казнь достойную найду, / А вы с супругою в раю / Спокойно будете витать, / Юдоль земную созерцать, / Напевы дивные внимать, / Крылами белыми сиять»* [183]. Здесь поэт продолжает модернистскую мысль о персональном аде художника и его страданиях. Эта мысль берет начало в лирике Ш. Бодлера и «проклятых поэтов» и актуализируется в произведениях современников Ходасевича («Волшебная

⁷² По словам Е.Ю. Куликовой, в этом стихотворении поэт «трансформирует образ горящего сердца из “Пророка” Пушкина <...>, и значение огня приобретает двойственный характер. Это и адский огонь, и огонь сочувствия. <...> Происходит совмещение двух точек зрения: с одной стороны, страдающе-высокомерный взгляд поэта на безрукого, идущего в “синема”, с другой стороны, взгляд снизу вверх, из ада в рай, воплощающий смирение» [Куликова 2006d: 170–171].

скрипка» (1907) Н.С. Гумилева и «К Музе» (1912) А.А. Блока): *«Тот, кто взял её однажды в повелительные руки, / У того исчез навеки безмятежный свет очей, / Духи ада любят слушать эти царственные звуки»* [Гумилев 1998 (I): 151]; *«Для иных ты – и Муза, и чудо. / Для меня ты – мученье и ад»* [Блок 1997 (III): 7]. Н.С. Гумилев и А.А. Блок писали о прижизненном аде художника. Позиция Ходасевича иная. Оперировав теми же понятиями, он приходит к выводу, что ад поэту уготован после смерти, поэт заслуживает этого ада, а человек массы, далекий от искусства, заслуживает рая. Модернистская метафора *творчество – ад* в художественном мире Ходасевича вырастает до закона бытия – *творчество ведет в ад*.

Противопоставление *ад – рай* в «Балладе» (1925) обусловлено противопоставлением *искусство – развлечение*, которое Ходасевич рассматривает в статье «О кинематографе» (1926). Кинематограф, по мнению писателя, лишен главного признака искусства, которое *«требует известных культурных навыков; прежде всего – сознательной воли к слиянию с художником в едином творческом акте, затем – умения в этом акте соучаствовать, то есть некоторого духовного опыта, приближающегося к религиозному и требующего готовности потрудиться вместе с художником для утоления “духовной жажды”». Это – основной родовый признак всякого искусства, <...> этого признака кинематограф и не имеет»* [II 136]. Здесь писатель опирается на идеи А.С. Пушкина, точно цитируя «Пророка». Однако снова у Ходасевича пушкинская метафора *духовная жажда* (творческий поиск) переосмысливается. А.С. Пушкин, говоря о *духовной жажде*, имел в виду томление истинного художника, Ходасевич, напротив, обращает внимание на ценность фигуры читателя/зрителя, способного трудиться вместе с художником, постигая его творчество. В произведениях Ходасевича периода эмиграции *человек массы*, хотя и противостоит *герою-поэту*, однако необходим ему как созерцатель, собеседник, сподвижник в создании произведения искусства.

Идея важности читателя/зрителя – одна из базовых в русской

литературе и, в частности, в модернизме: читатель/зритель должен стать понимающим собеседником автора/художника⁷³. Среди современников Ходасевича внимание фигуре читателя уделял О.Э. Мандельштам. О читателе-собеседнике О.Э. Мандельштам пишет в статье «О собеседнике» (1912, 1927): *«Вкус общительности обратно пропорционален нашему реальному знанию о собеседнике и прямо пропорционален стремлению заинтересовать его собой. <...> Обмениваться сигналами с Марсом – задача, достойная лирики, уважающей собеседника и сознающей свою беспричинную правоту. Эти два превосходных качества поэзии тесно связаны с «огромного размера дистанцией», какая предполагается между нами и неизвестным другом – собеседником»* [Мандельштам 2010 (II): 11]. Ходасевич, говоря о роли читателя/зрителя, близок к мысли О.Э. Мандельштама об адресате и имеет в виду историко-культурное знание того самого собеседника, адресата искусства, его способность трудиться вместе с автором/художником.

Фигура читателя/зрителя была важна для Ходасевича и О.Э. Мандельштама на протяжении всего зрелого творчества. О.Э. Мандельштам в 1937 г. пишет «Куда мне деться в этом январе...» [Мандельштам 2009 (I): 221], где читатель приравнивается к врачу и советчику. И Ходасевич в 1938 г. в рецензии на «Умирание искусства» пишет об умении читателя/зрителя созерцать, без которого невозможно искусство: *«никакое искусство, в сущности, ей [массе – прим. Д.С.] не нужно до тех пор, пока она сама не научится его созерцать»* [II 448]. В творчестве обоих писателей читатель/зритель экзистенциально необходим для творца и для искусства.

Способности трудиться, воспринимая подлинное искусство, Ходасевич не находит в современном человеке, объясняя это трудовой усталостью.

⁷³ По замечанию В. Бенямина, Ш. Бодлер в своих «Цветах зла» обращается к читателю-собеседнику: «Бодлер рассчитывает на читателя, для которого чтение лирической поэзии сопряжено с трудностями. <...> Бодлер хотел быть понятым: он посвящает свою книгу тем, кто подобен ему самому» [Беньямин 2000: 168]. И в этом Ходасевич оказывается близок французскому поэту.

Противопоставление *герой-поэт – человек массы* в произведениях поэта трагично, поскольку его лирический герой в *человеке массы* не находит своего читателя, своего собеседника, не находит того, кто бы мог созерцать прекрасное.

2.3. ВЫВОДЫ

Германо-французский культурно-географический ареал в творчестве Ходасевича репрезентируется через изображение пространства и социума европейского города.

Город в «немецкой» и «французской» лирике благодаря *минус-приему* представлен обобщенно: он лишен конкретных примет, свойственных Берлину, Парижу и другим европейским городам. В изображении города поэт следует традициям русского модернизма, однако в его интерпретации отсутствует архитектурная маркированность пространства, в отличие от лирики К.Д. Бальмонта, О.Э. Мандельштама, В.В. Маяковского, Г.В. Иванова, Г.В. Адамовича, М.И. Цветаевой и др., в которой город обладает отчетливыми архитектурными признаками.

В репрезентации европейского города большую роль играет поэтика пространства, основными характеристиками которого становятся *пустота* (образ пустыни) и *замкнутость* (образы двора-колодца, окна, узкой улицы, чердака, квартиры, подвала, подземелья и др.) и обращение к приему *контраста* (свет – мрак, блеск – тьма). Город показывается как ряд *отражений*, созерцаемых лирическим героем на поверхности различных объектов, что делает его непропорциональным и *деструктуризирует* его образ.

В «немецких» и «французских» стихотворениях лирический герой выступает как *наблюдатель*, дистанцированный от действительности: он чувствует себя *вне* мира и общества; *сенситивное* ощущение пространства становится *болезненным*. Для героя возможны два способа преодоления

границ привычного восприятия: в форме творческого акта, переживаемого в виде аскезы и отождествляемого с пребыванием в сферах духа и мировой культуры, и в форме потенциального ощущения всеобъемлющего единения с миром (через посредство радио и электричества), однако оба варианта интерпретируются как трагедия.

Пространство города в произведениях Ходасевича наделяется символическим смыслом: это место смерти, в котором невозможно жить ни физически, ни духовно, и где преобладающим мотивом оказывается *умирание*, в том числе *самоубийство*.

В «немецких» и «французских» стихотворениях 1920-х гг. Ходасевич выстраивает оригинальную модель современного европейского общества, главным представителем которого становится органичный урбанистическому пространству *человек массы*, неспособный к диалогическому общению и противостоящий лирическому герою.

В интерпретации *человека массы* Ходасевич сближается с европейской и русской философской традицией – концепциями Х. Ортеги-и-Гассета, В. Беньямина, В.В. Вейдле, П.П. Муратова и некоторых других мыслителей. Идеи о доминировании *человека массы* и об обусловленном этим фактором кризисе культуры формируют трагическое переживание будущего и европейской цивилизации, и мира в целом. Мысль об «изувеченности» современного мира и невозможности будущего для Европы передается через образы бездетной семьи и физически и духовно «неполноценных» детей.

Определяющим для урбанистической лирики Ходасевича является поэтический *диалог* с А.А. Блоком (аллюзии на цикл «Город»), отталкиваясь от трагического мистицизма которого, писатель создает образ города, окрашенный трагической иронией.

3. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ РОССИИ В ЛИТЕРАТУРНОМ НАСЛЕДИИ

В.Ф. ХОДАСЕВИЧА ПЕРИОДА ЭМИГРАЦИИ

Образ России в эмигрантской лирике Ходасевича разным исследователям парадоксально представляется либо периферийным, либо структурообразующим. С одной стороны, согласно исследованию С.Г. Бочарова, «европейская реальность входит в стихи как близкая тема, а российская отдалается, совершается смена темы» [Бочаров 1999: 453]. С другой – исследователи высказывают точку зрения, согласно которой в «Европейской ночи» писатель отражает именно российскую действительность. В диссертационном исследовании «Петербургский текст в лирике В.Ф. Ходасевича» Е.Ю. Куликова утверждает, что «конкретность названных Ходасевичем европейских городов преодолевается обобщенной абстрактностью описаний. “Европейский” мир Ходасевича организован по художественным законам петербургского мира» [Куликова 2000: 30]. В статье «Москва в поэзии Владислава Ходасевича»⁷⁴ С.М. Кормилов отмечает: «В лирике В.Ф. Ходасевича его родной город занимает большее место, чем любой другой локус в России и за рубежом» [Кормилов 2011: 84]. П.Ф. Успенский, приводя в пример «Петербург» и «Соррентинские фотографии», говорит, что «в стихах Ходасевича расширяется географическое пространство, которое теперь включает в себя и Россию. <...> “Тьма гробовая, российская” становится точкой отсчета лирического сюжета книги» [П. Успенский 2016: 102–104].

Образ России остается актуальным для эмигрантского творчества Ходасевича, хотя он и не включает в книгу «Европейская ночь» многие произведения о России, написанные в эмиграции («Доволен я своей судьбой...» (1923), «Я родился в Москве. Я дыма...» (1923), «Оставил дрожжи у заставы» (1924), «Памятник» (1928) и др.). В настоящем

⁷⁴ В одноименной статье Н.А. Богомоллова рассматривается образ Москвы в сборнике «Путем зерна». Москва, по мнению исследователя, приравнивается у Ходасевича к пространству смерти и противопоставляется Венеции, тоже изображенной в книге «Путем зерна» [Богомоллов 2004].

исследовании рассматриваются особенности репрезентации России в лирике Ходасевича периода эмиграции. Ключевыми для изображения России в 1920 – 1930-е гг. становятся тема культурной памяти и образ русского человека.

3.1. КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ В ЛИРИКЕ В.Ф. ХОДАСЕВИЧА

1920–1930-х гг.

В литературоведении сложилось устойчивое представление, что главное литературное воспоминание Ходасевича о России – «Некрополь» – книга, вышедшая незадолго до его смерти⁷⁵. В лирике, как принято считать, он не затрагивал тему памяти. По словам С.Г. Бочарова, «темы покинутого отечества, российские темы, даже в виде лирической памяти, почти ушли из его стихов, остались лишь наплывами из глубины сознания, как “Соррентинские фотографии” (но ностальгической лирики недавнего петербургского прошлого, столь сильной у Г. Иванова, в новой поэзии Ходасевича вовсе нет)» [Бочаров 2007а: 392]. В «Европейской ночи» действительно есть лишь несколько стихотворений, в которых актуализируется образ России и появляется тема памяти: «Перед зеркалом» (1924), «Петербург» (1925) и «Соррентинские фотографии» (1926). Однако за пределами книги есть и другие стихотворения, посвященные теме памяти: «Доволен я своей судьбой...» (1923), «Я родился в Москве. Я дыма...» (1923), «Оставил дрожжи у заставы...» (1924), «Утро» (1930-е) и др.

В творчестве современников Ходасевича образ России концептуализировался в большей степени, чем в его произведениях. В

⁷⁵ По словам С.Г. Бочарова, «двадцатые и тридцатые годы – время исключительного расцвета воспоминаний деятелей культурного ренессанса начала XX века о своей вдруг канувшей в историческое небытие эпохе. “Живые лица” З. Гиппиус (1925), “Петербургские зимы” Г. Иванова (1928), “Встречи” В. Пяста (1929), “Годы странствий” Г. Чулкова (1930), “Полутораглазый стрелец” Б. Лифшица (1933), мемуарные серии М. Цветаевой и А. Белого, наконец, его мемуарная трилогия (1930 – 1934). <...> “Некрополь” Ходасевича замыкал в 1939 году весь этот блестящий ряд и как бы подытоживал этот период свидетельских показаний деятелей эпохи» [Бочаров 1999: 464].

лирике поэтов-эмигрантов определяющими считаются понятия *дом* и *родина*. С.Р. Габдуллина, рассматривая творчество М.И. Цветаевой, Г.В. Адамовича, Г.В. Иванова, И.А. Бунина, Ю.П. Иваска, Б.Ю. Поплавского и др., приходит к выводу, что для поэтов-эмигрантов характерны размышления о названии страны (РСФСР, СССР), огромное количество топонимов и реалий различных городов России и оппозиция *родина – чужбина* [Габдуллина 2019], что несвойственно эмигрантским стихотворениям Ходасевича. В прозе современников писателя актуализируются пространство, культура и быт дореволюционной России. Ввиду этого можно отметить эмигрантские произведения И.С. Шмелева («Лето господне», «Богомолье», «Старый Валаам»), И.А. Бунина («Жизнь Арсеньева», «Темные аллеи») и других крупных прозаиков русского зарубежья. Творчество поэта оказывается в стороне от общей темы эмигрантской литературы. Для его лирики периода эмиграции не актуальна оппозиция *родина – чужбина*, поскольку чужой для героя весь мир.

Для дооктябрьского творчества Ходасевича характерно изображение Москвы. Поэт родился в Москве и провел там первую половину жизни: «Ходасевичи жили в Камергерском переулке, идущем от Тверской к Большой Дмитровке, рядом с Манежной площадью» [Шубинский 2012: 20]. Начиная со стихотворений сборника «Путем зерна» и вплоть до 1920 г., образ Москвы был центральным в лирике Ходасевича, его можно обнаружить и в эмигрантских стихотворениях поэта. С.И. Кормилов утверждает, что его «можно считать одним из самых характерных московских поэтов XX в.» [Кормилов 2011: 92]. В доэмигрантской лирике Ходасевича Москва изображается максимально точно, он обозначает архитектурные объекты своего родного города: наносит на карту Петровский парк, Смоленский рынок, Тверской бульвар, Никитские ворота, Плющиху, Таганку, Благовещенскую церковь, Ваганьковское кладбище, Иверскую часовню,

Москву-реку и др.⁷⁶

Образ Петербурга в творчестве поэта возникает в 1920-е гг., после переезда из Москвы в Петроград. «В Петрограде жил Горький, находилась редакция “Всемирной литературы”, на материальную помощь которой Ходасевич очень рассчитывал. С помощью Горького он устраивается в петроградском “Доме искусств”» [Богомолов 1999а: 110]. По словам Е.Ю. Куликовой, «поэт достаточно редко упоминает конкретные реалии Петербурга, создавая лишь общее ощущение дыхания города через традиционную петербургскую погоду (либо жара, духота, либо холод, дождь, грязь), через внутреннее состояние героя, ожидающего катастрофу» [Куликова 2000: 88]. Во-первых, для Ходасевича Петербург не был родным городом, а на момент первой публикации «Тяжелой лиры» в 1922 г. он жил там около двух лет. Во-вторых, центральной темой «Тяжелой лиры», где впервые появляется образ Петербурга, была не тема города, а тема дара, призвания, поэтического творчества. Однако поэт все же указывает на конкретные места Петербурга в «Тяжелой лире». Он упоминает Неву в «Бельском Устье» (1921), Кронверский сад в «Элегии» (1921), тускнеющие шпили (как типичное в архитектуре Петербурга) в стихотворении «На тускнеющие шпили...» (1921), Невский проспект и купола храмов с шестиконечными крестами, характерные для православных церквей, в стихотворении «Старым снам затерян сонник...» (1922) и круглую комнату в Доме искусств в «Балладе» (1921).

Е.Ю. Куликова утверждает, что стихотворения Ходасевича сборников «Тяжелая лира» и «Европейская ночь» оказываются в рамках Петербургского текста русской литературы, описанного В.Н. Топоровым: «“Петербургские” стихи Ходасевича включаются в “текстовую совокупность”, осмысляемую им как продолжение традиции, заданной Пушкиным в “Медном всаднике” и продолженной другими авторами, чьи произведения вписаны в Петербургский текст русской литературы согласно

⁷⁶ См. подробнее в статье С.И. Кормилова «Москва в поэзии Владислава Ходасевича» [2011].

не только тематике, но и особенностям поэтики» [Куликова 2000: 25].

Образ России в творчестве Ходасевича периода эмиграции, на наш взгляд, эволюционирует. Это проявляется прежде всего в изображении Москвы и Петербурга, которые в его лирике перестают быть архитектурно и культурно отмеченными. Некогда самые важные города в жизни поэта изображаются эфемерно и размыто. Определяющей в репрезентации России становится тема культурной памяти.

В стихотворении «Я родился в Москве. Я дыма...» (1923), написанном уже в первый год эмиграции, но не вошедшем в «Европейскую ночь», Ходасевич говорит о России как о том, что можно взять с собой: «*А я с собой свою Россию / В дорожном уношу мешке*» [307]. В таком понимании России он сближается с М.И. Цветаевой, которая в стихотворении «Родина» (1932) пишет: «*Даль, прирожденная, как боль, / Настолько родина и столь – / Рок, что повсюду, через всю / Даль – всю ее с собой несую!*» [Цветаева 1994 (II): 302]. У обоих поэтов родина не ограничена реальным пространством. М.И. Цветаева мыслит ее в таких пространственных категориях, как даль, родина у нее имеет метонимическое абстрактное значение, ее можно понимать как культуру, дух, национальный характер. Что касается восприятия Ходасевича, можно сказать, что он имел в виду более осязаемое, вполне конкретную вещь: «*Восемь томиков, не больше, – / И в них вся родина моя*» [306]. Родина для лирического героя Ходасевича – это не Россия как географическое пространство и историческое время, не дух, не национальный характер, это русская культура и уже – русская литература. «Эти “восемь томиков” – широко известное издание Пушкина под редакцией П.А. Ефремова, – пишет И.З. Сурат, – казалось, могли надежно обеспечить прочную и глубинную связь с оставленной родиной, защитить поэта от горечи эмиграции» [Сурат 1994: 21]. Эта ходасевичевская метонимия – *родина, помещенная в восемь томиков Пушкина*, – говорит не только о значимости пушкинистики и пушкинского

канона для поэта⁷⁷, но и о том, что только А.С. Пушкин, его поэтическое творчество, художественное время и пространство его произведений символизировали для Ходасевича родину⁷⁸. В данном случае фраза из письма к Н.Н. Берберовой от 19 июля 1932 г. (*«последняя вспышка болезни и отчаяния были вызваны прощанием с Пушкиным»*) [Бетза 1988: 285]) означает и «прощание» с родиной, которая понимается поэтом прежде всего как русская литература, и прощание со всем важным и необходимым для него. Хотя в 1932 г. Ходасевич не завершил работу над задуманной биографией А.С. Пушкина, он продолжал до самой смерти публиковать статьи о нем⁷⁹.

Кроме того, будучи в эмиграции, Ходасевич очень точно сформулировал, что именно для него является родиной – это *небывалая сторона*: *«Вам нужен прах отчизны грубый, / А я где б ни был – шепчут мне / Арапские святые губы / О небывалой стороне»* [307]. В стихотворении «Я родился в Москве. Я дыма...» актуализируются два знаковых противопоставления: *прах отчизны – небывалая сторона* и *вы – я*: *«Вам – под ярмо ль подставить выю / Иль жить в изгнании, в тоске. / А я с собой свою Россию / В дорожном уношу мешке. / Вам нужен прах отчизны грубый, / А я где б ни был – шепчут мне / Арапские святые губы / О небывалой стороне»* [307]. *Вы* – это русская эмиграция, чувствующая себя изгнанной,

⁷⁷ Уже современники писателя отмечали его связь с А.С. Пушкиным, основанную на том, что Ходасевич-поэт придерживался пушкинского канона стиха [Белый 1923; Вейдле 1973; Набоков 1996, Тьянянов 1977 и др.]. Исследователи А.С. Пушкина и Ходасевича последних тридцати лет, напротив, в большей степени обращают внимание на работы Ходасевича-литературоведа. В работе отечественного пушкиниста И.З. Сурат разговор о традиционности Ходасевича, о его следовании пушкинскому канону оказывается на периферии исследования. И.З. Сурат прежде всего рассматривает ходасевичевское погружение в биографию поэта для объяснения пушкинских «автореминисценций» [Сурат 1994]. В современной американской пушкинистике также присутствует интерес к трудам Ходасевича. Американский литературовед Р. Хьюз обращает внимание на научный труд писателя, хронологически рассматривая карьеру Ходасевича-пушкиниста и приходя к выводу о том, что не законченная им биография А.С. Пушкина все же играет огромную роль в развитии пушкинистики [Hughes 2016].

⁷⁸ Л.А. Аннинский, рассуждая о происхождении поэта, пишет: «Поляки, носившие родину в походных ранцах, скрестились с иудеями, носившими родину в томиках торы. Только у отпрыска вместо торы – томики русской поэзии» [Аннинский 2004: 90].

⁷⁹ По подсчетам Р. Хьюза, «в период с 1913 г. до болезни и смерти в 1939 г. Владислав Ходасевич опубликовал более 120 статей, разнообразных заметок, обзоров, эссе и глав незаконченной биографии Александра Пушкина <...> В течение последних четырех лет, оставшихся ему – 1935 – 1939 – он писал о Пушкине, чаще фокусируясь на столетней годовщине смерти Пушкина в 1937» (перевод – Д.С.) [Hughes 2016: 3–13].

прах отчизны символизирует старую имперскую Россию, от которой ничего не осталось после революции. Ходасевич противопоставляет себя эмиграции, признавая своей родиной не *прах отчизны*, не прошлую дореволюционную Россию, а *небывалую сторону*, символизирующую наследие А.С. Пушкина: «Шепчут мне / Арапские святые губы / О небывалой стороне» [307]. *Небывалая сторона* у Ходасевича – метафора языка А.С. Пушкина, метафора художественного мира, созданного А.С. Пушкиным. Этот мир для поэта становится символом России.

В стихотворении «Петербург» (1925), которое открывает «Европейскую ночь», также осмысливается тема культурной памяти. Е.Ю. Куликова утверждает, что вся последняя поэтическая книга Ходасевича представляет собой петербургский текст русской литературы и это стихотворение определяет особенности изображения города в книге: «Центральный образ в сборнике – “вымороченный” город, трагически устремленный к собственной гибели, город, где предметы и лица похожи друг на друга, а самого себя лирический герой не узнает в зеркале. Город, будь то Париж (“Баллада” 1925 г., “Сквозь ненастный зимний денек...”), Берлин (“Берлинское”, “An Mariechen”) или Петербург (“Петербург”), находится на грани жизни и смерти и тем самым оказывается вписанным в мотивную структуру Петербургского текста русской литературы» [Куликова 2000: 116]. Хотя это произведение действительно может быть отнесено к петербургскому тексту русской литературы, на остальные стихотворения «Европейской ночи», на наш взгляд, особенности петербургского текста не распространяются. Кроме того, в «Петербурге» Ходасевича город в большей степени определяется литературным контекстом, чем географией.

Петербург для поэта – это пространство культуры и литературы, но не города. В «Петербурге» можно обнаружить только одну урбанистическую деталь – «обломанные ступени» и несколько бытовых деталей – «зловонная селедка», «клокочущие чайники», «на печках валенки», которые, однако, отодвигаются на второй план. Лирический герой, находясь в Петербурге,

фиксируя особенности быта и пейзажа, погружается в творческий процесс. Описание этого процесса составляет основную сюжетную линию стихотворения. С.Г. Бочаров называет это «лабораторией»: «но ведь не об исправлении их стихов, вероятно, здесь сказано, а о собственной поэтической работе – “Вывихивая каждую строку”. Собственная лаборатория здесь раскрыта, и в ней совершается опыт прививки “классической розы” к входящему в мир поэта образу новой и дикой – потому что небывалой и не имеющей традиции для ее выражения – реальности» [Бочаров 1999: 449]. Говоря о «лаборатории стиха», С.Г. Бочаров имеет в виду прежде всего ходасевичевское «*вывихивание строки*».

«Лабораторию» Ходасевича можно представить поэтапно: обретение дара («*А мне <...> являлась вестница в цветах, / И лад открылся музиковский / Мне в сногшибательных ветрах*») – вдохновение («*я безумел от видений*») – «физиологическая» работа над стихом («*И, каждый стих гоня сквозь прозу, / Вывихивая каждую строку*») – литературное новаторство, выраженное в соединении несоединимого («*Привил-таки классическую розу / К советскому дичку*» [157]). Это размышление об этапах создания стиха у Ходасевича соотносится с идеей В.В. Абашева о «духовной установке» писателя, которая выражается в болезненном преодолении тела духом: «творчество, текст и письмо, мыслились, в числе прочего, как пространство некоей идеальной телесной практики: предсмертный, нечленораздельный крик – прямое выражение телесной боли – творческим усилием следовало преобразить в нечто стройное, сильное, цельное» [Абашев 2004: 260].

В «Петербурге» первостепенно для Ходасевича – воспоминание о творческом акте, который имел место в России, в Петербурге. Это воспоминание касается переломного момента в творчестве писателя⁸⁰ –

⁸⁰ Этот переломный момент описан в статье П.Ф. Успенского «“Начинаются мрачные сцены”: поэзия Н.А. Некрасова в “Европейской ночи” В.Ф. Ходасевича». Исследователь утверждает, что, «с одной стороны – перед нами воспоминания о петербургском периоде поэта, когда его мастерство расцвело, а слава – укрепилась. С другой – поскольку стихи помещены в самом начале книги – “Петербург” представляет собой не только ретроспективное обозрение, но и проспективную декларацию» [П. Успенский 2012а: 139].

изменения творческого вектора, перехода к «физиологической» работе над стихом. Петербург описывается не как точка на карте мира, а как пространство творчества, пространство культуры, где произошла смена его поэтического курса. В «Петербурге» концептуализируется тема культурной памяти: ощущение творческого процесса становится для поэта первостепенным, а урбанистическое пространство Петербурга отодвигается на второй план.

Петербург как пространство культуры обозначено и в стихотворении «Дактили» (1927–1928), посвященном отцу поэта: *«Был мой отец шестипалым. По ткани, натянутой туго, / Бруни его обучал мягкою кистью водить. / Там, где фиванские сфинксы друг другу в глаза загляделись, / В летнем пальтишке зимой перебежал он Неву <...> Был мой отец шестипалым. В сухой и красивой ладони / Сколько он красок и черт спрятал, зажал, затаил? / Мир созерцает художник – и судит, и дерзкою волей, / Демонской волей творца – свой созидает, иной. <...> Ныне, в январскую ночь, во хмелю, шестипалым размером / И шестипалой строфой сын поминает отца»* [217–219]. Повествуя о жизни отца, Ходасевич в первую очередь говорит о живописи, которой обучался его отец. Поэт перечисляет основные этапы жизни отца: обучение у Бруни, женитьбу, семью с шестью детьми, купеческую деятельность, однако доминантой биографии отца оказывается его приверженность искусству, которому он обучался, но которым вынужден был перестать заниматься. В этом жизнеописании географическое пространство (Нева, Петербург) также становится фоном для творчества и искусства.

В стихотворениях Ходасевича периода эмиграции, посвященных России и не включенных в итоговое «Собрание стихотворений», есть место и образам природы⁸¹. Изображение русской природы у него всегда обусловлено

⁸¹ Прежде всего это объясняется несоответствием тематике «Европейской ночи», где поэт почти всегда отказывается от изображения природы, отмечая особенности индустриального начала города, конструируя универсальное урбанистическое пространство. Исключением могут служить некоторые «итальянские» стихотворения Ходасевича, которые он включает в «Европейскую ночь», поскольку образ

воспоминанием: *«Лесок сосновый, молодой», «Смолой попахивает лес, / Русак перебежал поляну»* [210]; *«Ну вот, смотри теперь: дубравы / Стоят кругом»* [310]; *«То не прохладный дымок подмосковных осенних туманов», «Не на грядку роняет листочки свои георгин»* [I 364].

Образ природы актуализируется в некоторых произведениях о России, однако русский пейзаж оказывается только фоном для русской культуры. В *«Доволен я своей судьбой...»* (1923) поэт показывает пространство, населенное характерными для русского фольклора персонажами (бесенок и баба Яга): *«Лесок сосновый, молодой; / Бежит бесенок предо мной; / То хрустнет веточкой сухой, / То хлюпнет в лужице копытце. / Смолой попахивает лес, / Русак перебежал поляну. / Оглядывается мой бес. / “Не бойся, глупый, не отстану: / Вот так на дружеской ноге / Придем и к бабушке-Яге. / Она наварит нам кашицы, / Подаст испить своей водицы, / Положит спать на сеновал. / И долго, долго жить мы будем, / И скоро, скоро позабудем, / Когда и кто к кому пристал / И кто кого сюда зазвал”»* [210].

Обнаруживаются здесь и элементы сюжета волшебной сказки. Стихотворение построено вокруг описания путешествия через лес с бесенком к бабе Яге: у героя есть проводник (бесенок), герой попадает к бабе Яге, пробует «волшебную» пищу (*кашица*) и пьет «живую» воду. Это путешествие напоминает сказочное странствие из мира реального в мир ирреальный. Однако если в волшебной сказке герой преодолевает прямой и обратный путь, то у Ходасевича дорога только в одну сторону. И этот путь можно интерпретировать как метафорическое описание отъезда поэта с Н.Н. Берберовой из России в Европу. В 1923 г., когда было написано это стихотворение, Ходасевич только год провел за границей, еще жил в Германии⁸², однако уже тогда он не представлял себе обратного пути в

природы в них оказывается смыслообразующим.

⁸² В это же время он вел переписку с М. Горьким по поводу «Дней» и активно искал работу в Германии, не желая возвращаться в Россию, объясняя это невозможностью там заработать (см. письмо к А.И. Ходасевич от 21 октября 1923 г.

Россию. И его эмигрантская действительность казалась ему утопией, подобной сну⁸³.

Использование некоторых элементов фольклорной волшебной сказки у Ходасевича ассоциируется с творчеством А.С. Пушкина, который «в “Сказке о царе Салтане...” <...> создает авторскую лирическую сказку, свободно сочетая в ней мотивы русских и международных фольклорных сюжетов. <...> От себя он вводит в сказку образ царевны Лебеди и вокруг него организует свою островную утопию, где благодаря женщине-волшебнице сбываются все чудеса, где царят семейная любовь, внутренняя тишина и счастье. Этой утопии принадлежит и образ доброго царя Салтана, отразивший пушкинское тогдашнее расположение к власти» [Сурат, Бочаров 2008: 146]. В этом смысле ходасевичевский бесенок, ведущий героя к бабушке Яге, ассоциируется с женщиной-волшебницей (его спутницей Н.Н. Берберовой). А описание дальнейшей жизни («*И долго, долго жить мы будем, / И скоро, скоро позабудем*» [210]) соотносится с пушкинской утопией, вечным счастьем, которое «гарантирует» женщина-волшебница.

Изображение фольклорного леса отсылает также ко вступлению из поэмы «Руслан и Людмила» А.С. Пушкина, где появляется образ бабы Яги. С бабой Ягой лирический герой оказывается «на дружеской ноге», как герой гоголевского «Ревизора» с А.С. Пушкиным. Эта цитата указывает на особое отношение Ходасевича к русской культуре и А.С. Пушкину. Память в этом стихотворении репрезентируется через маркеры русской культуры (герои русской волшебной сказки, пушкинские сюжеты, образ пушкинского фольклорного леса и др.).

«Доволен я своей судьбой...» построено на оппозиции *память – забвение*. *Память* здесь репрезентирована в чувственных образах: герой воспринимает природу визуально, аудиально и кинестетически («*Лесок сосновый, молодой*», «*хрустнет веточкой сухой*», «*хлюпнет в лужице*

⁸³ По словам исследователей [Богомолов 2011, П. Успенский 2016], в этот период Ходасевич еще не ощущал себя эмигрантом, однако если обратиться к сюжету путешествия к бабушке Яге, получается обратное: в «Доволен я своей судьбой...» невозможно возвращение из ирреального пространства леса в реальность.

копытце», «смолой попахивает лес» [210]). Путешествие для лирического героя не становится тяжким испытанием, как должно быть в сказке, а оказывается прогулкой по лесу, которая оканчивается полным забвением.

Мотив забвения важен для понимания самоидентификации лирического героя, которому необходимо забыть причины своего путешествия по лесу: «Скоро позабудем, / Когда и кто к кому пристал / И кто кого сюда зазвал» [210]. Забвение воспринимается с легкой иронией. Герой не воспринимает его как трагедию. Однако оно имплицитно отражает некоторую неопределенность предпосылок этого путешествия, выраженную в ряде вопросов (*когда, кто, к кому, кого*). Забвение, о котором идет речь, касается причин отъезда в Европу⁸⁴.

В 1924 г. Ходасевич уже завершил свое пребывание в Германии, успел побывать в Чехии, и в этом же году, будучи в Риме, он написал стихотворение «27 мая 1836», где снова актуализируется образ леса, характерный для изображения русского пейзажа. В отличие от «Доволен я своей судьбой...», в котором лес оказывается сказочным и наполняется фольклорными персонажами, в «27 мая 1836» изображается реалистичный пейзаж («дубравы стоят кругом», «свои поля», «рощи» [310]). Однако природа здесь тоже отодвигается на второй план.

Заглавие «27 мая 1836» отсылает к дате последнего прижизненного дня

⁸⁴ В.И. Шубинский, пошагово анализируя подготовку писателя к отъезду в Европу, говорит о причинах: «Как мотивировал Ходасевич свое желание уехать из страны? Сохранился план-конспект его предстоящего разговора с Анатолием Луначарским: “VI 1) Я не хочу писать белых статей. III 2) Я хочу занять независимое положение в зарубежной прессе. I 3) Я хочу печатать стихи и статьи на темы ист.-литер. и культуры. V 4) Я хочу лечиться. II 5) Я хочу бороться с духом буржуазства, т.е. с идейным обывательством, мещанством, оппортунизмом. IV 6) Я хочу осв<ежить> впечатл<ения> с чисто эстет<ической> стороны. (Давно бы съездил.) III 7) Я хочу и должен видеть совр<еменную> Европу”» [Шубинский 2012: 329-331]. В.И. Шубинский отмечает, что, судя по сложной нумерации пунктов плана, Ходасевич не был уверен в последовательности этих пунктов. Римские цифры, выставленные вторым рядом, были более существенны для него. Можно предположить, что первостепенным для писателя было поэтическое творчество, а на второй позиции плана была борьба с духом буржуазства, что, однако, он понимает по-своему – как обывательщину, мещанство, оппортунизм. Несмотря на то, что Ходасевич писал этот план, руководствуясь только желанием без проблем и политических препятствий выехать из России, все время в эмиграции он твердо следовал всем пунктам. В первые пять лет своего обитания в эмиграции он действительно активно занимался поэтическим творчеством, издав в 1927 г. «Собрание стихотворений». Как указано в его плане, он на протяжении всей своей жизни в эмиграции писал статьи о культуре и истории литературы. Если говорить о втором пункте под римской цифрой, важно отметить, что именно в эмиграции Ходасевич позволял себе высказывания на тему обывательщины европейской, русской, эмигрантской, и на тему мещанства современного человека – европейца и русского.

рождения А.С. Пушкина по старому стилю. Эта отсылка кажется неслучайной. Ходасевич выстраивает поэтический диалог с А.С. Пушкиным: «Оставил дрожки у заставы, / Побрел пешком. / Ну вот, смотри теперь: дубравы / Стоят кругом» [310]. Лирический герой будто обращается к еще живому поэту. Главной темой «разговора» с великим предшественником становится судьба поэта. В данном случае необходимо упомянуть не только «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» (1830) А.С. Пушкина, но и «Парки бабье лепетанье...» (1904) И.Ф. Анненского, и «Парки бабье лепетанье...» (1918) В.Я. Брюсова, в которых герои-поэты обращаются к судьбе.

Лирический герой А.С. Пушкина слышит шепот и лепет судьбы, не понимает ее; разговаривая с ней, он задается вопросами: «Что тревожишь ты меня? / Что ты значишь, скучный шёпот? / Укоризна, или ропот / Мной утраченного дня? / От меня чего ты хочешь? / Ты зовёшь или пророчишь?» [Пушкин 1950 (III): 198]. У И.Ф. Анненского «лепет судьбы» прекращается извне, герой перестает слышать судьбу: «Теперь я слышу у постели / Веретено, – и, как ручей, / Задавлен камнями обвала, / Оно уж лепет обрывало...» [Анненский 1990: 73]. В.Я. Брюсов, напротив, слышит «лепетанье парки» и, в отличие от А.С. Пушкина и И.Ф. Анненского, может понимать эти звуки: «Темных звуков нарастанье / Смысла грозного полно» [Брюсов 1974 (III): 377].

Ходасевич, обращаясь к А.С. Пушкину, пытается поставить точку в разговоре поэта с судьбой, который стал традиционным для русской литературы. *Интертекстуальность* Ходасевича позволяет ему определить свое место в одном ряду с русскими поэтами XIX и XX вв. Лирический герой Ходасевича не обращается к судьбе, как делал герой А.С. Пушкина; не теряет ее, как это происходило с героем И.Ф. Анненского; не ведет с ней бесед, как герой В.Я. Брюсова. Герой Ходасевича завершает разговор поэта с судьбой и с музой: «Умолкни, Парка. Полно, Муза! / Довольно вам!» [311]. Обращение героя к судьбе и музе отражает трагическую мысль о «конце» поэзии и

жизни, которая утверждается благодаря ощущению потери связи с А.С. Пушкиным, хотя в письмах это отмечается гораздо позднее (в письме Н.Н. Берберовой от 19 июля 1932 г.).

«Разговор» с А.С. Пушкиным касается и переживаний героя о России. Стихотворение «27 мая 1836» построено на оппозиции *здесь – там*, в которой *там* – это Россия (дубравы, поля, рощи и бабы), а *здесь* – это Рим, где написано стихотворение, и Италия, символизирующая у Ходасевича античный мир – «*застигийские тени*». Герой отказывается от родного пейзажа (дубравы, поля, рощи), погружаясь в античное пространство, ассоциирующееся с Италией. Вместе с тем *там* – это старая Россия, которая возникает в воспоминаниях и мечтах. Эти воспоминания непереносимы: «*Теперь несносны рощи, бабы / И вся земля*» [310]. *Здесь* – это настоящее, реальность героя, которая построена на контрастах: «*Уж и возвышенным и низким / По горло сыт, <...> Уж и мечта, и жизнь – обуза*» [311].

Мечта и *жизнь* в стихотворении «27 мая 1836» противопоставлены. Герой отдает предпочтение ирреальному миру, царству мертвых. Рассуждение поэта о душе («*И только к теням застигийским / Душа летит*» [311]) наводит на мысль об А.С. Пушкине. Стихотворение «27 мая 1836» – это аллюзия на «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», а его заглавие отсылает к дате последнего дня рождения А.С. Пушкина, вследствие чего возникает вопрос: чья душа летит в царство мертвых, ходасевичевская или пушкинская? Для пушкиниста Ходасевича самым важным в эмиграции стало восьмитомное собрание сочинений А.С. Пушкина, которое символизировало родину, Россию, русскую культуру. Можно предположить, что именно душа А.С. Пушкина символически эмигрирует⁸⁵ к «застигийским теням». В этом смысле мы солидарны с П.Ф. Успенским, который, рассуждая о ходасевичевской биографии А.С. Пушкина, утверждает: «описывая эмоциональное состояние Пушкина,

⁸⁵ Подобным образом об «эмиграции» А.С. Пушкина размышляет В.В. Набоков в стихотворении «Изгнание» (1925): «Что, если б Пушкин был меж нами – / Простой изгнанник, как и мы?» [Набоков 1999 (I): 636].

Ходасевич связывает чувства поэта с его собственным отъездом за границу, и ссылка поэта XIX в. оказывается как бы добровольной. <...> Ходасевич решительно приписывает собственной опыт эмиграции Пушкину» (перевод – Д.С.) [Uspenskij 2018a: 104].

«Доволен я своей судьбой...» (1923) и «27 мая 1836» (1924) написаны Ходасевичем в первые годы эмиграции и объединены образами русского леса и судьбы. В обоих случаях лес репрезентируется как нечто несуществующее в действительности: в первом стихотворении герой попадает в сказочный фольклорный лес; во втором – лес символизирует воспоминания и несбывшиеся мечты. Однако в «Доволен я своей судьбой...» и «27 мая 1836» герои по-разному относятся к судьбе. В первом произведении герой смиряется со своей судьбой, во втором – он просит ее умолкнуть. Как представляется, со временем жизни в эмиграции отношение поэта к жизни и судьбе меняется от иронического к трагическому, что обусловлено более глубоким погружением Ходасевича в европейскую действительность и эмигрантскую жизнь.

Стихотворение «Утро» (1930-е)⁸⁶, написанное уже после публикации «Европейской ночи» и неоконченное, также посвящено теме памяти. В «Утре» снова актуализируются образы природы. Поэт импрессионистически описывает подмосковный осенний пейзаж (*прохладный дымок туманов, листочки георгина*). При этом природа изображается с помощью приема отрицания: «*То не прохладный дымок подмосковных осенних туманов, / То не на грядку роняет листочки свои георгин*» [I 364]. Отрицая возможность русской природы в реальности, Ходасевич усиливает трагизм мироощущения.

⁸⁶ Поэт, давая заглавие этому стихотворению, отсылает к доэмигрантскому стихотворению «Утро» (1916), в котором пространство не столь важно, как в «Утре» 1930 г., однако изображается реалистичным: «*Как нежно в нашем переулке / Желтеет клен! / Ни голоса вокруг, ни стука, / Всё та же даль... / А всё-таки порою жутко, / Порою жаль*» [95–96]. Это пространство угнетает героя, оно ему наскучило: «*Нет, больше не могу смотреть я / Туда, в окно! / О, это горькое предсмертье, – / К чему оно?*» [там же]. В доэмигрантском стихотворении реальное русское пространство (желтеющий клен, даль) навеивает тоску на лирического героя, оказывается ненужным герою, а в эмигрантском – пространство, изображенное с помощью приема отрицания: «*То не прохладный дымок подмосковных осенних туманов, / То не на грядку роняет листочки свои георгин*» [I 364], показано как трагически недостижимое.

Подобным образом с помощью приема *отрицания* строятся иронические стихотворения Г.В. Иванова «Хорошо, что нет царя...» (1930), «Закроешь глаза на мгновенье...» (1931) и М.И. Цветаевой «Страна» (1931), написанные примерно в одно время с ходасевичевским «Утром». Для Г.В. Иванова и М.И. Цветаевой современная Россия невозможна из-за политических событий (России нет после революции): «*И нет ни России, ни мира, / И нет ни любви, ни обид*» [Г. Иванов 1994(I): 275]; «*Хорошо, что нет Царя. / Хорошо, что нет России. / Хорошо, что Бога нет*» [Г. Иванов 1994(I): 276]; «*С фонарем обшарьте / Весь подлунный свет. / Той страны на карте – / Нет, в пространстве – нет*» [Цветаева 1994(II): 290]. Россия противопоставляется вечности, бесконечности, холодному космосу: «*Только желтая заря, / Только звезды ледяные, / Только миллионы лет*» [Г. Иванов 1994(I): 276]. Кроме того, на первый план выходит проблема эмиграции, беспомощности и брошенности эмигрантов: «*Мертвее быть не может / И чернее не бывает, / Что никто нам не поможет / И не надо помогать*» [Г. Иванов 1994(I): 276]; «*Той России – нету. / – Как и той меня*» [Цветаева 1994(II): 290]. Эмиграция для Г.В. Иванова и М.И. Цветаевой подобна смерти, мир без России представляется холодным пустым и «мертвым».

В «Утре» Ходасевича российский пейзаж противопоставляется пространству Европы⁸⁷. Отрицая возможность России в своем настоящем, герой обращается к описанию окружающей его европейской действительности: «*Сыплются мне на колени, хрустя, лепестки круассанов, / Зеленоватую муть над асфальтом пускает бензин. <...> Славлю я утренний кофе на светлом моём перекрёстке, / Пыль под метлою гарсона и солнца косые лучи*» [I 364]. «Утро» построено на противопоставлениях *Россия – Европа, природа – цивилизация, прошлое – настоящее*. Природа Подмосковья (осенние туманы, георгины) противопоставлена индустриальному европейскому городу (круассан, кофе, бензин, асфальт, перекресток, пыль).

⁸⁷ В черновых автографах Ходасевича, по замечанию Дж. Мальмстада и Р. Хьюза, эпитеты *прохладный* и *осенних* находились в ряду других вариантов эпитетов: *родимый, прохладный, осенний и осенних, родимых, бывалых, уплывающих* – соответственно [Ходасевич 2009 (I): 562].

Вторая строфа «Утра» в черновиках Ходасевича была перечеркнута, однако в ней появляется мысль об иллюзорности прошлого и невозможности настоящего. Воспоминание у Ходасевича приравнивается к нереальному, к сказке и становится табуированной темой⁸⁸: *«Всё это присказки только. О сказках помалкивать надо. / Знаем, о чем помолчать»* [I 364]. Герой выбирает молчание, невысказанность и завершает тему России в лирике, что сопряжено с идеей конца творческого пути, которую поэт высказывает в письмах начала 1930-х гг. Ввиду этого Л.А. Косарева отмечает, что молчание Ходасевича конца 1920-х гг. – это «лирическое самоустранение» [Косарева 2012: 96].

Композиция «Утра» представляет особый интерес. Обе строфы начинаются трагически: отрицание России; отрицание прошлого. При этом каждая строфа завершается иронически. За этой иронией скрывается трагическая неизбежность европейской реальности, окружающей лирического героя, для которого «родимое» пространство невозможно и остается только в воспоминаниях, как невозможно и определение «родимый», зафиксированное только в черновиках.

Отдельного внимания при осмыслении темы культурной памяти в эмигрантской лирике Ходасевича требует стихотворение «Соррентинские фотографии» (1926), в котором эта тема концептуализируется в большей степени, чем в каком-либо из рассмотренных выше стихотворений. По мнению многих исследователей творчества поэта, «“Соррентинские фотографии” показывают воспоминания о жизни поэта в Москве и Петербурге в воспоминаниях о его жизни в эмиграции» (перевод – Д.С.) [Betha 1980: 59]; «Снимки “фотографа-ротозея”, воспоминания о Москве, празднование Пасхи итальянцами и <...> картины Петербурга. Эти четыре эпизода обрамлены лирическим сюжетом – сюжетом воспоминаний» [Куликова 2008: 11].

⁸⁸ С.И. Кормилов в статье «Москва в поэзии Владислава Ходасевича» отмечает, что в этом стихотворении «Ходасевич написал было: “О сказках помалкивать надо”, – вероятно, разумея под “сказками” воспоминания о России и Москве, но эти слова оказались среди зачеркнутых» [Кормилов 2011: 92].

Воспоминание в «Соррентинских фотографиях» репрезентируется посредством чувств и ощущений. Ходасевич создает целые ряды синестетических образов. В качестве семантического фона выступают образы тени, дыма, воды, тумана, повторяющиеся на протяжении всего стихотворения: «Смешались воды, люди, дым» [174]; «Над мутною Москвой-рекой» [174]; «Жалкой тенью набежал» [174]; «В тумане Прочида лежит, / Везувий к северу дымит» [177]; «Встает Неаполь из паров» [177]; «Весь в очертаниях сквозных, / Как был тогда, в студеной дымке» [177]; «Вороньи стаи, дым морозов, / Давно рассеившийся дым» [178]; «Тень соррентинских фотографий» [178]. Воспоминание характеризуется как нечеткое, туманное, мутное и дымное. Вместе с тем оно репрезентировано с помощью зрительных и звуковых ощущений. В стихотворении практически не встречаются яркие цвета, многие цветовые характеристики предметов, явлений природы и людей даются полутонами, краски размыты, что выражается в ряде следующих эпитетов: *закопченный, рыжеватый, заржавленный, темно-ржавый, зеленоватый, темный*. Наряду с этим визуальная составляющая стихотворения выражается в эпитетах: *полупрозрачный, помутнелый, сквозной, мутный, тусклый, стеклянный, рассеившийся*. Аудиальный фон стихотворения представлен в хаотичном наложении звуков, природных и механических, человеческих и животных: *женский вой, стрекот мотоциклетки, отзвук рокота и гула, шум, глухое пение, гремящий хор*. Воспоминание показано как что-то размытое, неяркое и нечеткое, изображенное на черно-белом негативе, окруженное какофонией.

Воспоминание репрезентируется не только через чувственные образы, но и через образ фотографии, оно сопоставимо с помутневшим фотографическим снимком: Ходасевич придает воспоминаниям эффект реалистичности, который достигается фототехникой. При этом он говорит о наложении кадров, посредством которого изображаемое на снимках становится размытым: «Порой фотограф-ротозей / Забудет снимкам счет и пленкам <...> Так сделал нынешней зимою / Один приятель мой. Пред ним /

Смешались воды, люди, дым / На негативе помутнелом [173].

В «Соррентинских фотографиях» есть еще один образ воспоминания, возникающий в начале и в середине произведения, – *ветви оливкового дерева*. В Библии ветвь оливы – это символ мира. Д. Бетэа утверждает, что «символ жизни и мира, оливковое дерево, кажется совсем неуместным в смертельном ландшафте “Европейской ночи”» (перевод – Д.С.) [Vethea 1980: 61]. Поиском значения этого образа занимается и М. Баскер, который пишет, что «принципиально неясно, заряжена ли олива, <...> глубоким, хотя и не очень заметным смыслом, или “случайностью” – банальным референтом без внутреннего значения» (перевод – Д.С.) [Basker 2010: 24]. И. Ронен и О. Ронен приходят к мысли, что «Соррентинские фотографии» как палимпсест отсылают к «Воспоминанию» (1828) А.С. Пушкина и «Деревьям» (1922) Вяч.И. Иванова, а ветви оливы символизируют память: «Как у Иванова, размышления о воспоминании вызывают в поэтическом воображении Ходасевича облик дерева, но дерево, олива, у него символическое сравнение для самого воспоминания, а не символический атрибут предмета воспоминаний, служащий у Иванова поводом и верной сенью, “обителью духовного семейства”» [И. Ронен, О. Ронен 2008: 219].

Смыслообразующим видится такое свойство ветвей оливы, как узловатость. В «Соррентинских фотографиях» «узлы» оливкового дерева, на наш взгляд, символизируют какие-либо исторические вехи или знаковые события⁸⁹. В начале стихотворения Ходасевич рассуждает о природе воспоминания: *«Воспоминанье прихотливо / И непослушливо. Оно – / Как узловатая олива: / Никак, ничем не стеснено. / Свои причудливые ветви / Узлами диких соответствий / Нерасторжимо заплетет – / И так живет, и так растет»* [173]. Под «узлами диких соответствий» он понимает

⁸⁹ М. Баскер рассматривает этот образ с психологической точки зрения: «Корявые, переплетающиеся ветви оливкового дерева, лишённые литературно-мифологических наслоений <...> могут показаться тщательно продуманным примером неопровержимого «жесткого соединения» связей между множеством множеств нейронов» (перевод – Д.С.) [Basker 2010: 27–28].

исторические факты, которые внезапно «всплывают» в воспоминаниях, как старые негативы на дважды использованной пленке: одно сквозь другое. События, закрепленные за пространством прошлого, «просвечивают» сквозь настоящее, образуя эти соответствия. В этом смысле воспоминание символизирует единение мира, прошлого и настоящего, здесь и там.

В «Соррентинских фотографиях» соединяются реальные пространства: современные поэту города Италии, а также Москва и Петербург. Вместе с тем это пример произведения, в котором изображаются не только конкретные города и страны, а весь мир. Реальные исторические пространства совмещаются с античным (царство Аида) и библейским (Дева Мария, Денница, агнец).

По мнению Е.Ю. Куликовой, образ России в этом стихотворении представлен посредством приема *видения сквозь* [Куликова 2008]. Пространство России «проступает» сквозь пространство Италии. Этот прием характерен не только для лирики Ходасевича, но и для творчества многих его современников. В поздних сборниках Г.В. Иванова «Посмертный дневник» (1958) и Г.В. Адамовича «Единство» (1967) также используется прием *видения сквозь*, благодаря которому изображение России становится возможным только посредством изображения европейских реалий: *«Меня уносит океан / То к Петербургу, то к Парижу. / В ушах тимпан, в глазах туман, / Сквозь них я слушаю и вижу»* [Г. Иванов 1994 (I): 566]; *«Чуть кружится как прежде голова, / С каким-то невским ветерком от Сены / Летят, как встарь, послушные слова, / День настает почти нездешне яркий, / Расходится предутренняя мгла, / Вздвигается над Елисейской Аркой / Адмиралтейства вечная игла»* [Адамович 1999: 81] и др.⁹⁰ Лирические герои

⁹⁰ С.Р. Габдулина, говоря об изображении родины в лирике младших современников Ходасевича, также отмечает, что их «воспоминания переплетаются с непосредственными впечатлениями, прошлое – с настоящим. В параллельных конструкциях сочетаются топонимы России и реалии разных стран <...> “Всё так же, в Туле или в Праге, / Идут дожди, шумят леса. / И молодые голоса / Поют по вечерам в овраге” (В. Лебедев, “На дальнем пути”); “Русь мешается в памяти с Мексикой” (Ю. Иваск, “Сан Мигель де Альенде”); “Неясно – Крым или Тихоокеанский пляж” (В. Дукельский); “Всю ночь шумят деревья в Тюильри, / Всю ночь вздыхают где-то на Неглинной” (В. Корвин-Пиотровский, “Дырявый зонт перекосялся ниже”); “Мне бы горсточку радости, / мне бы / двухцилиндровый мотоциклет! / Чтоб в бессонницу, / в небо, / в Италию, / в Петербург, / в Петроград, / в Ленинград, / и так далее, и так далее... /

Ходасевича, Г.В. Иванова, Г.В. Адамовича через европейское настоящее видят российское прошлое, находясь в настоящем, переносятся в прошлое.

Е.Ю. Куликова утверждает, что «лирический герой “Соррентинских фотографий” принадлежит пространству прошлого – Москвы и Петербурга, которое вплетается в итальянские пейзажи, он словно отстранен от соррентинской жизни: его личное присутствие стирается» [Куликова 2008: 13]. Пространство Москвы и Петербурга, на наш взгляд, проступает исключительно сквозь изображение окружающей реальности. Лирический герой прежде всего находится в Италии, путешествует по ней, видит и описывает ее: *узловатая олива, Капри, залив, Везувий, скалы и агавы, Амальфитанский перевал, пласт окаменелой лавы, лазурный воздух, оливковый сад, Сорренто, Прочид, Неаполь*. Он погружен в итальянское пространство. Итальянский пейзаж здесь преобладает (изображение южной природы, описание путешествия на мотоцикле по Италии и религиозного шествия на улицах Сорренто), однако российский пейзаж знаменует собой целую эпоху. Образы Москвы и Петербурга в «Соррентинских фотографиях» работают на одну общую идею – осмысление русской революции 1917 г.⁹¹

Во второй части стихотворения изображается Москва: *«Я вижу скалы и агавы, / А в них, сквозь них и между них / Домишко низкий и плюгавый <...> Он всё маячит предо мной, / Как бы сползая с косогора / Над мутною Москвой-рекой»* [174]. Образ домишки ассоциируется с воспоминаниями прошлого поэта: Ходасевич родился в центре Москвы, и юные годы его прошли там же. Рассказ о московских домиках и Москве-реке можно отнести

Через дождь, через снег, через град – / Прокатить бы по шпалам истории, / по тому, что еще впереди: / по ее винтовой траектории / в побежденное завтра войти” (К. Померанцев, “Флоренция”))» [Габдуллина 2019: 177]. Все эти стихотворения были написаны после того, как вышло «Собрание стихотворений» Ходасевича в 1927 г. Можно предположить, что Ходасевич становится в некотором роде зачинателем традиции использования приема *видения сквозь*, благодаря которому реалии российского пространства изображаются в лирике эмигрантов сквозь реалии пространства Европы.

⁹¹ Можно не согласиться с точкой зрения М. Баскера, что «ноябрьская утренняя заря» в заключительной части стихотворения не имеет отношения к осмыслению революции: «Маловероятно, что этот ноябрьский рассвет имеет прямую связь с большевистской революцией, перенесенной в календарь новой эры. <...> Ходасевич находился в Москве в октябре 1917 г. и в своем стихотворении под названием «2-го ноября» подробно описал свой родной город, переживший восстание» [Basker 2010: 133]. Это указание на время и место в стихотворении, напротив, дает непосредственную отсылку к историческим событиям.

к воспоминаниям его детства и юности.

Е.Ю. Куликова утверждает, что «московский домик напоминает пушкинские петербургские домики – “домишко ветхий” “Медного всадника”, “смирненную лачужку” “Домика в Коломне”, “низкий, но опрятный деревянный домик” из “Уединенного домика на Васильевском”, а кроме того, “ветхую лачужку” из “московской” повести “Гробовщик”» [Куликова 2008: 13]⁹². Так, ходасевичевское воспоминание прошлого соотносится в «Соррентинских фотографиях» с хронотопом пушкинских произведений. В лирике пушкиниста Ходасевича многочисленные ряды аллюзий и реминисценций из произведений А.С. Пушкина символизируют культурную память: для него Россия – это прежде всего творческое наследие А.С. Пушкина, художественное пространство его произведений.

Образ полотера Савельева исследователями прочитывается по-разному. Е.Ю. Куликова видит связь с биографией Ходасевича, с пушкинскими героями и пушкинским хронотопом: «Печальная интонация, вводимая в текст описанием домика, объясняется как ностальгическим переживанием (вспоминается место, где поэт жил в Москве, – дом в 7-м Ростовском переулке), так и ассоциацией с пушкинскими повестями, герои которых либо гибнут на пороге домика, либо сталкиваются с нечистой силой» [Куликова 2008: 12]. М. Баскер говорит о том, что это похоже на «воспоминание о дальних соседях, даже о неизвестных и случайных людях» (перевод – Д.С.) [Basker 2010: 68]. Соглашаясь с обоими исследователями, хотим добавить, что похороны полотера Савельева, скорбь прачек, описанные с привязкой к пространству Москвы, могут ассоциироваться с похоронами старой дореволюционной России. В этом смысле важно ходасевичевское упоминание плача по покойнику: *«И Ольга, прачка, за перила / Хватаясь крепкою рукой, / Выходит. И заголосила. / И тронулись под женский вой /*

⁹² М. Баскер отмечает также сходство сюжетов «Соррентинских фотографий» и «Воспоминания» (1828) А.С. Пушкина, находит общее со стихотворением «Поэт и толпа» (1828) [Basker 2010].

Неспешно со двора долой» [175].

Петербург появляется в четвертой части «Соррентинских фотографий», после описания празднования Страстной пятницы в Сорренто. Разделение образов Москвы и Петербурга описанием религиозного шествия может иметь следующее объяснение. Дни Страстной недели предшествуют Пасхе, дню, когда Иисус Христос воскрес, однако поэт описывает только Страстную пятницу и ночь Великой субботы, когда Христос спускается во ад⁹³. Поэт сопоставляет евангельский сюжет Страстной пятницы с событиями Русской революции 1917 г., как бы рассуждая о том, что Россия спускается в ад, но не воскресает. В подтверждение этой гипотезы можно привести ряд образов: беленький козленок, который представляется агнцем божьим, жертвой («*Порой фотограф-ротозей / Забудет снимкам счет и пленкам / И снимет парочку друзей, / На Капри, с беленьким козленком*» [173]), и Везувий («*А козлик, ноги в небо вскинув, / Везувий рожками бодал*» [174]). Козлик показан лежащим на спине и символично бодающим вулкан. Так, возникает параллель: Россия – это жертва революции, беленький козленок – агнец божий, а революция – непредсказуемая стихия, исполин, вулкан Везувий. Жертвоприношение агнца в «Соррентинских фотографиях», на наш взгляд, символизирует русскую революцию 1917 г., что продолжает традиции символистов, переосмыслявших революционную жертвенность в библейско-мистическом ключе (А.А. Блок «Двенадцать» и др.)⁹⁴.

В четвертой части «Соррентинских фотографий» посредством приема

⁹³ Е.Ю. Куликова утверждает, что одной из сюжетных линий этого стихотворения является празднование пасхи [Куликова 2008: 13], однако Ходасевич говорит о Великой субботе.

⁹⁴ В этом смысле важно размышление Н.А. Богомолова о взгляде Ходасевича на революцию до эмиграции: «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. <...> 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 не было страшно, – вот что определяет его позицию в это время и сближает ее с позицией Блока, Белого, других художников» [Богомолов 1999а: 109]. Однако уже в эмиграции Ходасевич иначе относится к революции: хотя революция по-прежнему представляется ему стихией, но Россия интерпретируется как жертва.

видения сквозь Ходасевич изображает Петербург: *«Я вижу светлые просторы, / Плывут сады, поляны, горы, / А в них, сквозь них и между них <...> Как был тогда, в студеной дымке, / В ноябрьской утренней заре, / На восьмигранном острие, / Золотокрылый ангел розов»* [177]. Петербург здесь, по словам исследователей, тоже относится к прошлому героя [Куликова 2008; Basker 2010]. В стихотворении, как видится, представлен образ революционного Петербурга, поскольку указание на время и место отсылает к событиям Октябрьской революции. Кроме того, поэт изображает символ Петербурга и православной России – шпиль собора Петропавловской крепости – перевернутым вниз головой: *«И отражен кастелламарской / Зеленоватою волной, / Огромный страж России царской / Вниз опрокинут головой. / Так отражался он Невой, / Зловещий, огненный и мрачный, / Таким явился предо мной – / Ошибка пленки неудачной»* [178]. Такое деструктивное восприятие указывает на разрушающий характер революции.

Становится понятна последовательность изображения городов России в «Соррентинских фотографиях». В начале произведения Ходасевич задает тему: жертвоприношение агнца. Во второй части изображаются старые домики Москвы, которые символизируют и пушкинский художественный мир, и собственные детство и юность поэта, и старую дореволюционную Россию. В третьей части поэт воссоздает религиозное шествие в Сорренто, которое символически сопоставляется с русской революцией 1917 г. И в четвертой части поэт изображает революционный Петербург, который отождествляется у него с попранием церкви и государственности России, символическим опрокидыванием мира, переворачиванием действительности.

Ходасевич изображает в «Соррентинских фотографиях» совмещающиеся времена и пространства, но практически отказывается от подробного изображения человека. Люди в «Соррентинских фотографиях» представлены нечетко, размыто, бесцветно или в черном цвете: *«Смешались воды, люди, дым / На негативе помутнелом»* [174]; *«Четыре прачки, полубоком»* [174]; *«Толпа колышется, чернея»* [176]. Такое нарочитое

стирание лиц объясняет историческую мизерность простого человека в контексте глобальных исторических изменений⁹⁵.

В стихотворение «проникает» и один реальный образ. Ходасевич создает статичное, как на фотографии, зашифрованное в наслоившихся друг на друга негативах, не сразу уловимое лицо: *«Запечатлеет он залив / За парходною кормою / И закопченную трубу / С косою дымною на лбу»* [173]. Единственная деталь из указанного отрывка (*дымная коса на лбу*) воспринимается как портретная. Можно предположить, что здесь зашифровано лицо М. Горького. В 1925 г., когда сочинялись «Соррентинские фотографии», появление портрета М. Горького в поэзии Ходасевича было закономерным. М. Горький был другом Ходасевича, ценил его творчество. Вместе они на протяжении трех лет издавали газету «Беседа». «Горький глубоко был привязан к нему [Ходасевичу – прим. Д.С.], любил его как поэта и нуждался в нем как в друге» [Берберова 1996: 230]. Однако образ М. Горького, как и образы людей и толпы в «Соррентинских фотографиях», явлен нечетко, в черно-белой гамме, *«на негативе помутнелом»* и лишь с одной портретной деталью. Намеренное игнорирование деталей при создании портрета – *минус-прием*, говорящий о несущественности для исторического процесса даже исторической личности.

Напротив, библейские образы Девы Марии и агнца в «Соррентинских фотографиях» прорисованы довольно подробно и в движении: *«Плывет, высокая, прямая, / Ладонь к ладони прижимая, / И держит ручкой восковой / Для слез платочек кружевной»* [176]; *«А козлик, ноги в небо вскинув, / Везувий рожками бодал...»* [174]. Агнец божий представлен жертвой революции; Дева Мария – проводником революции, духовным началом, «управляющим» ее стихией. Это объясняет значимость библейских образов для понимания

⁹⁵ В «Соррентинских фотографиях» есть два персонажа, изображению которых писатель уделяет особое внимание: полотер Савельев и хозяин остерии (*«И полотера лоб курчавый»* [175]; *«вздохмаченный хозяин»* [175]; *«К порогу вышел своему / Седой хозяин остерии. / Он улыбается Марии. / Мария! Улыбнись ему! / Но мимо: уж она в соборе»* [176]). Детальное изображение полотера связано, на наш взгляд, с пониманием революции. Подробное описание хозяина остерии связано с идеей об иллюзорности божественного присутствия в мире (см. гл.1.2.): Хозяин остерии открыт Деве Марии, но она не видит его.

русской революции, которая у Ходасевича ассоциируется с жертвой.

Образ России в «Соррентинских фотографиях» представлен в разных пространственно-временных координатах и имеет исторические, географические и культурные приметы. В этом лирическом произведении стираются пространственно-временные границы, лица; пересекаются бытие и небытие, прошлое и настоящее, реальное и мифологическое.

3.2. ОБРАЗ РУССКОГО ЧЕЛОВЕКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

В.Ф. ХОДАСЕВИЧА 1920–1930-х гг.

Для произведений Ходасевича периода эмиграции характерно изображение человека: поэт создает образы европейцев и русских. Через образ *человека массы* показан европейский социум. Образ русского человека репрезентирует Россию в эмигрантском творчестве поэта. Русские представлены в образах *русского эмигранта* и *советского гражданина*.

Образ *русского эмигранта* актуализировался в поэтическом творчестве многих представителей русского зарубежья (С. Черный, М.И. Цветаева, Г.В. Адамович, Г.В. Иванов, В.В. Набоков, И.А. Бунин и др.)⁹⁶. Изображение эмиграции в лирике современников Ходасевича чаще всего было обусловлено чувствами одиночества, сиротства, изгнанничества, заброшенности, покинутости и неприкаянности: *«У зверя есть нора, у птицы есть гнездо. / Как бьется сердце, горестно и громко, / Когда вхожу, крестясь, в чужой, наемный дом / С своей уж ветхой котомкой!»* [Бунин 2006 (II): 123]; *«Я слышу – история и человечество, / Я слышу – изгнание или отечество»* [Г. Иванов 1994(I): 262]; *«Все на свете очень сложно, / И всего сложнее мы, / Недоступно, невозможно, / Кроме музыки и тьмы, / Снов, изгнанья и сумы»* [Г. Иванов 1994(I): 550]; *«Я в призрачном мире сбиваюсь с*

⁹⁶ Чаще всего главными героями прозаических произведений писателей-эмигрантов были эмигранты («Машенька», «Дар» В.В. Набокова, «Вечер у Клэр», «Ночные дороги» Г. Газданова, «Аполлон Безобразов» Б.Ю. Поплавского, «Обман» Ю. Фельзена, «Сказочка» Тэффи и др.). Смыслообразующим в изображении эмигрантов было описание их эмигрантской жизни, быта.

пути. / Безмолвие, лес, одиночество, верность... / Но слова единственного не найти» [Адамович 1999: 88]; «За все, за все спасибо. За войну, / За революцию и за изгнание. / За равнодушно-светлую страну, / Где мы теперь “влачим существование”» [Адамович 1999: 93]; «Дождь ублаживает боль <...> В оставленности златозарной / Над сказочнейшими из сиротств / Вы смилостивились, казармы!» [Цветаева 1994 (II): 135]; «Без земли и без границ / Мы живем в юдоли этой / Вроде странствующих птиц / С ежедневную газетой...» [Черный 1996 (II): 149] и др.

Одна из основных характеристик эмигранта в творчестве писателей русского зарубежья – трагизм мироощущения: *«Пылай, играй стоцветной силою, / Неугасимая звезда, / Над дальнею моей могилою, / Забытой Богом навсегда!» [Бунин 2006 (II): 124]; «Да, я еще живу. Но что мне в том, / Когда я больше не имею власти / Соединить в создании одном / Прекрасного разрозненные части» [Г. Иванов 1994(I): 258]; «Хорошо – что никого, / Хорошо – что ничего. / Так черно и так мертво, / Что мертвее быть не может / И чернее не бывает, / Что никто нам не поможет / И не надо помогать» [Г. Иванов 1994(I): 276]; «Жизнь пятится неосторожно в смерть» [Поплавский 1999: 31]; «Сабля смерти свистит во мгле, / Рубит головы наши и души. / Рубит пар на зеркальном стекле, / Наше прошлое и наше грядущее» [Поплавский 1999: 31] и др. Большинство современников Ходасевича, рассуждая о тяготах эмигрантской жизни и о доле русской эмиграции, имели в виду самих себя. В лирике поэтов-эмигрантов чаще всего появлялся герой-эмигрант.*

Русские эмигранты в творчестве поэта, напротив, являются объектом изображения и представлены в его произведениях в двух собирательных образах: *эмигранты-обыватели* и *эмигранты-писатели*. Образы тех и других актуализируются в лирике и в эпистолярной.

В эпистолярной чаще всего показан *эмигрант-обыватель*, который подобен *человеку массы*, описанному во второй главе диссертационного исследования. В одном из первых писем из Европы в Россию

Б.А. Диатроптову от 9 июля 1922 г. Ходасевич изображает эмигрантскую толпу следующим образом: *«Живем в пансионе, набитом зоологическими эмигрантами: не эсерами какими-нибудь, а покрепче: настоящими толстобрюхими хамами. <...> Вы представить себе не можете эту сволочь: бездельники, убежденные, принципиальные, обросшие 80-пудовыми супругами и невероятным количеством 100-пудовых дочек, изнывающих от безделья, тряпок и тщетной ловли женихов. <...> У барышень психология недоразвившихся блядей, мамыши – “мамаши”, папаши – прохвосты, необычайно солидные. Мечтают об одном: вешать большевиков. На меньшее не согласны. Грешный человек: уж если оставить сентименты – я бы их самих – к стенке. Одно утешение: все это сгниет и вымрет здесь, навоняв своим разложением на всю Европу»* [IV 447–448]. Писатель создает собирательный образ русских эмигрантов-обывателей. Символичным кажется сравнение с животным миром – зоологические эмигранты. Это сравнение подчеркивается глаголами, которые употребляются применительно к животному миру и миру растений (*сгниет, вымрет*). Сравнение эмигрантов-обывателей с животным миром в эпистолярных произведениях Ходасевича не единичное. В письме А.И. Ходасевич от 21 октября 1923 г. (больше чем через год после эмиграции) писатель использует еще один эпитет, сближающий толпу эмигрантов с животными: *«Прага – бездарное место с совершенно озверелой эмиграцией»* [IV 464]⁹⁷.

В письме к А.В. Бахраху от 7 ноября 1923 г. писатель уточняет род деятельности и образ жизни русских эмигрантов-обывателей: *«Что*

⁹⁷ В творчестве русских эмигрантов первой волны граждане Советского Союза зачастую сравнивались с представителями животного мира. См. подробнее в статье М.А. Пчелинцевой «Метафорический образ Советской России в текстах писателей-эмигрантов 1-й волны» [2016]. Образ озверелой эмиграции в эпистолярии писателя коррелируется с образом красного зверя, который обозначается в лирике С. Черного и является метафорой советского человека («*Все русское стало как символ звериного быта*» [Черный 1996 (II): 126]; «*Пусть Лига наций, / Призвав всех к порядку, / Созовет от каждой страны по десятку, <...> / (Всех, кроме красных зверей!)*» [Черный 1996 (II): 140]; «*Кто б ни божился с миною блаженной, - “Завоеваньям революции” не верь: / Болели зубы – взвился Красный Зверь / И зубы с головой отгрыз мгновенно*» [Черный 1996 (II): 207]) или с образом людей-зверей вообще («*Боги – в язвах, люди – звери*» [Черный 1996 (II): 191]; «*Земные парадоксы странны... / Как разобраться в такой причуде? / В Париже – озверели люди, / А здесь, в глуши, - скоты гуманны*» [Черный 1996 (II): 353]). У С. Черного современный человек в принципе становится зверем, в особенности советский человек, у Ходасевича уподобляются зверям только эмигранты.

касается здешних русских, то – случилось ли Вам ездить по России в спальном вагоне 3-го класса? Так вот, представьте, что все пассажиры оного (бухгалтеры, земские статистики, учителя, чиновники контрольной палаты, землемеры) – вылезли на станции “Прага” и закусывают в буфете. Колбаса, сыр, чай (“свой кипяток”) – и просаленная бумага. <...> Люди здесь честные, не спекулянты. Кроме хороших убеждений, обладают удивительно толстыми задами, куда толще, чем у Белого и у Шкляра. Ходят в люстриновых куртках и серых штанах. Носят бороды и небритости. Особы женского пола все в очках. Пишут через ять, но без твердых знаков» [IV 466–477].

Все три процитированных письма относятся к первым двум годам проживания Ходасевича в Европе. Берлинские эмигранты (в письме к Б.А. Диатроптову) и пражские (в письмах к А.И. Ходасевич и А.В. Бахраху) – это русские эмигранты-обыватели, сопоставимые с людьми массы. И те, и другие – приземленные люди, которым писатель противопоставляет самого себя.

Во время своего первого визита в Париж в 1924 г. Ходасевич обращает внимание на другую часть русской эмиграции – *литературную эмиграцию*, которой также противопоставляет себя. Уже в это время писатель рассматривал Францию как место своего будущего пребывания в Европе, что подтверждается письмом М.О. Гершензону от 17 декабря 1924 г., где он пишет о своей литературной деятельности в эмиграции: *«Боюсь, что наступит безденежье и погонит в Париж, о котором думаю с ужасом. Разумею “русский” Париж, который все безнадежнее погрязает в чистейшем черносотенстве. Уже весной я пришелся там не весьма ко двору»* [IV 480–481]. Здесь Ходасевич говорит о представителях русской философской мысли и о политических эмигрантах, радикальных взглядов которых он не разделял. Хотя речь идет не об обывателях, а о философах, политиках и писателях, он продолжает противопоставлять себя эмиграции (*«я пришелся там не весьма ко двору»*). Можно сказать, поэт

противопоставлял себя широкому кругу современников-эмигрантов, покровительствуя при этом многим молодым писателям: В.В. Набокову в статьях «Камера обскура» (1934), «О Сирине» (1937), А.П. Ладинскому в статьях «Северное сердце» (1932), «Новые стихи» (1935), В.А. Смоленскому в статьях «Новые стихи», «Наедине» (1938) и др.

Размышление П.Ф. Успенского о том, что в эмиграции Ходасевича было два периода – полуэмиграция (до апреля 1925 г.) и эмиграция (после апреля 1925 г.), – на первый взгляд кажется справедливым. Однако если обратить внимание на то, как формируется образ русского эмигранта в творчестве Ходасевича, можно прийти к выводу, что взгляды писателя на русскую эмиграцию со временем не меняются. В письмах он изображает русского *эмигранта-обывателя* как человека глупого, необразованного, пошлого, то же можно сказать об *эмигрантах-писателях*. Отличаются писатели от обывателей только родом деятельности. Такая позиция Ходасевича свидетельствует о его тотальной неприязни к феномену эмиграции и эмигрантам вообще.

Если обратиться к письмам 1930-х гг., можно понять, что отношение писателя к эмиграции за десять лет не изменилось. Например, в письме к Н.Н. Берберовой от 26 августа 1932 г. он пишет о русских постояльцах пансиона во Франции: *«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 пижамы) предложила другой (в пижаме) книжку. Та ответила: “Я еще не старуха, – чего мне книжки читать?”. Одна барышня читала русскую книжку недавно – года три тому назад. Очень хорошая книжка, большевицкое сочинение, но смешное, – про какую-то дюжину стульев. Все это тебе сообщаю потому, что прикоснулся к “читающей массе” и делюсь сведениями»* [Бетэа 1988: 290]. Ходасевич отмечает приземленность, глупость и необразованность русских *эмигрантов-обывателей*, он непримирим с их образом жизни.

В письме редактору «Современных записок» М.В. Вишняку от 2 апреля 1928 г. Ходасевич поясняет свое противостояние литературной эмиграции и свою неприязнь к эмигрантам-писателям: *«Я думал – эмиграция хочет бороться с большевиками. Она не хочет. Быть так. Я не Дон-Кихот. Я думал, эмиграция хочет делать литературу. Она не хочет – или не может. Опять же – я не Воронов. И не обезьяна, это главное. Я возился с “молодежью”. Но вижу, что эмигранты не лучше пролеткульта. <...> Баста. Отныне живу и пишу для себя, а на чужие дела сил и жизни не трачу»* [IV 509]. Важно не столько разочарование Ходасевича в том, как «живет» русская литература в эмиграции, сколько различие ценностных установок литературной эмиграции и писателя. В начале своей эмигрантской жизни он был уверен, что русская эмиграция противостоит режиму, установленному в СССР, и что русская литература в эмиграции будет развиваться.

Ходасевич сопоставляет литературные процессы, происходящие в эмиграции («эмигранты»), с тем, что происходит в русской литературе в Советском союзе, с Пролеткультом. Сопоставление это основано на том, что и в эмиграции, и в СССР активно работают литературные группы и общества, которые, по мнению писателя, не оправдывают себя, не «делают» литературы. В этом письме явно обозначено ходасевичевское неприятие литературной жизни русского зарубежья, его непримиримость с деятельностью литературно-философского общества «Зеленая лампа», которое было организовано З.Н. Гиппиус и Д.С. Мережковским в 1927 г. и просуществовало до 1939 г.: *«Ей-Богу, одно хорошее стихотворение нужнее и Господу угоднее, чем 365 (или 366) заседаний “Зеленой Лампы”»* [IV 509]. Ходасевичу кажутся бессмысленными подобные общества в среде литературной эмиграции, потому что они противопоставлены и литературе, и творческому процессу.

Ходасевич противопоставлял свою литературную деятельность не только «Зеленой лампе» З.Н. Гиппиус и Д.С. Мережковского, но и многим

литературным деятелям и литературным организациям русского зарубежья и Советской России. В частности, известна полемика Ходасевича и Г.В. Адамовича⁹⁸, «литературная война» Ходасевича и Г.В. Иванова⁹⁹. Противопоставлял себя поэт и советским формалистам¹⁰⁰, и футуристам¹⁰¹. Размышляя о нем, исследователи утверждают, что «Ходасевич всегда осознавал себя представителем определенного литературного ряда. При этом он не воспринимал ни Пастернака¹⁰², ни Заболоцкого, ни Мандельштама, ни Г. Иванова как родственных себе в каком бы то ни было отношении» [Богомолов 1999d: 381]. «Он вообще никогда ни к кому не присоединялся, предпочитая идти своим собственным путем, даже если этот путь вел к поэтическому молчанию» [Коростелев 2013а: 173].

В конце 1928 г. в письме З.Н. Гиппиус Ходасевич снова говорит о положении русской литературы в эмиграции, рассуждая о возможном закрытии «Возрождения»: *«На всю литературистку, которая здесь выдается и принимается искренно за “общественность”, смотрю “как души смотрят с высоты на ими брошенное тело”»* [IV 511]. В иронически уничижительном ходасевичевском «литературистка» видится его явное пренебрежение к происходящему в литературных кругах «русского» Парижа. Это подтверждается еще и стихами Ф.И. Тютчева, цитируя которого, поэт символично «отрекается» от русской литературной эмиграции и от того, что делает старшее поколение эмигрантов, и заявляет о своей преемственности исключительно в отношении к русской классике XIX в.

⁹⁸ Подробнее о полемике с Г.В. Адамовичем см. в работах Г.П. Струве «Русская литература в изгнании» [1996], О.А. Коростелева и С.Р. Федякина «Полемика Г.В. Адамовича и В.Ф. Ходасевича (1927 – 1937)» [1994], О.А. Коростелева «Георгий Адамович, Владислав Ходасевич и молодые поэты эмиграции. Реплика к старому спору о влияниях» [2013] и др.

⁹⁹ О «литературной войне» с Г.В. Ивановым см. в работах Н.А. Богомолова «Георгий Иванов и Владислав Ходасевич» [1999d], Е.Р. Пономарева «Распад атома в поэзии русской эмиграции (Георгий Иванов и Владислав Ходасевич)» [2002] и др.

¹⁰⁰ О диалоге с формалистами см. статью И. Ронен «О Ходасевиче и формалистах» [2004] и др.

¹⁰¹ О Ходасевиче и В.В. Маяковском см. подробнее в статьях Н.А. Богомолова «Из истории одного культурного урочища русского Парижа» [2011], С.А. Колесникова «Концептуальные аспекты личности В.В. Маяковского в биографике В.Ф. Ходасевича» [2015], С.А. Ильина «”Декольтированная лошадь”»: В.В. Маяковский в критике В.Ф. Ходасевича» [2018] и др.

¹⁰² О Ходасевиче и Б.Л. Пастернаке см. подробнее в статьях Д. Мальмстада «Единство противоположностей. История взаимоотношений Ходасевича и Пастернака» [1990], Н.А. Богомолова «Ходасевич и Пастернак: ранние пересечения» [2011], разные работы А.Ю. Сергеевой-Клятиц [2016, 2017] и др.

Следование традиции оказывается основной причиной резкого неприятия литературной эмиграции. За первые десять лет эмиграции, живя исключительно литературной работой (публикация «Собрания стихотворений», критическая деятельность, фельетоны), он сделал следующий вывод о русской литературе в эмиграции (из письма М.М. Карповичу от 19 марта 1932 г.): *«Сам я в последнее время очень хандрю – не по личным поводам. Всё более убеждаюсь... Нет, не так. Давно уже знаю, что эмигрантская литература не состоялась. Могла состояться – в этом я уверен. Но не состоялась потому, что старшее поколение ощутило себя не эмиграцией, а оравой беженцев-обывателей. Мещанский дух и мещанский уклад старшей литературы подрезали крылья младшей. Это говорю в общих чертах, но это мною очень глубоко и подробно продумано»* [IV 517]. В этом письме Ходасевич в некоторой степени приравнивает писателей-эмигрантов к обывателям-эмигрантам, которые были детально описаны в письмах из Берлина и Праги 1923–1924 гг.

В лирике поэта периода эмиграции («Дачное», «У моря», «В кафе»), как и в эпистолярной, эмигранты выступают в двух образах: *эмигранты-обыватели* и *эмигранты-писатели*.

Тип *эмигранта-обывателя* описан в «Дачном» (1923–1924). Согласно исследованию П.Ф. Успенского, «в стихотворении “Дачное” “вдалеке” “из трубы еще рычит Шаляпин”, и мы можем предположить, что речь может идти и о русских эмигрантах, слушающих музыку на одной из дач» [П. Успенский 2016: 98]. В «Дачном» характеристика *эмигранта-обывателя* совпадает с той, которая имела место в письмах Ходасевича: *«Уродики, уродища, уроды / Весь день озерные мутили воды. / Теперь над озером ненастье, мрак, / В траве – лягушачий зеленый квак. / Огни на дачах гаснут понемногу, / Клубки червей ползли на дорогу, / А вдалеке, где все затерла мгла, / Тупая граммофонная игла / Шатается по рытвинам царапин, / А из трубы еще рычит Шаляпин. / На мокрый мир нисходит угомон... / Лишь кое-где, топча сырой газон, / Блудливые невесты с*

женехами / Слипаятся, накрытые зонтами, / А к ним под юбки лазит с фонарем / Полуслепой, ширококоротый гном» [168–169]. Трижды повторяя слово «уроды» в разной форме, поэт выражает свою фатальную непримиримость с окружающим его миром. Уродство показано как состояние и физическое, и духовное¹⁰³.

Ходасевич, остро ощущавший действительность, создает множество чувственных образов. Дачный мир воспринимается визуально (*мутная вода, клубки червей*), аудиально («*рычит Шаляпин*»), кинестетически («*мокрый мир*», «*сырой газон*», «*блудливые невесты с женихами слипаются*») и даже синестетически («*лягушачий зеленый квак*», «*Тупая граммофонная игла / Шатается по рытвинам царапин*»). Пространство в «Дачном» хтоническое, связано с землей и водой, с сыростью и грязью (*озерные воды, мокрый мир, сырой газон*). Человек здесь показан приземленным и пошлым. Поэт, не конкретизируя, дает только общие описания людей во множественном числе (*уроды, блудливые невесты с женихами*). Обитателями этого мира наряду с уродами становятся черви и лягушки.

В «Дачном» появляется образ ширококоротого гнома. Ю.И. Левин ввиду этого упоминает ряд литературных параллелей, среди которых существенной видится параллель с пьяным красным карликом А.А. Блока [Левин 1998: 224]. Соглашаясь с указанием Ю.И. Левина, можно уточнить связь «Дачного» (1923–1924) Ходасевича с «Обманом» (1904) А.А. Блока.

Пространство в «Дачном» подобно блоковскому (вечер, улица, сырость, отдаленные звуки): «*В пустом переулке весенние воды / Бегут, бормочут <...> Темный вечер ближе. Солнце за трубой. <...> Будто издали невнятно доносятся звуки... <...> В переулке у мокрого забора*» [Блок 1997 (II): 102]; «*Теперь над озером ненастье, мрак, / В траве – лягушачий зеленый квак. / Огни на дачах гаснут понемногу, / Клубки червей полезли на дорогу <...> На мокрый мир нисходит угомон...*» [168].

¹⁰³ Интересно сравнить «Дачное» со стихотворением К.Д. Бальмонта «Уроды» (1899), где К.Д. Бальмонт с сочувствием относится ко всему уродливому в мире, благословляя и желая счастья. В «Дачном» Ходасевича, напротив, концентрируется отвращение к уродству окружающей действительности.

Красный карлик А.А. Блока и ширококоротый гном Ходасевича имеют ряд различий. Пьяный красный карлик – мистический представитель иного мира, хтоническое существо¹⁰⁴, он вызывает смех, страх, ужас и стыд: *«Девушка хохочет. / Пьяный красный карлик не дает проходу», «Девушке страшно. Закрылась платочком», «Девушку манит и пугает отражение», «Стыдно возвратиться с дьявольским клеймом»* [Блок 1997 (II): 102]. Гном Ходасевича кажется на первый взгляд представителем иного мира, однако оказывается придомовым дачным фонарем в виде статуэтки, характеризующей мещанский быт дачников: *«А к ним под юбки лазит с фонарем / Полуслепой, ширококоротый гном»* [169]. Именно поэтому у персонажей стихотворения никаких эмоций не вызывает, для них он не страшен и не ужасен, они его не замечают.

Фантастический ужас в «Обмане» А.А. Блока обусловлен появлением ирреального персонажа. Окружающий мир в «Дачном» уродлив своей реальностью, он уже не фантастичен и не ужасен, как это было у А.А. Блока. Пространство «Дачного» вызывает неприятные ощущения, продиктованные ходасевичевской непримиримостью с мещанским бытом *эмигрантов-обывателей*. В этом смысле «Дачное» ассоциируется с другим стихотворением из цикла «Город» (*«Там дамы щеголяют модами, / Там всякий лицеист остер – / Над скукой дач, над огородами, / Над пылью солнечных озер»* [Блок 1997 (II): 126]), в котором А.А. Блок определяет быт дачников как *«таинственную пошлость»*.

В «Дачном» возникает собирательный образ *эмигранта-обывателя*, репрезентирующий такие черты, как духовное уродство, пошлость и приземленность. Вместе с тем Ходасевич описывает атмосферу, которая характеризует и эмигрантский социум, и европейское пространство. В «Дачном» показано мировое уродство, впоследствии изображенное Г.В. Ивановым в «Распаде атома» (1938). В статье Е.Р. Пономарева «Распад

¹⁰⁴ «Многочисленные «алые» карлики <...> оказываются своего рода низшими демонологическими существами города, выражающими его инфермальную сущность» [Шмидт 2007: 37].

атома в поэзии русской эмиграции (Георгий Иванов и Владислав Ходасевич)» лирика Ходасевича периода эмиграции рассматривается вместе с «Розами», «Отплытием на остров Цитеру» и «Распадом атома» Г.В. Иванова. Исследователь указывает на тематическое сходство произведений двух авторов русского зарубежья и говорит о преемственности Г.В. Иванова. В статье идет речь об идее распада личности, слова и культуры. Е.Р. Пономарев отмечает, что одна из сторон распада – это «пред-экзистенциалистское “всепоглощающее мировое уродство”» [Пономарев 2002: 50], обозначившееся в начале 1920-х гг. в лирике Ходасевича. Ходасевич оказывается вписанным в ряд деятелей культуры русского зарубежья (И.А. Ильин, В.В. Набоков, Г.В. Иванов и др.), для творчества которых была актуальна идея распада.

Возможно, благодаря влиянию поэтики Ходасевича в «Дачном» («уродики, уродища, урода») в «Распаде атома» Г.В. Иванов также использует прием *повтора*, вследствие чего возникает ощущение всеохватности уродства: *«Перспектива мира сильно искажена в моих глазах. Но это как раз <...> единственное, что еще отделяет меня от всепоглощающего мирового уродства. <...> Одно из свойств мирового уродства – оно представительно. <...> Я хочу чистого воздуха. Сладковатый тлен – дыхание мирового уродства – преследует меня, как страх. <...> Истинная дорога души вьется где-то в стороне – штопором, штопором – сквозь мировое уродство. <...> Мировое уродство не рухнуло – вот оно, как скала, по-прежнему подпирает мир»* [Г. Иванов 1994 (II): 6–25].

Оба писателя противопоставляют себя этому духовному уродству. Однако герой Ходасевича в эмигрантских стихотворениях позиционирует себя как наблюдатель, находится вне общества, и в «Дачном» не эксплицируется, а герой Г.В. Иванова оказывается внутри этого распадающегося уродливого мира: *«Сам частица мирового уродства»* [Г. Иванов 1994 (II): 34].

У Г.В. Иванова уродлив весь мир, каждый человек в нем: «Распад атома» – «это воплощение раскалывающегося сознания героя. Крушение мира начинается с души отдельного человека (атома, одновременно символизирующего и “маленького человека” классической русской литературы, и дискретность большого мира, осознанную литературой послереволюционной) и заканчивается ею же <...>. Другая сторона “распада” – это пред-экзистенциалистское “всепоглощающее мировое уродство” <...>. Культура осмыслена как дурман, прикрывающий пустоту бытия. <...> Третья составляющая распада – “распад слова” <...>. В словах, как и телах самоубийц, не хватает самого главного – души» [Пономарев 2002: 50–51]. «Распад атома» словно продолжает «Европейскую ночь», охватывая все больше и больше сфер человеческой жизни, которые поглотило уродство: *«Я думаю о эпохе, разлагающейся у меня на глазах <...> О бесчеловечной мировой прелести и одушевленном мировом уродстве. О природе, о том, как глупо описывают ее литературные классики»* [Г. Иванов 1994 (II): 9]. Однако если в «Распаде атома» Г.В. Иванова уродство становится мировым, то в «Дачном» Ходасевича уродство – характерное свойство дачников, эмигрантов-обывателей. В стихотворениях и в письмах поэт, создавая образ эмигранта-обывателя, показывает глупого и необразованного, невоспитанного и приземленного человека, пошлого мещанина.

Образ эмигранта-обывателя появляется не только у Ходасевича. Эмиграция часто становится объектом изображения в лирических произведениях С. Черного. Русский эмигрант-обыватель у С. Черного (не писатель, не политик и не философ) – это настоящий русский: *«Задавлены случайною работой / Таятся по мансардам и молчат... / Не спекулируют, не пишут манифестов, / Не прокурорствуют с партийной высоты, / И из своей большой любви к России / Не делают профессии лихой... / Их мало? Что ж... Но только ими рдеют / Последние огни родной мечты. / Я узнаю их на*

спектаклях русских / И у витрин с рядами русских книг – / По строгому, холодному обличью, / По сдержанной печали жутких глаз... / В Америке, в Каире иль в Берлине / Они одни и те же: боль и стыд. / Они – Россия. Остальное – плесень» [Черный 1996 (II): 92]. Оба поэта создают собирательный образ: С. Черный – в трагических интонациях, Ходасевич – со «злым» сарказмом.

Одно общество в творчестве двух поэтов описано по-разному: *эмигрант-обыватель* в лирике Ходасевича пошлый, глупый, необразованный; в произведениях С. Черного – начитанный и культурный человек. У С. Черного русский *эмигрант-обыватель* – это истинный представитель русской культуры, тогда как литературная эмиграция чаще всего высмеивается: *«На писательском балу / Я покуролесила: / Потолкалась, съела кильку, – / Очень было весело!»* [Черный 1996 (II): 154]; *«В любой столице — тысяч семь поэтов. / Еще один – беда не велика! / Среди гениальных юных пистолетов / Ты хвост раздуешь шире индюка... / Ворвешься в клуб “Рифмованной капусты” / И будешь ассонансы гулко ржать, / А стадо дев, уткнув ресницы в бюсты, / Умильно будет хлопать и визжать»* [Черный 1996 (II): 218] и др. Литературная эмиграция в лирике С. Черного имеет общие черты с *эмигрантами-писателями* в письмах Ходасевича: оба поэта видят в своих современниках мещан.

В лирике Ходасевича образ *эмигранта-писателя* осмысливается иначе. Этот образ обнаруживается в «У моря» (1922)¹⁰⁵, вошедшем в «Европейскую ночь», и «В кафе» (1923), не опубликованном при жизни.

В «У моря» поэт указывает на внешнее отличие этого персонажа от окружающих, на его неуместность и несвоевременность: *«Как муха на бумаге липкой, / Он в нашем времени дрожит / И даже вежливой улыбкой / Лицо нездешнее косит»* [161]. В стихотворении «В кафе» Ходасевич

¹⁰⁵ Рассматривая стихотворение «У моря», П.Ф. Успенский объясняет образ Каина не биографически, а посредством библейского контекста (Каин был изгнан из рая) и посредством политического контекста (образ Каина ассоциировался с белогвардейским офицером) [П. Успенский 2016: 98–99]. Это утверждение подтверждает наше прочтение этого персонажа. Каин в «У моря» – представитель русской эмиграции.

обращает внимание на родной язык персонажа (русский) и на то, что он противопоставляет себя европейскому миру, находясь в центре Европы: *«Рифмует: кубы, клубы, трубы, / Дреднот, вперед, переворот <...> Ему противна до страданий / Арийских глаз голубизна»* [307]. Оба персонажа – русские эмигранты, но в «У моря» он описан трагически, а в стихотворении «В кафе» – иронически.

В обоих случаях Ходасевич описывает фигуру одинокого и скучающего человека: *«Как можно жить в тоске такой! / Он вскакивает. Мимо, мимо, / Под ветер, на берег морской! / Колышется его просторный / Пиджак – и, подавляя стон, / Под европейской ночью черной / Заламывает руки он»* [162]; *«Под вечер буря налетела. / О, как скучал под бурей он»* [162]; *«Он – не простой знаток кофеен, / Не сноб, не сутенер, – о, нет: / Он славой некою оваян, / Он провозвестник, он поэт»* [307]. Оба персонажа отличаются от большинства: в «У моря» – это никому не известный эмигрант, ни с кем не общающийся и скитающийся по городу в одиночестве; в стихотворении «В кафе» – это известный поэт-эмигрант.

Хотя один из них неизвестен, а другой «славою оваян», мнения обоих об окружающей действительности сходны. Четвертая часть «У моря» и «В кафе» совпадают сюжетно. В обоих случаях действие происходит в кафе, оба персонажа – Каин и поэт – находятся в одиночестве, оба наблюдают за происходящим, обоим неприятна европейская действительность: *«Примостился в кофейне где-то / И глядит на двух толстяков, / Обсуждающих за газетой / Расписание поездов. / Раскаленными взрывами брызжа, / Солнце крутится колесом. / Он хрипит сквозь зубы: Уймись же! – / И стучит сухим кулаком»* [163]; *«Ему противна до страданий / Арийских глаз голубизна, / Арийских башен и преданий / Готическая вышина»* [307].

Каждый из них высказывает мнение о безбожности окружающего мира. Поэт-эмигрант в стихотворении «В кафе» презрительно относится не только ко всему арийскому (Ходасевич дважды повторяет эпитет «арийский»), но и к религии: *«Ему противна до страданий / Арийских глаз*

голубизна, / Арийских башен и преданий / Готическая вышина, / Сердец крылатая тревога, / Колоколов субботний звон... / Их упоительного Бога / Заочно презирает он [307–308]. Каин в «У моря» не верит в божественные силы и отрицает возможность влияния Девы Марии на жизнь человека, находящегося в опасности: *«Молились рыбаки Марии, / Заступнице, Звезде Морей! / И не впервые, не впервые / Он людям говорил из тьмы: / “Мария тут иль не Мария –/ Не бойтесь, не потонем мы”»* [162].

«У моря» *интертекстуально*: его можно сопоставить со «Звездой морей» (1897) В.Я. Брюсова и «Звездой морей, Марией» (1920) И.А. Бунина. В этих стихотворениях возникает образ Девы Марии¹⁰⁶. Ходасевич практически точно цитирует наименование Звезды Морей у В.Я. Брюсова и И.А. Бунина: *«В сияньи предстала мне Дева Мария, / Звезда морей»* [Брюсов 1973 (I): 216]; *«Я правил парус корабля. / Но ты сама, в одежде белой, / Сошла и стала у руля. / И креп я духом, малoverный, / И в блеске звездной синевы / Туманный нимб, как отблеск серый, / Сиял округ твоей главы»* [Бунин 2006 (II): 155]. Спустя несколько лет И.А. Бунин повторяет брюсовскую формулу только в заголовке и повторяет образ рыбацкого судна. В 1923 г. Ходасевич повторяет сюжет вслед за В.Я. Брюсовым и И.А. Буниным. Но, несмотря на использование того же сюжета, он не заимствует идею религиозного преображения мира. В стихотворении В.Я. Брюсова Дева Мария, Звезда морей, спасает героя, оказывается заступницей; у И.А. Бунина вера героя укрепляется при виде Девы Марии; а Каин Ходасевича уже не верит в ее божественную силу. В «У моря» Каин отрицает божественное присутствие в мире.

«У моря» отсылает и к лирике А.А. Блока. Во второй, третьей и четвертой частях стихотворения поэт опирается на сюжет «Ночной фиалки» А.А. Блока (скитание одинокого путника). Сходны и системы образов (*водоём*: у А.А. Блока – болото, у Ходасевича – море; *кружка пива*: у

¹⁰⁶ Все три поэта обращаются к образу морской Девы Марии, защитницы морей. См. подробнее в статье С.А. Сидневой «Особенности культа “морской Девы Марии” в современной традиционной культуре Италии и Греции» [2018].

А.А. Блока сначала двойник героя пьет из этой кружки, потом лирический герой, у Ходасевича – Каин опрокидывает свое пиво; *собаки*: у А.А. Блока – тощие псы попадают навстречу, у Ходасевича – Каин ходит за псом: «*Он пристал к бездомной собаке / И за ней слонялся весь день*» [164]. В «Ночной фиалке» и «У моря» можно усмотреть один комплекс мотивов (поиска пути, бегства от себя). Каин в «У моря» сопоставим с Агасфером, вынужденным скитаться до второго пришествия. В этом смысле Каин Ходасевича близок герою А.А. Блока, который тоже находится в пути («в “Ночной фиалке” герой-мечтатель “медленно идет” по городу» [Минц 2000: 43]).

Однако «У моря» и «Ночная фиалка» отличаются на идейном уровне. В стихотворении А.А. Блока остается нечто, мистически преобразующее мир, – Ночная Фиалка, расцветающая на болоте: «*Но Ночная Фиалка цветет, / И лиловый цветок ее светел. / И в зеленой ласкающей мгле / Слышу волн круговое движенье, / И больших кораблей приближенье, / Будто вести о новой земле. / Так заветная прялка прядет / Сон живой и мгновенный, / Что нечаянно Радость придет / И пребудет она совершенной*» [Блок 1997 (II): 33]. У А.А. Блока появляется мотив обновления, связанный с надеждами на изменения после русской революции 1905 г.¹⁰⁷ У Ходасевича, напротив, этого обновления нет, и мистическое преобразование мира невозможно. Для Каина возможен только выход за пределы реальности: «*Вот тогда-то и подхватило, / Одурманило, понесло, / Затуманило, закрутило, / Перекинуло, подняло: / Из-под ног земля убегает, / Глазам не видать ни зги – / Через горы и реки шагают / Семиверстные сапоги*» [164]. Можно сказать, что Каин – двойник лирического героя, поскольку их ощущение реальности одинаково: каждый из них ощущает свою чужеродность в окружающем мире (Европе, эмигрантской среде).

¹⁰⁷ По словам исследователя поэзии А.А. Блока Л.В. Спесивцевой, «в период работы над поэмами “Ночная фиалка” (1904) и “Ее прибытие” (1906) А. Блоком овладевали острые мистические переживания и волнения. Это было время особых предчувствий накануне первой революции и ее свершения. <...> В период написания поэмы [«Ночная фиалка» – прим. Д.С.] А. Блоком овладевала вера в возможность религиозно-нравственного преобразования мира и духовного обновления человечества» [Спесивцева 2009: 181].

Образ *эмигранта-писателя* в лирике и эпистолярных произведениях имеет различия. С одной стороны, изображая Каина, Ходасевич создает образ трагический, показывает человека одинокого, противопоставляющего себя окружающей действительности, с другой – образ *эмигранта-писателя* осмысливается иронически. В письмах Ходасевича поэты, философы и политики, после революции покинувшие Россию, представлены как обыватели и мещане, он непримирим с их идеями и образом жизни. В лирике поэт был склонен показывать свое личное переживание эмиграции («У моря»), выраженное в противопоставлении себя и Европе, и европейскому человеку, и миру вообще. В письмах, будучи непримиримым с деятельностью и принципами литературной эмиграции, он был склонен к сарказму.

Образ *советского гражданина* в творчестве Ходасевича тоже репрезентируется по-разному: как *советский политик* (в мемуарах писателя)¹⁰⁸, *советский писатель* (в критических статьях)¹⁰⁹, *советский обыватель* (в лирике). Образ *советского обывателя* коррелируется с образами европейцев и русских эмигрантов. Для Ходасевича и европейский человек массы, и русский эмигрант-обыватель, и советский обыватель – это люди пошлые, глупые, необразованные и приземленные в своих желаниях и мечтах. Эти качества, присущие *советскому обывателю*, репрезентируются в стихотворении «НЭП» (1923), не вошедшем в «Европейскую ночь»: «Если б маленький домишко, / Да вокруг него садишко, / Да в погожий бы денек / Попивать бы там чаек – / Да с супругой Акулиной / Да с дочуркой Октябриной / Д’на крылечке бы стоять – / Своих курочек считать, / Да у

¹⁰⁸ Образ советского политика в лирике поэт не разрабатывал, как, например, это делал С. Чёрный. Однако в письмах и мемуарах он все же обращался к этой теме. В исследовании А.А. Роговского о фигуре советского политического деятеля рассматривается образ А.В. Луначарского. А.А. Роговский приходит к выводу, что «Ходасевич выстраивает образ Луначарского и шире – образ советской политической системы как порождение хаоса, но сниженного, комического, ни на что не годного» [Роговский 2018: 56]. Исследователь утверждает, что ни Ходасевич, ни Г.В. Иванов не дают портрета Луначарского, создавая этот образ посредством описания обстановки [Роговский 2018: 56].

¹⁰⁹ Образ советского писателя в лирике поэта также не представлен. Этот образ концептуализируется в критических статьях автора. См. подробнее в работах С.А. Колесникова «Концептуальные аспекты личности В.В. Маяковского в биографике В.Ф. Ходасевича» [2015]; С.А. Ильиной «“Декольтированная лошадь”: В.В. Маяковский в критике В.Ф. Ходасевича» [2018]; Д. Мальмстада «Единство противоположностей. История взаимоотношений Ходасевича и Пастернака» [1990] и др.

каждой бы на лапке / Лоскуток из красной тряпки – / Вот он, братцы, я б сказал, – / “Национальный идеал”!» [309].

«НЭП» по форме представляет собой городской романс: поэт использует ступенчатую композицию, ряд диминутивов, анафорическое «да» и заключительное риторическое восклицание *«Национальный идеал!»* (в этой фразе поэт умышленно ошибается, таким образом, вероятно, указывая на невысокий уровень образования *советского обывателя*). Это стихотворение, по форме не свойственное Ходасевичу, написано в сатирической манере С. Черного. Ходасевич «повторяет» С. Черного не только формально, но и содержательно: *«Пируют «нэпманы» в Берлине, / Красновельможные чины / И их дородные гусыни... / Самодовольный хриплый смех, / На хищных пальцах бриллианты... <...> Полны их ржаньем все сады / И все гостиницы-гиганты...»* [Черный 1996 (II) : 200]. Поэты сходятся в том, что характерные черты нэпманов – это пошлость, мещанство и обывательщина.

Благодаря форме городского романса Ходасевич высмеивает «национальный идеал», рай *советского обывателя*, мечты которого сводятся к примитивным материальным потребностям («домишко», «садишко», «чайк», «курочки»). Поэт саркастически пародийно изображает «идеальный» быт советского гражданина во время НЭПа.

Детального портрета *советского обывателя* в этом стихотворении нет, однако поэт использует имя, ставшее актуальным после Октябрьской революции 1917 г. – Октябрина. Этим именем в «НЭПе» названа «дочурка». Так, по мысли Ходасевича, условием для райского существования, национального идеала *советского гражданина* оказывается его трепетное отношение к Октябрьской революции, благодаря которой этот рай возможен.

Рассуждение о рае советского человека оказывается актуальным для писателя на протяжении многих лет. В 1938 г. в критической статье «О советской литературе» он отмечает, *«что в действительности ни всеведения, ни счастья в Советском Союзе нет. Меж тем советский писатель именно этого обстоятельства не сознает или не смеет сознавать. Работать ему*

приходится, исходя из того положения, что он сам всеведущ и счастлив и пишет для таких же всеведущих и счастливых. Получается, таким образом, что реальногорая нет, есть лишь пародия на него, но “райское” самоупражнение литературы уже наступает как неизбежное следствие райского самочувствия» [II 424–425]. В этом смысле рай для советского гражданина (писателя и обывателя) – это пародия.

Появление образа русского человека (*эмигранта и советского гражданина*) в лирике Ходасевича периода эмиграции связано с самоидентификацией писателя. Для него вообще было характерно противопоставление себя остальному миру (и европейцам, и эмигрантам, и советским гражданам.). В стихотворении «Петербург» (1925), открывающем «Европейскую ночь», поэт, говоря о поэзии и поэтическом даре, противопоставляет себя всем остальным: *«Один лишь я полуживым соблазном / Среди озабоченных ходил» [248].*

Вопрос о самоидентификации был значим для него на протяжении всей жизни. По мнению С.Г. Бочарова, «в Ходасевиче не было русской крови, а выкормлен был он “не матерью, но тульской крестьянкой” <...> Отец его был выходцем из польской дворянской семьи – его жизненную историю поэт перескажет в стихотворении “Дактили” (1927–1928); мать – крещеной еврейкой, но крещенной не в православие, а в католичество; католиком был крещен и сам будущий поэт и остался верен крещению до конца своих дней; в детстве его окружала созданная матерью в семье польская и католическая культурная атмосфера» [Бочаров 1999: 417]. Н.А. Богомолов, также рассуждая о самоидентификации писателя в «Путем зерна» и некоторых поздних произведениях, приходит к выводу, что Ходасевич «выбрал отчасти по стечению обстоятельств, но более все же по своей воле судьбу поэта русского» [Богомолов 2004: 127]. Л.А. Аннинский отмечает, что «Ходасевич – “пасынок России”» [Аннинский 2004: 90]. О самоидентификации поэта в эмиграции П.Ф. Успенский пишет, что до 1925 г. он ощущал себя полуэмигрантом, после – эмигрантом [П. Успенский 2016: 94–95].

Ходасевич в эмиграции определял себя прежде всего, на наш взгляд, как поэта, избегая разговора о своем статусе эмигранта. Он считал себя представителем русской культуры, «звеном» в литературной традиции, осознавал себя русским поэтом. Все его бытие заключалось в поэтическом творчестве, а эмигрантский быт отходил на второй план, что подтверждают строки одного из эмигрантских стихотворений – «Вдруг из-за туч озолотило» (1923): *«Дай сиять в румяном блеске, / Прилежным поскрипеть пером. / Живет в его проворном треске / Весь вздох о бытии моем»* [160].

В стихотворениях «Жив Бог! Умен, а не заумен...» (1923) и «Памятник» (1928) поэт отмечает свое место в истории русской литературы: *«Я – чающий и говорящий. <...> Люблю из рода в род мне данный / Мой человеческий язык»* [158]; *«Во мне конце, во мне начало. / Мной совершённое так мало! / Но всё ж я прочное звено: / Мне это счастье дано»* [316]. Лирический герой чувствует себя носителем особого культурного знания, но никак не упоминает о своем положении эмигранта. Для Ходасевича, особенно в произведениях периода эмиграции, была важна прежде всего культурная и литературная преемственность. Он ощущал себя скрепой прошлого и будущего русской литературы.

«Памятник» написан в период, когда Ходасевич уже опубликовал «Собрание стихотворений», следовательно, мог смотреть на основной массив своего поэтического творчества в целом. В «Памятнике» есть оценка собственного поэтического труда, который видится Ходасевичу настолько весомым, что он награждает себя правом преемственности. По словам С.Г. Бочарова, «“Памятник” – редкий вид стихотворений, на который право имеют редкие поэты. Ходасевич знал за собой это право, но памятник он себе поставил мало похожий на классический державинско-пушкинский образец. В этом торжественном жанре он вывел себе неожиданно скромный итог; он отказался от громкого тона и пафоса и оставил нам выверенную, сдержанную и трезвую формулу своей роли и места в поэтической

истории» [Бочаров 1999: 415-416]. П.Ф. Успенский, продолжая мысль С.Г. Бочарова и размышляя о структуре «Памятника», утверждает, что «в первой строфе поэт оценивает свою роль в истории русской поэзии <...>, а во втором четверостишии его роль соотносится с глобальными социально историческими изменениями. То, что является абсолютной ценностью с внутренней точки зрения (стать звеном в цепи великих русских поэтов), в перспективе исторического взгляда становится лишь временным эпизодом, обеспечивающим дальнейшее существование страны и языка» [П. Успенский 2012b: 230]. Можно сказать, что Ходасевич видит в себе писателя, без которого невозможно скрепление прошлого и будущего русской литературы.

Памятник свой Ходасевич называет идолом: *«В России новой, но великой, / Поставят идол мой двуликий / На перекрестке двух дорог, / Где время, ветер и песок...»* [316]. Двуликость идола можно трактовать как историческую двунаправленность: взгляд в прошлое и взгляд в будущее¹¹⁰.

Две дороги в «Памятнике», на наш взгляд, символизируют традицию и новаторство, о которых Ходасевич метафорически упоминает в «Петербурге»: *«И каждый стих гоня сквозь прозу, / Вывихивая каждую строку, / Привил-таки классическую розу / К советскому дичку»* [157]. Можно сказать, что «перекресток двух дорог» в «Памятнике» – это метафора скрещения традиционности слога Ходасевича, его следования пушкинскому канону («классическая роза») с прозаизацией стиха, о которой пишет Ю.И. Левин, размышляя о поэтике Ходасевича, («дичок»). Двуликость идола объясняется не только историей литературы, в которую поэт себя вписывает, но и обозначением его художественного метода, в котором соединяются традиционность и новаторство. Он не просто отмечает свое место в истории русской литературы, но и определяет значительность этого места

¹¹⁰ Рассматривая «Памятник», П.Ф. Успенский утверждает, что «если в первой строфе поэтическим синонимом памятника являются спроецированные на слова Христа из Апокалипсиса, то во втором четверостишии христианский код заменяется языческим – речь идет уже об идоле. Резкость такой перемены смягчает промежуточный образный ряд – подразумеваемой цепи и названного звена – и семантическое соответствие двуликого Януса, с одной стороны, – началу и концу, с другой – звену, соединяющему предыдущие и последующие элементы цепи» [П. Успенский 2012b: 230].

преимуществом и новизной своего искусства.

На закате поэтического пути Ходасевич говорит, что место его памятнику именно «в России новой, но великой» [316]. В конце второй строфы он дает еще одно определение России – «*время, ветер и песок...*» [316]. Образ новой России соотносится с образом пустыни в «немецких» и «французских» стихотворениях поэта (см. гл. 2). Можно предположить, что пространство будущей России у него приравнивается к европейскому пространству, которое символизирует культурную пустоту.

Появление образа пустыни обусловлено размышлениями Ходасевича о писательской деятельности в эмиграции. В письме к Н.Н. Берберовой от 19 июля 1932 г. он пишет: «*Настроение весело-безнадежное. Думаю, что последняя вспышка болезни и отчаяния были вызваны прощанием с Пушкиным. Теперь и на этом, как и на стихах, я поставил крест. Теперь нет у меня ничего*» [Бетэ 1988: 285]. Ходасевичу жизненно необходим был А.С. Пушкин, работа над биографией которого была «заморожена» в 1932 г. По словам И.З. Сурат, «исследовательская работа Ходасевича-пушкиниста предстает как попытка познать самый феномен истинного творчества, проникнуть в его сердцевину, вскрыв содержание пушкинского духовного подвига, который, по мнению Ходасевича, совершается не в плоскости поэзии и не в плоскости жизни, а на той глубине личности, где жизнь и поэзия еще не отделены друг от друга, где нерасторжима “роковая связь человека с художником”» [Сурат 1994: 9]. Кроме того, необходимы были Ходасевичу и стихи, которые после публикации «Собрания стихотворений» он практически больше не писал. Это ходасевичевское «*ничего*» сопоставимо, как представляется, с образом пустыни в «Памятнике». В слова «*теперь нет у меня ничего*» поэт вкладывает суть своей жизни «после Пушкина» и «после поэзии».

Это во многом объясняет самоидентификацию Ходасевича. Ни национальность, ни пространство, ни религия не становятся для него определяющими факторами. Только поэзия как род деятельности и

А.С. Пушкин как столп русской культуры оказываются основой его мироощущения и самоидентификации.

3.3. ВЫВОДЫ

Стихотворений, посвященных России, в период эмиграции было написано немного (в основном они не включены в книгу стихов «Европейская ночь» и не публиковались при жизни писателя), однако эти произведения существенны для понимания художественных особенностей репрезентации Европы.

Россия представлена через образы двух городов – Москвы и Петербурга. В лирике, созданной до эмиграции, описания этих городов отличались детализированной точностью; в произведениях периода эмиграции они показаны «размыто»: лирический герой воспринимает Россию через призму европейского пространства и времени (прием *видения сквозь*), как существующую только в прошлом, поскольку новая Россия, явленная из пустоты, – с точки зрения поэта – может возникнуть только в будущем.

В период эмиграции основной для изображения России становится *тема культурной памяти*, носителем которой оказывается лирический герой, ощущающий себя русским поэтом. Символом Родины делается литература, и прежде всего, наследие А.С. Пушкина, осмысление которого подводит автора к идее о неизбежности «конца» – как поэзии, так и жизни, – поскольку бытие человека невозможно без погружения в искусство.

Центральным событием памяти лирического героя оказывается революция 1917 г., явленная через хаотическое смешение звуков и наложение цветов. Осмысляя это событие, поэт соотносит его со Страстной неделей и приравнивает к нисхождению Христа во ад. В его интерпретации страна ассоциируется с жертвой, белым агнцем, а революция – с природной стихией, Везувием. Поэтический *диалог* с А.А. Блоком – вторым (после А.С. Пушкина) собеседником поэта – посвящен осмыслению религии и

революции, а образ Девы Марии становится аллюзией на образ Христа в поэме «Двенадцать».

Важнейшим для репрезентации России в лирике, эпистолярной и критике Ходасевича в 1920–1930-е гг. становится образ *русского человека*, который показан как *эмигрант (обыватель и писатель)* и как *советский гражданин (обыватель, писатель и политический деятель)*.

В лирике Ходасевича присутствуют образы эмигранта-обывателя и эмигранта-писателя, а также образ советского обывателя.

Эмигрант-писатель интерпретирован как человек, чуждый европейскому миру: он представлен либо трагически, через ассоциации с образом вечного скитальца Агасфера, либо иронически. Поэт подчеркивает характерные для эмигрантов-обывателей и советских обывателей пошлость и мещанство. В своей типологии образов эмигрантов Ходасевич вступает в полемику с С. Черным, в лирике которого судьба эмигранта-обывателя осмысливается трагически, а судьба эмигранта-писателя – сатирически.

Образ русского человека (как эмигранта, так и советского гражданина) коррелирует с образом европейского *человека массы*, который в интерпретации поэта показан исключительно как обыватель.

Лирический герой Ходасевича противопоставляет себя и эмигрантам, и советским гражданам, и европейцам. Непринятие современного человека обусловлено особенностями самоидентификации автора, осмыслявшего себя исключительно в качестве поэта – транслятора русской культуры, который свято чтит ее традиции.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование репрезентации Европы в литературном наследии В.Ф. Ходасевича периода эмиграции позволило выявить специфику художественного восприятия и изображения поэтом пространства и человека в историко-культурном контексте. Изучение творчества писателя в данном аспекте раскрывает особенности изображения европейских стран в эпоху между двух мировых войн.

Репрезентация Европы появляется как в доэмигрантском (1910-е гг.), так и в эмигрантском (1920–1930-е гг.) творчестве Ходасевича. До эмиграции в стихотворениях и очерках писателя Европа представлена образом Италии. Для анализа произведений Ходасевича периода эмиграции в работе было использовано понятие *культурно-географического ареала*, которое позволило выделить в корпусе произведений Ходасевича *итальянский* («итальянские» стихотворения и очерк, 1924–1925) и *германо-французский* («немецкие» (1922–1924) и «французские» (1925–1939) лирические произведения) *культурно-географические ареалы*. Отдельно рассматриваются стихотворения поэта, в которых создается *образ России*.

Для репрезентации *итальянского* ареала в творчестве Ходасевича важны, с одной стороны, образ природы, с другой – евангельские образы и сюжеты. *Германо-французский* ареал представлен через изображение города и человека в нем. Для репрезентации *России* характерны актуализация культурной памяти и образ русского человека. На основе проделанного исследования были сформулированы следующие выводы о поэтике репрезентации в творчестве Ходасевича.

1. Базовыми понятиями репрезентации Европы в творчестве Ходасевича стали природа, цивилизация и культура.

Образ природы является основополагающим в репрезентации Италии в лирике и прозе писателя. Для лирики Ходасевича 1910-х гг. характерно изображение гармонии природы и человека, итальянский пейзаж

романтизируется. В доэмигрантской очерковой прозе, с одной стороны, автор утверждает триединство природы, цивилизации и человека, с другой – в ней становится значимым конфликт природы и цивилизации, в котором цивилизация подавляет природу. В «итальянской» лирике Ходасевича 1920-х гг. природа и цивилизация сосуществуют друг с другом; в прозе происходит заострение конфликта: природа предстает как разрушительная, деструктивная стихия. В эмигрантских произведениях поэта выявляется античный контекст, исследование которого позволило показать дихотомичность природы: пейзаж одновременно зачаровывает лирического героя и ввергает его в inferнальный ужас.

Германо-французский ареал в лирике Ходасевича репрезентирован через изображение европейского города, который показан обобщенно. Его пространство характеризуется пустотой и замкнутостью и воспринимается героем как пространство смерти. В европейском городе лирический герой выступает как наблюдатель, отчужденный и дистанцированный от окружающей действительности. Преодоление границ города возможно через творческий акт, переживаемый героем как аскеза, и через ощущение единения с миром при помощи электричества и радио.

В репрезентации России в лирике Ходасевича периода эмиграции ключевую роль играет тема культурной памяти. Ее носителем является лирический герой, ощущающий себя наследником русской классической культуры. Родина в его сознании отождествляется не с географическим пространством, а с культурным – прежде всего художественным наследием А.С. Пушкина. Утрата культурной памяти для Ходасевича означала «конец жизни», невозможной без поэзии. В сознании лирического героя Россия существует в дореволюционном прошлом, связанным прежде всего с русской культурой. Россия видится поэтом сквозь призму европейского пространства и времени. С точки зрения Ходасевича, новая Россия появится из пустоты, а русская культура возродится.

2. Установлена связь репрезентации культурно-географических

ареалов и России с особенностями поэтики творчества Ходасевича периода эмиграции.

В лирике и прозе Ходасевича в изображении Италии основным является прием *экфрасиса*, что продиктовано интересом поэта к живописи и архитектуре Ренессанса. Кроме того, в «итальянских» стихотворениях 1910-х и 1920-х гг. поэт использует прием *видения сквозь*: евангельские время и пространство проступают сквозь пространство современной поэту Италии. Прием *видения сквозь* является структурообразующим и для образов Москвы и Петербурга в лирике периода эмиграции: лирический герой видит Россию сквозь европейское пространство. Такое наложение и совмещение исторических эпох и культурных пластов, размывание временных рамок компенсирует невозможность преодоления географических границ.

В «немецких» и «французских» стихотворениях Ходасевича отсутствует описание архитектуры и природы. Поэт создает образ европейского города с помощью *минус-приема*. Город представлен универсальным, без специфических черт, в нем отсутствуют указания на архитектурные маркеры и индивидуальные особенности. В основе структуры пространства европейского города – прием *контраста* (свет – мрак, блеск – тьма); автор также вводит мотив *отражения*, благодаря чему урбанистическое пространство показано как деструктивное и непропорциональное.

Сквозным в творчестве Ходасевича периода эмиграции является образ Аида: европейское пространство мифологизируется, становится единым, «мертвым», inferнальным.

3. Одним из аспектов репрезентации Европы в литературном наследии Ходасевича является изображение человека и социума.

Центральное место в системе образов доэмигрантских «итальянских» стихотворений занимает образ возлюбленной, созданный в романтическом ключе. Красота возлюбленной соотнесена с красотой природы и архитектуры. Из эмигрантской «итальянской» лирики этот образ исчезает, как

и романтическое настроение в целом; поэт фокусируется на лирическом «Я», что акцентирует драматизм отношений лирического героя с окружающим миром.

В «немецких» и «французских» стихотворениях Ходасевич выстраивает социальную модель Европы, в которой центральным является *человек массы*, органичный пространству европейского города и неспособный воспринимать прекрасное, с чем связана невозможность его диалога с героем-поэтом. Противопоставление *герой-поэт – человек массы* соотносится с традиционным для русской литературы (в том числе литературы модернизма) представлением о необходимости для писателя продуктивного диалога с читателем. Ходасевич, как и другие русские и европейские мыслители (В.В. Вейдле, П.П. Муратов, а также Х. Ортега-и-Гассет, В. Беньямин), выражал идею о доминировании *человека массы* в межвоенной Европе.

Россия репрезентируется в творчестве Ходасевича 1920–1930-х гг. посредством системы образов, центральным в которой является образ русского человека (*эмигранта* и *советского гражданина*). В его литературном наследии обнаруживается два типа эмигрантов: *эмигранты-обыватели* и *эмигранты-писатели*. Тем и другим свойственны пошлость, мещанство и приземленность, отличаются они друг от друга только родом деятельности. Специфика позиции Ходасевича в том, что русские эмигранты казались ему не столько географически, сколько культурно оторванными от России.

В лирике, критике и эпистолярной Ходасевича периода эмиграции представлено три типа советских граждан: *советский обыватель*, *советский политик*, *советский писатель*. В лирике актуализируется только образ советского обывателя, противопоставленный образу лирического героя.

Будучи в эмиграции, Ходасевич не ощущал связи как с русским зарубежьем, так и с советским обществом, поскольку идентифицировал себя прежде всего с русской культурой, русской классической литературой, и в соответствии с этим строил свою духовную биографию.

4. В репрезентации Европы в поэтическом творчестве Ходасевича важную роль играет чувствительность; анализ чувственных образов позволил определить особенности восприятия лирическим героем окружающей его действительности.

Природа Италии в доэмигрантской лирике показана посредством чувственных образов, благодаря которым итальянский пейзаж изображается импрессионистически. Пространство европейского города в «немецких» и «французских» стихотворениях лирический герой ощущает остро и болезненно. В изображении русской природы преобладают запахи и звуки леса, русская революция в восприятии героя определяется какофонией и смешением цветов.

5. Одним из основных способов репрезентации Европы в творчестве Ходасевича является интертекстуальность.

В изображении Италии поэт, с одной стороны, следовал традиции русской классической литературы XIX в. (Н.В. Гоголь, А.Н. Герцен и др.), с другой – вступал в диалог с современниками (А.А. Блок). В описании красоты и гармонии природы и архитектуры Италии Ходасевич близок М. Горькому. В изображении Венеции как inferнального пространства он следовал традиции русской венецианы (И.А. Бунин, Б.Л. Пастернак, Н.С. Гумилев и др.).

Предпринятый в диссертации анализ образа европейского города в поэзии Ходасевича позволил раскрыть особенности диалога поэта с представителями русского модернизма (К.Д. Бальмонтом, А.А. Блоком, О.Э. Мандельштамом, В.В. Маяковским, Г.В. Ивановым, Г.В. Адамовичем, М.И. Цветаевой и др.). С одной стороны, поэтика городского пространства в стихотворениях Ходасевича периода эмиграции близка поэтике урбанистической лирики модернистов, с другой стороны, у поэта-эмигранта, в отличие от его современников, город теряет архитектурные детали, в нем неразличимы индивидуальные особенности.

В стихотворениях поэта-эмигранта о России были выявлены аллюзии

на лирику А.С. Пушкина. Ходасевич вступает с великим предшественником в поэтический диалог о судьбе и литературе. Определяющим для поэтического мира поэта-эмигранта является творческий диалог с А.А. Блоком: в «итальянских» произведениях Ходасевича можно усмотреть аллюзии на «Итальянские стихи»; осмысляя судьбу России после революции 1917 г., поэт обращается к поэме «Двенадцать»; в «немецких» и «французских» стихотворениях прослеживаются аллюзии на цикл «Город», однако в изображении города Ходасевич отказывается от блоковского трагического мистицизма, создавая реалистичный образ, окрашенный трагической иронией.

б. Важнейшим элементом репрезентации Европы в литературном наследии поэта является идея богооставленности мира.

В «итальянских» стихотворениях 1910-х и 1920-х гг. присутствуют библейские сюжеты и образы. Эти произведения группируются в особый цикл. В каждом из них концептуализируются евангельские сюжеты: бегство в Египет, последовавшее за Рождением Иисуса Христа, и события Страстной недели, связанные с нисхождением Иисуса Христа во ад. Кроме того, в «итальянских» стихотворениях поэта появляется образ Девы Марии: до эмиграции этот образ обытовляется, в эмиграции Дева Мария предстает как чистая иллюзия. В поэзии 1910-х гг. речь идет о религиозном преображении действительности, а в 1920-е гг. Италия изображена как место, покинутое Богом.

В «немецких» и «французских» стихотворениях также показан мир, лишенный божественного присутствия. Ходасевич пародирует жизнь Девы Марии и рассуждает о том, что мир, созданный Богом, представляет собой «постыдную лужу».

Библейский контекст важен и для репрезентации России в лирике поэта. Ходасевич осмысляет русскую революцию 1917 г. через изображение событий Страстной недели. Россия понимается как жертва, агнец божий, а революция – как непредсказуемая стихия, Везувий.

Диссертационное исследование позволило уточнить поэтические представления Ходасевича периода эмиграции о Европе, ее культуре и современной ему эпохе. Европа в творчестве Ходасевича репрезентирована многоаспектно: Италия маркирована географически и культурно; Германия и Франция репрезентированы через пространство обобщенного европейского города; Россия представлена посредством обращения к русской культуре и образу русского человека. Кроме того, в отличие от многих современников-эмигрантов, Ходасевич не выстраивал систему противопоставлений: *Россия – Европа, родина – чужбина*, напротив, мир в его представлении един, и лирический герой трагически отчужден от него.

Перспективы дальнейшего исследования видятся в сопоставлении рецепции межвоенной Европы в творчестве писателей других ветвей русской эмиграции (восточной, балканской, американской). Выявление особенностей изображения пространства и человека в творчестве этих авторов поможет исследовать специфику русского рассеяния в период между 1917 г. и Второй мировой войной, понять особенности поэтической самоидентификации представителей русских диаспор в разных частях света. Перспективным является исследование поэтического диалога писателей-эмигрантов как с Ходасевичем, так и с другими представителями русского модернизма, в частности А.А. Блоком.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ИСТОЧНИКИ

1. *Ходасевич В.Ф.* Собрание сочинений: В 8 т. Т.: I–II / В. Ф. Ходасевич; сост. и авторы комментариев Дж. Малмстад, Р. Хьюз. М.: Русский путь, 2009–2010.
2. *Ходасевич В.Ф.* Собрание сочинений: В 4 т. Т.: I–IV / В. Ф. Ходасевич; сост. И.П. Андреева, С.Г. Бочаров. М.: Согласие, 1996–1997.
3. *Ходасевич В.Ф.* Камер-фурьерский журнал / В. Ф. Ходасевич; вступ. статья, подг. текста, указатели О. Р. Демидовой. М.: Эллис Лак, 2002. 480 с.

СПЕЦИАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

4. *Абашев В.В.* «Сеется в немощи, восстает в силе...»: О душе и теле в поэзии Владислава Ходасевича / В. В. Абашев // Тело, дух и душа в русской литературе и культуре=Leib, Geist und Seele in der russischen Literatur und Kultur. Wiener slawistischer almanach. Wien, 2004. Bd. 54. S. 253–273.
5. *Адамович Г. В.* Собрание сочинений. Стихи, проза, переводы / Г. В. Адамович; вступ. статья, сост. и прим. О. А. Коростелева. СПб.: Алетейя, 1999. 560 с.
6. *Андреева И.* Письма В.Ф. Ходасевича к В.Г. Лидину (1917-1924) / И. Андреева / Минувшее: исторический альманах. Т. 14. Paris: Atheneum, М.: Феникс, 1993. С. 414–439.
7. *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии / В.Ф. Анненский; вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А. В. Федорова. Л.: Сов. писатель, 1990. 640 с.
8. *Аннинский Л.А.* Владислав Ходасевич: «Так нежно ненавижу и так язвительно люблю» / Аннинский И. Ф. Век мой, зверь мой...: Русское, советское, всемирное свидетельство стиха / Л.А. Аннинский. Иркутск : Издатель Сапронов, 2004. С. 87–103.
9. *Ахматова А.А.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. I. Стихотворения. 1904–

- 1941 /А. А. Ахматова; сост. Н.В. Королевой. М.: Эллис Лак, 1998. 968 с.
10. *Бабенко И.И.* Сакрально-религиозный компонент в языковой и концептуальной картине мира М. Цветаевой / И. И. Бабенко // Вестник ТГПУ. Сер. Гуманитарные науки (Филология). 2005. Вып. 3 (47). С. 33–39.
11. *Баевский В.С.* Ходасевич. Ахматова. Пастернак / В. С. Баевский История русской поэзии: 1730–1980. Компендиум / В.С. Баевский. М. : Новая школа, 1996. С. 240–266.
12. *Бальмонт К.Д.* Собрание сочинений : В 2 т. Т. I / К.Д. Бальмонт. М. : Можайск: Терра, 1994. 832 с.
13. *Баранов С.В.* Проблемы цикла и циклизации в творчестве В. Ф. Ходасевича : дис. ... канд. филолог. наук : 10.01.01 / С.В. Баранов. Волгоград, 2000. 246 с.
14. *Баранов С.В.* В.Ф. Ходасевич и Саша Черный: заочный диалог / С. В. Баранов // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 8: Литературоведение. Журналистика. 2006. № 5. С. 106–110.
15. *Баранов С.В.* В.Ф. Ходасевич о призвании поэта и поэтическом творчестве / С.В. Баранов // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 8: Литературоведение. Журналистика. 2007. № 6. С. 147–152.
16. *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт; сост., общ. Ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
17. *Бауман З.* От паломника к туристу / З. Бауман // Социологический журнал. 1995. № 4. С. 133–154.
18. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин; сост. С.Г. Бочаров; текст подгот. Г.С. Бернштейн и Л.В. Дерюгина; примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. М.: Искусство, 1979. 424 с.
19. *Белый А.* Тяжелая лира и русская лирика / А. Белый // Современные записки. 1923. Кн. XV. Культура и жизнь. С. 371–388.
20. *Белый А.* Рембрантова правда наших дней (о стихах В. Ходасевича) / А. Белый // Нева. 1996. № 5. С. 209–210.

21. *Бельская Л.Л.* Колодец двора – метафора А. Блока и В. Ходасевича Л. Л. Бельская // Русская речь. 2015. № 2 С. 26–29.
22. *Беньямин В.* Озарения / В. Беньямин; пер. Н.М. Берновской, Ю.А. Данилова, С.А. Ромашко. М.: Мартис, 2000. 376 с.
23. *Берберова Н.Н.* Курсив мой: Автобиография / Н. Н. Берберова; вступ. ст. Е.В. Витковского. М.: Согласие, 1996. 736с.
24. *Бердяев Н.А.* Судьба России / Н.А. Бердяев. Москва : Директ-Медиа, 2008. 287 с.
25. *Беспалова Е.К.* Париж глазами эмигрантов / Е. К. Беспалова // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. 2017. № 1–2 (17–18). С. 17–31.
26. *Бэтэа Д.* Письма В. Ходасевича к Н. Берберовой / Д. Бэтэа // Минувшее: исторический альманах. Т. 5. Paris : Atheneum, 1988. С. 228–328.
27. *Блок А.А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. II, III, V / А. А. Блок; под ред. М.Л. Гаспарова [и др.] М.: Наука. 1997–1999.
28. *Богомолов Н.А.* Жизнь и поэзия Владислава Ходасевича // Богомолов Н.А. Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания / Н.А. Богомолов. Томск: Водолей, 1999а. С. 81–132.
29. *Богомолов Н.А.* Вл. Ходасевич в московском и петроградском литературном кругу // Богомолов Н.А. Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания / Н.А. Богомолов. Томск: Водолей, 1999б. С. 343–358.
30. *Богомолов Н.А.* Рецепция поэзии пушкинской эпохи в лирике В.Ф. Ходасевича // Богомолов Н.А. Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания / Н.А. Богомолов. Томск: Водолей, 1999с. С. 358–369.
31. *Богомолов Н.А.* Георгий Иванов и Владислав Ходасевич // Богомолов Н.А. Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания / Н.А. Богомолов. Томск: Водолей, 1999d. С. 376–391.
32. *Богомолов Н.А.* Выбор путей. Вл. Ходасевич и Б. Пастернак //

- Богомолов Н.А. Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания / Н.А. Богомолов. Томск: Водолей, 1999е. С. 392–405.
33. *Богомолов Н.А.* Поэты вне течений и групп: Владислав Ходасевич, Георгий Иванов, Марина Цветаева и др. // Богомолов Н.А. Русская литература рубежа веков (1890-е–начало 1920-х годов). Книга 2. ИМЛИ РАН. М.: Наследие, 2001. С. 650–681.
34. *Богомолов Н.А.* Москва в поэзии Владислава Ходасевича / Н.А. Богомолов // От Пушкина до Кибирова: статьи о русской поэзии. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 119–128.
35. *Богомолов Н.А.* Сопряжение далековатых: О Вячеславе Иванове и Владиславе Ходасевиче / Н.А. Богомолов. М. : Изд-во Кулагиной – Intrada, 2011. 342 с.
36. *Богуславская С.М.* Диалог в трудах М.М. Бахтина / С. М. Богуславская // Вестник Оренбургского государственного университета. 2011. № 7 (126). С. 17–23.
37. *Бочаров С.Г.* «Но все ж я прочное звено» / С. Г. Бочаров // Новый мир 1990. № 3. С. 160–167.
38. *Бочаров С.Г.* В.Ф. Ходасевич / С.Г. Бочаров. // Литература русского зарубежья 1920–1940. М.: Наследие-наука, 1993. С. 178–219.
39. *Бочаров С.Г.* «Памятник» Ходасевича // Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы / С.Г. Бочаров. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 415–467.
40. *Бочаров С.Г.* «Европейская ночь» как русская метафора: Ходасевич, Муратов, Вейдле // Бочаров С. Г. Филологические сюжеты / С.Г. Бочаров. М.: Языки славянских культур, 2007а. С. 385–399.
41. *Бочаров С.Г.* Об одном стихотворении Ходасевича // Бочаров С. Г. Филологические сюжеты. М.: Языки славянских культур, 2007б С. 400–415.
42. *Брюсов В.Я.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. I, III / В. Я. Брюсов; под общ. ред. П. Г. Антокольского [и др.]. М.: Художественная литература. 1973–1974.
43. *Бунин И.А.* Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. II: Стихотворения

(1912–1952); Повести, рассказы (1902–1910)./ И. А. Бунин. М.: Воскресенье, 2006. 592 с.

44. *Буяновская В.* «Осмысленный абсурд» в стихотворении В.Ф. Ходасевича «Окна во двор» / В. Буяновская // Летняя школа по русской литературе. СПб. 2016. Т. 12, № 2. С. 207–220.

45. *Валиева Ю.М.* Внутренний маршрут европейского путешествия В. Ходасевича / Ю. М. Валиева // Вестник СПбГУ. Сер. 9. 2010. Вып. 3. С. 37–45.

46. *Вартофский М.* Модели. Репрезентация и научное понимание / М. Вартофский; пер. с англ.; общ. ред. и послесл. И. Б. Новика и В. Н. Садовского. М.: Прогресс, 1988. 507 с.

47. *Вейдле В.В.* В.Ф. Ходасевич. Некрополь / В. В. Вейдле // Нева. 1996. № 5. С. 212–213.

48. *Вейдле В.В.* Поэзия В. Ходасевича / В. В. Вейдле // Русская литература. 1989. № 2. С. 144–161.

49. *Вейдле В.В.* Умирание искусства / В. В. Вейдле; сост. и авт. послесл. В.М. Толмачев. М.: Республика, 2001. 447 с.

50. *Вейдле В.В.* Ходасевич издали-вблизи // В. В. Вейдле О поэтах и поэзии. Paris: YMCA-PRESS, 1973. С. 34–52.

51. *Волкова Е.В.* Мотив в поэтическом мире автора (На материале поэзии В.Ф. Ходасевича) : дис. ... канд. филол. наук: 10.01.10 / Е. В. Волкова. Москва, 2001. 193 с.

52. *Габдуллина С.Р.* Концепт дом/родина в поэтических идиолектах поэтов русского зарубежья первой волны (сопоставительный аспект) / С.Р. Габдуллина // Филологические заметки. 2019. № 17, т. 1. С. 165–186.

53. *Гаврилова Л.И.* Русская литература в критике В. Ф. Ходасевича : автореф. дис. ... канд. филолог. наук : 10.01.01 / Л. И. Гаврилова; Орлов. гос. ун-т. Орел, 2003.

54. *Гарин И.И.* Поэт божиею милостью // Гарин И. И. Серебряный век: В 3 т. Т. 2. / И.И. Гарин. М.: Терра, 1999. С. 617–702.

55. *Гапеенкова М.Ю.* Трагизм мироощущения в эмигрантской поэзии Георгия Иванова : дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.01 / М. Ю. Гапеенкова. Нижний Новгород, 2006. 184 с.
56. *Гельфонд М.М.* Пушкин и Боратынский в поэтическом сознании Ходасевича / М. М. Гельфонд // Новый филологический вестник, 2008. № 1 (6). С. 72–80.
57. *Герцен А.И.* Собрание сочинений: В 30 т. Т. VIII–XI. Былое и думы/ А. И. Герцен. М.: Изд-во АН СССР, 1956–1957.
58. *Гинсбург К.* Репрезентация: слово, идея, вещь [электрон.ресурс] // URL : <http://philosophystorm.org/article/karlo-ginzburg-reprezentatsiya-slovo-ideya-vehch> (дата обращения 8.04.2019).
59. *Гоголь Н.В.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. III. Повести. / Н. В. Гоголь; под ред. С.И. Машинокого, А.Л. Олонимоного, Н.Л. Степанова. М.: Художественная литература. 1959. 336 с.
60. *Горелова М.А.* Творчество В.Ф. Ходасевича в культурной парадигме Серебряного века : «державинский текст» : автореф. дис. ... канд. филолог. наук / М. А. Горелова; Самар. гос. ун-т. Самара, 2006. 23 с.
61. *Горький М.* Собрание сочинений: В 30 т. Т. X. Сказки, рассказы, очерки / А.М. Горький. М. :Художественная литература, 1951. 528 с.
62. *Гумилев Н.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. I, II, IV. / Н. С. Гумилев; ред. Н.Н. Скатов, Н.А. Грознова [и др.] М.: Воскресенье, 1998–2001.
63. *Дальние берега: Портреты писателей эмиграции* / сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд. М.: Республика, 1994. 383 с.
64. *Данилевский Н.Я.* Россия и Европа. / Н. Я. Данилевский; сост. и коммент. Ю. А. Белова; отв. ред. О. Платонов. М.: Институт русской цивилизации, 2008. 816 с.
65. *Доброскокина Н.В.* Париж как художественный феномен в романах Г. Газданова : автореф. дис. ... канд. филолог. наук / Н.В. Доброскокина; Вятский гос. гуманитар. ун-т. Киров, 2012. 26 с.
66. *Долинин А.А.* Гибель Запада: К истории одного стойкого верования / А.

А. Долинин // К истории идей на Западе: «Русская идея» / под ред. В. Е. Багно и М. Э. Маликовой. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, Издательский дом «Петрополис», 2010. С. 26–76.

67. *Дрыжакова Е.Н.* Герцен и Тургенев в споре о судьбе России (К 200-летию со дня рождения А.И. Герцена) / Е. Н. Дрыжакова // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2012. Т. 71, № 3. С. 3–20.

68. *Жданов С.С.* Пространство Германии в русской словесности конца XVIII – начала XX века : автореф. дис. ... докт. филолог. наук/ С. С. Жданов. Томск, 2019. 34 с.

69. *Жолковский А.К.* Зеркало или трельяж? / А. К. Жолковский // Вопросы литературы. 2011. № 6. С. 363–387.

70. *Замятин Д.Н.* Культура и пространство: моделирование географических образов / дис. ... докт. культурол. наук : 24.00.01 / Д. Н. Замятин. Москва, 2005. 435 с.

71. *Иванов В.И.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. III. / В. И. Иванов; под ред. Д.В. Иванова, О. Дешарт. Брюссель, 1979. 896 с.

72. *Иванов Г.В.* Собрание сочинений: В 3 т. / Г. В. Иванов. Т. I. П. М.: Согласие, 1994.

73. *Игошева Т.В.* Ранняя лирика А.А. Блока (1898–1904): поэтика религиозного символа / Т. В. Игошева. М.: Глобал Ком, 2013. 400 с. (Studia Philologica).

74. *Ильин С.А.* «Декольтированная лошадь»: В.В. Маяковский в критике В.Ф. Ходасевича / С. А. Ильин // Феномен родного языка: коммуникативно-лингвистический, социокультурный, философский и психологический аспекты: сборник научных статей / Витеб. гос. ун-т; под общ. ред. И.П. Зайцевой. Витебск, 2018. С. 172–175.

75. *Карамзин Н.М.* Письма русского путешественника / под ред. Ю.М. Лотмана, Н.А. Марченко, Б.А. Успенского. Ленинград : Наука, 1984. 717 с.

76. *Касаткина Т.А.* Что считать событием биографии? История любви к

Мадонне: Пушкин, Достоевский, Блок / Т. А. Касаткина // Вопросы литературы. 2016. № 2. С. 44–78.

77. Колесников С.А. А.А. Блок как нормативный идеал творческой личности в биографике В.Ф. Ходасевича / С. А. Колесников // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М.А. Шолохова. Филологические науки. 2012а. № 2. С. 26–34.

78. Колесников С.А. В.Я. Брюсов и В.Ф. Ходасевич: Аспекты жизнетворческого проектирования / С. А. Колесников // Гуманитарные и социально-экономические науки. 2011а. № 5 (60). С. 124–127.

79. Колесников С.А. Личностные стратегии Н.С. Гумилева и В.Ф. Ходасевича: Синтез «жизни» и «творчества» / С. А. Колесников // В мире научных открытий. 2011б. № 11, ч. 7 (23). С. 1950–1959.

80. Колесников С.А. Мемуарно-биографическое творчество В.Ф. Ходасевича : концепция личности русских писателей-модернистов рубежа XIX-XX веков : автореф. дис. ... докт. филолог. наук :10.01.01 / С. А. Колесников. Орел, 2012б. 32 с.

81. Колесников С.А. Концептуальные аспекты личности В. В. Маяковского в биографике В.Ф. Ходасевича / С. А. Колесников // Ученые записки Орловского государственного университета. Сер. Гуманитарные и социальные науки. 2015. № 2 (65). С. 131–134.

82. Колесников С.А. Тема служения поэта в жизнетворческой модели Гумилева глазами Ходасевича / С. А. Колесников, В. А. Черкасов // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Сер. Гуманитарные науки. 2012. № 12 (131). С. 18–22.

83. Комина Э.В. Вербальная синестезия / Э. В. Комина // Вестник Московского университета. Сер. 7: Философия. 2006. № 2. С. 83–97.

84. Кормилов С.И. Москва в поэзии Владислава Ходасевича / С. И. Кормилов // Вестник Московского университета. Сер. 9, Филология. 2011. № 3. С. 84–93.

85. Коростелев О.А. Поэзия Георгия Адамовича : дис. ... канд. филолог.

- наук : 10.01.01 / О. А. Коростелев. Москва, 1994. 151 с.
86. *Коростелев О.А.* «Парижская нота» и противостояние молодежных поэтических школ русской литературной эмиграции / О. А. Коростелев // Литературоведческий журнал. 2008. № 22. С. 3-50.
87. *Коростелев О.А.* Георгий Адамович, Владислав Ходасевич и молодые поэты эмиграции. Реплика к старому спору о влияниях / О. А. Коростелев // От Адамовича до Цветаевой: Литература, критика, печать Русского зарубежья. Спб.: Изд-во им. И. Новикова; Издат. дом «Галина скрипсит», 2013а. С. 183–194.
88. *Коростелев О.А.* «Под европейской ночью черной...»: Ходасевич в эмиграции О. А. Коростелев // От Адамовича до Цветаевой: Литература, критика, печать Русского зарубежья. Спб.: Изд-во им. И. Новикова; Издат. дом «Галина скрипсит», 2013в. С. 165–182.
89. *Коростелев О.А.* Полемика Г.В. Адамовича и В.Ф. Ходасевича (1927-1937) / О. А. Коростелев, С. Р. Федякин // Литературоведческий журнал. 1994. № 4. С. 204-250.
90. *Косарева Л.А.* «Блажен, кто молча был поэт» (слово и молчание в поэзии В. Ходасевича) / Л. А. Косарева // Вестник РУДН, Сер. Вопросы образования: языки и специальность. 2012. № 3. С. 91–97.
91. *Криволицкая Т.С.* «Городской текст» русских романов В. Набокова 1920-1930-х годов : дис. ... канд. филолог. наук : 10.01.01 / Т. С. Криволицкая. Москва, 2008. 217 с.
92. *Крюкова О.С.* Архетипический образ Италии в русской литературе XIX века : монография/ О. С. Крюкова. М. : КДУ, 2007. 216 с.
93. *Кузмин М.А.* Стихотворения / М. А. Кузмин; вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Н. А. Богомолова. Спб.: Академический проект, 1996. 832 с.
94. *Куликова Е.Ю.* Петербургский текст в лирике В.Ф. Ходасевича: «Тяжелая лира», «Европейская ночь» : дис. ... докт. филолог. наук :10.01.01 / Е. Ю. Куликова. Новосибирск, 2000. 228с.
95. *Куликова Е.Ю.* О сквозном пространстве в лирике В. Ходасевича / Е. Ю.

- Куликова // Гуманитарные науки в Сибири. Новосибирск. 2008. № 4. С. 11–15.
96. Куликова Е.Ю. Звучание «Европейской ночи» («Окна во двор» В.Ф. Ходасевича) / Е. Ю. Куликова // Литературоведческий журнал. М. 2005. №19. С. 108–116.
97. Куликова Е.Ю. «Смертный венчик» Mariëchen // Капинос Е.В. Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века / Е. Капинос, Е. Ю. Куликова.. Новосибирск, Институт филологии СО РАН, 2006а. С. 84–109.
98. Куликова Е.Ю. Мотив зеркала в стихотворении В. Ходасевича «Берлинское» // Капинос Е.В. Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века / Е. . Капинос, Е. Ю. Куликова. Новосибирск, Институт филологии СО РАН, 2006б. С. 110–122.
99. Куликова Е.Ю. «И кто-то тяжелую лиру мне в руки сквозь ветер дает» (Рождение поэта в «Балладе» В. Ходасевича 1921 г.) // Капинос Е.В. / Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века / Е.В. Капинос, Е. Ю. Куликова. Новосибирск, Институт филологии СО РАН, 2006с. С.140–155.
100. Куликова Е.Ю. Райский топос в лирике В. Ходасевича // Капинос Е.В. Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века / Е.В. Капинос, Е. Ю. Куликова. Новосибирск, Институт филологии СО РАН, 2006d. С. 156-181.
101. Куликова Е.Ю. «Экскурсия» в Аид (Орфический сюжет в очерке В. Ходасевича «Помпейский ужас») / Капинос Е.В. Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века / Е.В. Капинос, Е. Ю. Куликова. Новосибирск, Институт филологии СО РАН, 2006е. С. 182–199.
102. Кунусова А.Н. Венецианский текст в русской поэзии XX века : автореф. дис. ... канд. филолог. наук / А. Н. Кунусова. Астрахань, 2011. 22 с.
103. Лаврентьев М.И. Эсхатологические «памятники» в русской поэзии: В.В. Маяковский, В.Ф. Ходасевич / М. И. Лаврентьев // Литературная учеба. 2010. № 5. С. 142–151.
104. Левин Ю.И. О поэзии Вл. Ходасевича // Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика / Ю.И. Левин. М.: Языки культуры, 1998. С. 209–268.
105. Леонтьев К.Н. Византизм и славянство / К. Н. Леонтьев // Восток,

Россия и славянство. М., 1996. С. 94–155.

106. *Лосев Л.В.* Реальность Зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского // Иностранная литература. 1996. № 5. С. 224–237.

107. *Лотман Ю.М.* Семиосфера / Ю.М. Лотман. СПб: Искусство, 2000. 704 с.

108. *Лотман Ю.М.* «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры / Ю. М. Лотман; Б. А. Успенский // Н.М. Карамзин Письма русского путешественника / Н. А. Карамзин; под. ред. Ю.М. Лотмана, Н.А. Марченко, Б.А. Успенского. Ленинград : Наука, 1984. С. 525–607.

109. *Лотман Ю.М.* Избранные статьи: В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю. М. Лотман. Таллинн: Александра, 1992. 479 с.

110. *Мальмстад Дж.Э.* Из переписки В.Ф. Ходасевича (1925–1938) / Дж. Э. Мальмстад // Минувшее : исторический альманах. Т. 3. Paris : Atheneum, 1987. С. 262–291.

111. *Мальмстад Дж.Э.* Единство противоположностей. История взаимоотношений Ходасевича и Пастернака / Дж. Э. Мальмстад // Литературное обозрение. 1990. № 2. С. 51–59.

112. *Мальмстад Дж.Э.* Ходасевич и формализм: несогласие поэта / Дж. Э. Мальмстад // Русская литература XX века. Исследования американских ученых / ред. Б. Аверин, Э. Нитраур. СПб.: Петро-РИФ, 1993. С. 284–301.

113. *Мандельштам О.Э.* Полное собрание сочинений и писем. В 3 т. Т. I, II. / О. Э Мандельштам. М.: Прогресс-Плеяда, 2009–2010.

114. *Мансков С.А.* Цветосимволизм как семантическое явление в поэзии Б. Поплавского / С. А. Мансков // Культура и текст. 1997. № 2. С. 88–91.

115. *Маяковский В.В.* Полное собрание сочинений: В 13 т. Т I-II, XIII. / В. В. Маяковский. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955–1961.

116. *Меднис Н.Е.* Венеция в русской литературе / Н. Е. Меднис. Новосибирск, 1999. 392 с.

117. *Микешина Л.А.* Репрезентация: частный метод или фундаментальная

операция познания? / Л. А. Микешина // Эпистемология и философия науки. 2007. № 1. С. 5–17.

118. *Минц З.Г.* Избранные труды: в 3 книгах. Кн. 2: Александр Блок и русские писатели / З. Г. Минц. СПб.: Искусство, 2000. 784 с.

119. *Морев Д.А.* Берлин как текст в метаромане В.В. Набокова и Э.М. Ремарка : автореф. дис. ... канд. филолог. наук / Д. А. Морев. Москва, 2008. 19 с.

120. *Муравьева И.А.* Жизнь Владислава Ходасевича / И. А. Муравьева. СПб.: Крига, 2013. 584 с.

121. *Муратов П.П.* Образы Италии / П. П. Муратов; подгот. текста и послесл. В.М. Толмачева. М.: Республика, 1994. 592 с.

122. *Муратов. П.П.* Ночные мысли / П. П. Муратов; сост. Ю. П. Соловьев. М.: Прогресс, 2000. 320 с.

123. *Мусин Д.З.* Роль репрезентации в процессе восприятия в концепции М. Вартофского / Д. З Мусин // Вестник ОГУ. 2009. № 11 (105). С. 125–132.

124. *Набилкина Л.Н.* Европа в травелогах русских писателей / Л. Н. Набилкина // Теория и практика общественного развития. 2014. № 1. С. 323–325.

125. *Набилкина Л.Н.* Город как культурологический феномен в русской, американской и западноевропейской литературах : автореф. дис. ... докт. культурологии / Л. Н. Набилкина; Ивановский гос. ун-т. Иваново, 2014. 54 с.

126. *Набоков В.В.* О Ходасевиче / В. В. Набоков // Нева. 1996. № 5. С. 213–214.

127. *Набоков В.В.* Русский период. Собрание сочинений: В 5 т. Т. I / В. В. Набоков; сост. Н. Артеменко-Толстой. СПб.: Симпозиум, 2004. 832 с.

128. *Неминуций А.Н.* «Берлинский цикл» 1922 г. В. Ходасевича // Неминуций. А.Н. В пространстве времени литературы: до Чехова – Чехов – после Чехова / А. Н. Неминуций. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds “Saule”, 2009a. С. 216–220.

129. *Неминуций А.Н.* «Я» как «Другой» в стихотворении В. Ходасевича «An

Mariechen» / Неминуший А. Н. В пространстве времени литературы: до Чехова – Чехов – после Чехова / А. Н. Неминуший. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds “Saule”, 2009b. С. 221–225.

130. *Никитина Н.Н.* Поэзия русского Берлина 1920-х гг.: На разломе эпох : дис. ... канд. филолог. наук : 10.01.01 / Н. Н. Никитина. СПб, 2004. 185 с.

131. *Овчинникова Ю.А.* Образ царевны в творчестве В.Ф. Ходасевича / Ю. А. Овчинникова // Новое литературное обозрение. 2012. № 7(18), ч. 2. С. 159–161.

132. *Орехов Б.В.* Цифровые подходы к «Камер-фурьерскому журналу» В. Ф. Ходасевича / Б. В. Орехов, П. Ф. Успенский, В. В. Файнберг // Русская литература. 2018. № 3. С. 19–53.

133. *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры / Х. Ортега-и-Гассет; вступ. ст. Г. М. Фридендера; сост. В. Е. Багно. М.: Искусство, 1991. 588 с.

134. *Пастернак Б.Л.* Полное собрание сочинений: В 11 т. Т I: Стихотворения и поэмы 1912-1931 / Б. Л. Пастернак; сост. и коммент. Е.Б. Пастернака и Е.В. Пастернак; предисл. Л.С. Флейшмана. М.: СЛОВО/SLOVO, 2003. 576 с.

135. *Полякова С.* Письма Владислава Ходасевича поэту Михаилу Фроману / публ. С. Поляковой // Радуга. 1991. № 2. С. 29–30.

136. *Пономарев Е.Р.* Распад атома в поэзии русской эмиграции (Георгий Иванов и Владислав Ходасевич) / Е. Р. Пономарев // Вопросы литературы. 2002. № 4. С. 48–81.

137. *Поплавский Б.Ю.* Сочинения / Б. Ю. Поплавский; ред. С.А. Иванова. СПб.: Летний сад (Журнал «Нева»), 1999. 448 с.

138. *Примочкина Н.Н.* Личность и творчество М. Врубеля в восприятии А. Блока / Н. Н. Примочкина // Шахматовский вестник. М., 2011. Вып. 12. С. 279-286.

139. *Примочкина Н.Н.* Демон Блока и Демон Врубеля (К проблеме сопоставительного анализа произведений словесного и изобразительного

- искусства) / Н. Н. Примочкина // Вопросы литературы. 1986. № 4. С. 151-172.
140. *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: 10 т. Т. III. Стихотворения 1827–1836 / А. С. Пушкин; под ред. А.И. Корчагина. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1950. 552 с.
141. *Пропп В.Я.* Морфология волшебной сказки / В. Я. Пропп; науч. ред., текстол. коммент. И. В. Пешкова. М.: Лабиринт, 2001. 192 с.
142. *Радле Ф.* Ходасевич – поэт гротеска / Ф. Радле // Воздушные пути. 1965. № 4. С. 259–264.
143. *Роднянская И.Б.* Движение литературы : в 2 т. Т 1 / И. Б. Роднянская. М.: Знак: Языки славянских культур, 2006. 712 с. (Studia philologica).
144. *Ронен И.* Палимпсест / И. Ронен, О. Ронен // Звезда. 2008. № 11. С. 214–222.
145. *Ронен И.* Вкусы и современники (О Ходасевиче и формалистах) / И. Ронен // Звезда, 2004. №10. С. 202–206.
146. *Ронен И.* О второй «Балладе» Владислава Ходасевича / И. Ронен // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1985. Bd. 15. С. 157–167.
147. *Роговский А.А.* Фигура советского политического деятеля в писательских мемуарах русских эмигрантов первой волны (А. Луначарский в очерках Г. Иванова и В. Ходасевича) / А. А. Роговский // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. № 1, ч.1 (79). С. 55-58.
148. *Сахно И.М.* «Другая» репрезентация / И. М. Сахно // «Артикульт»: научный журнал о культуре и искусстве. 2011. № 4. С. 51–56.
149. *Сваровская А.С.* «Европейская ночь» В. Ходасевича. Поэт в ситуации кризиса культуры / А. С. Сваровская // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог / Томский гос. ун-т. Томск, 2002. С. 38–49.
150. *Сергеева-Клятис А.Ю.* Тоска по автобиографии: к теме «Пастернак и Ходасевич» / А. Ю. Сергеева-Клятис // *Russian Literature*. 2016. № 83/84. С. 41–53.
151. *Сергеева-Клятис А.Ю.* «Ощущения младенчества»: К теме «Пастернак и Ходасевич» / А. Ю. Сергеева-Клятис // Вестник Русской христианской

гуманитарной академии. 2017. Т. 18, № 1. С. 245-256.

152. *Сиднева С.А.* Особенности культа «морской Девы Марии» в современной традиционной культуре Италии и Греции / С. А. Сиднева // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2018. № 1. С. 147-156.

153. *Смит Дж.* Стихосложение В.Ф. Ходасевича (1915 – 1939) / Дж Смит // Взгляд извне: статьи о русской поэзии и поэтике / пер. с англ. М.Л. Гаспарова, Т.В. Скулачевой. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 75–93.

154. *Соболева О.В.* Венецианский текст в современной русской литературе (1996–2009 гг.) : дис. ... канд. филолог. наук / О. В. Соболева. Пермь, 2010.

155. *Соколов А.Г.* Судьбы русской литературной эмиграции 1920-х годов / А.Г. Соколов, М. : Изд-во МГУ, 1991. 184 с.

156. *Спесивцева Л.В.* Пространственно-временная организация лирических поэм А. Блока «Ночная фиалка» и «Ее прибытие» / Л. В. Спесивцева // Гуманитарные исследования. 2009. № 3 (31). С. 180–187.

157. *Спивак Р.С.* И. Анненский-лирик как русский экзистенциалист / Р. С. Спивак // Иннокентий Фёдорович Анненский. 1855–1909 : материалы и исследования. М.: Изд-во Лит. ин-та им. М. Горького, 2009. С. 57–66.

158. *Спивак Р.С.* Б. Поплавский и русский экзистенциализм / Р. С. Спивак // Русистика. 2010. Вып. 9/10. С. 52 – 56.

159. *Струве Г.П.* Письма о русской поэзии. Владислав Ходасевич. Тяжелая лира / Г. П. Струве // Нева, 1996. № 5. С. 210–211.

160. *Струве Г.П.* Тихий ад. О поэзии Ходасевича / Г. П. Струве // За Свободу! 1928. № 59 (11 марта). С. 6.

161. *Струве Г.П.* Русская литература в изгнании / Г. П. Струве, вступ. ст. К. Ю.Лаппо-Данилевского. Париж: YMCA-Press; М.: Русский путь, 1996. 448 с.

162. *Сурат И.З.* Вчерашнее солнце: О Пушкине и пушкинистах / И.З. Сурат. М.: РГГУ, 2009. 652 с.

163. *Сурат И.З.* Пушкин А.С.: Имя Россия. Исторический выбор / И.З. Сурат, С. Г. Бочаров. М.: АСТ: Астрель, 2008. 256 с.

164. *Сурат И.З.* Пушкинист Владислав Ходасевич / И.З. Сурат. М.: Лабиринт, 1994. 112 с.
165. *Сухоева Д.А.* Образ Италии в творчестве В.Ф. Ходасевича / Д. А. Сухоева // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2017. Т. 9. № 1. С. 130-137.
166. *Сухоева Д.А.* Особенности изображения города в лирике В.Ф. Ходасевича периода эмиграции / Д. А. Сухоева // Казанская наука. 2018. № 4. С. 19-21.
167. *Сухоева Д.А.* Осмысление феномена кинематографа в творчестве В.Ф. Ходасевича периода эмиграции: от 1920-х к 1930-м гг. / Д. А. Сухоева // Артикульт. 2018. № 3 (31). С. 52-59.
168. *Сухоева Д.А.* Образы Европы в «Европейской ночи» В.Ф. Ходасевича / Д. А. Сухоева // Актуальные вопросы филологических исследований. Материалы Всероссийской научной конференции. Пермский государственный национальный исследовательский университет. 2012. С. 263-270.
169. *Сухоева Д.А.* Самоидентификация лирического героя В. Ф. Ходасевича в культуре и социуме Европы / Д. А. Сухоева // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. Збірник наукових праць. Випуск 23. Київ 2015. С. 78-82.
170. *Сухоева Д.А.* Образ России в «Соррентинских фотографиях» В.Ф. Ходасевича / Д. А. Сухоева // Филология в XXI веке: методы, проблемы, идеи. Материалы IV Всероссийской (с международным участием) научной конференции. Пермский государственный национальный исследовательский университет. 2016. С. 310-315.
171. *Сухоева Д.А.* Венеция в прозе В.Ф. Ходасевича / Д. А. Сухоева // Сибирский филологический форум. 2018. № 1 (1). С. 35-43.
172. *Сухоева Д.А.* Евангельский код в «итальянских» стихотворениях В.Ф. Ходасевича / Д. А. Сухоева // Филологические заметки. 2020. Т. 1 № 18. С. 249-261.

173. Сыроватко Л.В. Тяжелый дар: Концепция творчества В. Ходасевича и мотив встречи с небожителем у В. Набокова / Л. В. Сыроватко // Вопросы литературы. 2010. № 3. С. 95–122.
174. Ткаченко О.С. Жанровое своеобразие прозы В.Ф. Ходасевича : дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.01 / О. С. Ткаченко. Тверь, 2001. 243 с.
175. Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст» русской литературы // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: избранное / В. Н. Топоров. М., 1995. С. 295–367.
176. Топоров В.Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров / Из работ московского семиотического круга. М. 1997.
177. Топоров В.Н. Петербургский текст / В.Н. Топоров; Отд-е историко-филолог. наук РАН. М. : Наука, 2009. 820 с.
178. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. М.: Наука, 1977. 574 с.
179. Успенский П.Ф. «Начинаются мрачные сцены»: поэзия Н.А. Некрасова в "Европейской ночи" В.Ф. Ходасевича / П. Ф. Успенский // Europa Orientalis. 2012а. № 31. С. 129–170.
180. Успенский П.Ф. «На перекрестке» публицистики и поэтической традиции: к прочтению «Памятника» В. Ходасевича / П. Ф. Успенский // Вопросы литературы. 2012б. № 5. С. 215–239.
181. Успенский П.Ф. Тайные поминки по Блоку: Некрасов, Блок, Ходасевич / П. Ф. Успенский // Русская литература. 2013а. № 1. С. 164–179.
182. Успенский П.Ф. Поэтическая техника Боратынского в стихах Ходасевича / П. Ф. Успенский // А.М.П.: Сборник памяти А.М. Пескова. / отв. ред.: Е. Э. Лямина, С. Н. Зенкин, А. С. Бодрова, Н. Н. Мазур, В. А. Мильчина, Н. М. Сперанская. М. : РГГУ, 2013б. С. 525–534.
183. Успенский П.Ф. «Лиры лабиринт»: почему В.Ф. Ходасевич назвал четвертую книгу стихов «Тяжелая лира»? / П. Ф. Успенский // Лотмановский сборник / отв. ред. Л. Киселева. Вып. 4. М. : ОГИ, 2014а. С. 450–467.
184. Успенский П.Ф. Владислав Ходасевич накануне "Путем зерна": Ф.М.

Достоевский, Н.А. Некрасов, З. Красиньский в стихах и творческом сознании поэта в 1916-1917 годах / П. Ф. Успенский // Русская литература. 2014b. № 4. С. 193–217.

185. *Успенский П.Ф.* Творчество В. Ф. Ходасевича и русская литературная традиция (1900-е гг. – 1917 г.) : дис. ...канд. филолог. наук. Тарту : University of Tartu Press, 2014. 214 с. (Dissertationes philologiae slavicae universitatis tartuensis, вып. 32)

186. *Успенский П.Ф.* Травма эмиграции: физическая ущербность в «Европейской ночи» В. Ходасевича / П. Ф. Успенский // АСТА SLAVICA ESTONICA VII. Блоковский сборник XIX. Александр Блок и русская литература Серебряного века. Тарту : Изд.-во Тартуск. ун-та, 2015. Вып. XIX. С. 192–210.

187. *Успенский П.Ф.* Композиция «Европейской ночи» В.Ф. Ходасевича: Как эмиграция определила структуру сборника? / П. Ф. Успенский // Russian Literature. 2016. № 83/84. С. 91–111.

188. *Успенский П.Ф.* Почему В. Ходасевич переводил в эмиграции «Стихотворения в прозе» Ш. Бодлера? (О роли переводов в творческой эволюции поэта) / П. Ф. Успенский // Wiener Slawistischer Almanach. 2017a. № 93. С. 133–145.

189. *Успенский П.Ф.* В.Ф. Ходасевич и А.И. Герцен: о названии и поэтике сборника «Европейская ночь» / П. Ф. Успенский // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2017b. Т. 76, № 3. С. 5–22.

190. *Успенский П.Ф.* В.Ф. Ходасевич и Г. Гейне (Статья первая) / П. Ф. Успенский // Новый филологический вестник. 2017c. № 1(40). С. 158–169.

191. *Успенский П.Ф.* В.Ф. Ходасевич и Г. Гейне (Ст. 2) / П. Ф. Успенский // Новый филологический вестник. 2017d. № 3(42). С. 215–227.

192. *Успенский П.Ф.* Путешествие в литературный элизиум: "Элегия" В. Ходасевича / П. Ф. Успенский, Д. Д. Игнатъев // Новый мир. 2018. № 2. С. 185–195.

193. *Устинов А.Б.* Венецианский роман Владислава Ходасевича / А. Б.

Устинов // *Vademecum*: К 65-летию Лазаря Флейшмана. М.: Водолей, 2010. С. 92–117.

194. *Фомин С.Б.* С раздвоенного острия (Поэтический диссонанс в творчестве В.Ф. Ходасевича) / С. Б. Фомин // *Вопросы литературы*, 1997. № 4. С. 32–46.

195. *Фрезинский Б.Я.* Четыре письма Владислава Ходасевича к Михаилу Слонимскому (1922–1927) / Б. Я. Фрезинский // *Вопросы литературы*. 2010. № 3 (Май–июнь). С. 123–140.

196. *Фридендер Г.М.* Поэзия и проза Владислава Ходасевича // Фридендер Г. М. Пушкин. Достоевский. «Серебряный век» / Г.М. Фридендер. СПб.: Наука, 1995. С. 487–523.

197. *Хьюз Р.* Ходасевич: Ода русскому четырехстопному ямбу / Р. Хьюз // *Блоковский сборник*. Тарту, 1996. Вып. XIII. С. 170–184.

198. *Цветаева М.И.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. II.: Стихотворения. Переводы / М. И. Цветаева; сост. А. Саакянц и Л. Мнухина. М. : Эллис Лак, 1994. 592 с.

199. *Черный С.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. II: Эмигрантский уезд. Стихотворения и поэмы. 1917–1932 / С. Черный; сост., подгот. текста и коммент. А.С. Иванова. М.: Эллис Лак, 1996. 496 с.

200. *Черкасов В.А.* Историко-биографическое творчество В.Ф. Ходасевича: концепция личности русских писателей XVIII-XIX веков : дис. ... докт. филолог. наук: 10.01.01 / В. А. Черкасов. Москва, 2009а. 467 с.

201. *Черкасов В.А.* Державин и его современники глазами Ходасевича / В. А. Черкасов. Белгород: Изд-во БелГУ, 2009б. 336 с.

202. *Шершеневич В.Г.* Стихотворения и поэмы / В. Г. Шершеневич; вступ. статья, состав, подготовка текста и примеч. А. А. Кобринского. СПб.: Академический проект, 2000. 368 с.

203. *Шукуров Д.Л.* Образ «света» в культуре русского авангарда / Д. Л. Шукуров, Н. С. Бандурина // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и*

практики. 2012. № 8, ч. 2 (22). С. 223–225.

204. *Шмидт Н.В.* «Городской текст» в поэзии русского модернизма : дис. ... канд. филолог. наук : 10.01.01/ Н. В. Шмидт. Москва, 2007. 199 с.

205. *Шпенглер О.* Закат Европы / О. Шпенглер; авт. вступ. ст. А.П. Дубнова; авт. коммент. Ю.П. Бубенкова, А.П. Дубнова; пер. Н.Ф. Гарелина Новосибирск : ВО "НАУКА". Т. 1.: Образ и действительность, 1993. 591 с.

206. *Штейникова Н.В.* Жанр литературного портрета в творчестве В. Ходасевича: дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.01 / Н. В. Штейникова. Астрахань, 2006. 194 с.

207. *Шубинский В.И.* Владислав Ходасевич: Чающий и говорящий / В.И. Шубинский. М.: Молодая гвардия, 2012. 523 с.

208. *Янгиров Р.М.* «Живые черты Ходасевича»: Из откликов современников / вступ. ст., републ. и коммент. Р.М. Янгирова // Солнечное сплетение. 2003. № 24/25. С. 232–261.

209. *Янгиров Р.М.* «Синефилы» и «антисинемисты»: Polemika русской эмиграции о кинематографе в 1920-х гг. (По страницам эмигрантской прессы) / Р.М. Янгиров // Ежегодник Дома русского зарубежья им А. Солженицына. М., 2010. С. 345–362.

210. *Ananka Y.* Kain im Fegefeuer. Vladislav Chodasevičs Poetik des Dazwischen / Y. Ananka // Grenträume – Grenzbewegungen. Ergebnisse der Arbeitstreffen des Jungen Ananka Y. Kain im Fegefeuer. Vladislav Chodasevičs Poetik des Dazwischen Forums Slavistische. Literaturwissenschaft ... Basel 2013 | Frankfurt (Oder) und Štubice 2014. Band 1. 2015. P. 175–186.

211. *Ananka Y.* Berlin. Elektrische Fische. Metropolis und Atlantis / Y. Ananka // Grenträume – Grenzbewegungen. Ergebnisse der Arbeitstreffen des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft Basel 2013 | Frankfurt (Oder) und Štubice 2014. Band 2. 2016. P. 113–125.

212. *Basker M.* The Trauma of Exile: An Extended Analysis of Khodasevich's 'Sorrentinskie Fotografii' / M. Backer // Toronto Slavic Quarterly. 2010. № 33. P. 5–165.

213. *Bethea D.M.* Sorrento Photographs: Khodasevich's Memory Speaks / D. M. Bethea // *Slavic Review*. 1980. Vol. 39, №1. P. 56–69.
214. *Bethea D.M.* Khodasevich: His Life and Art, Princeton, 1983, P. 251-316.
215. *Goldschweer U.* Trägerische Zuflucht: das Museum als Motiv der russischen Literatur: Lüge – Tod – Gewalt /U. Goldschweer, Bochum, Universität, Habil.-Schr., 2003. 257 s.
216. *Göbler F.* Vladislav F. Chodasevic: Dualität und Distanz als Grundzüge seiner Lyrik / F. Göbler. München, Universität, Habil.-Schr., 1988. 303 s.
217. *Demadre E.* La quête mystique de Vladislav Xodasevič: Essai d'interprétation de l'oeuvre poétique du dernier symboliste russe / E. Demadre. Paris, 1999.
218. *Hall S.* Representation: Cultural Representations and Signifying Practices /S. Hall: Ed. by S.Hall. London, 1997. 391 p.
219. *Hughes Robert P.* Khodasevich in Venice / P Hughes Robert // For SK. In Celebration of the Life and Career of Simon Karlinsky / Ed. by Michael S. Flier and Robert P. Hughes. Berkeley, 1994. P. 145–162.
220. *Hughes Robert P.* Chodasevič's Puškin / P Hughes Robert // *Russian Literature*, 2016. № 83/84. P. 3–20.
221. *Panova L.* Vladislav Chodasevič's 'Before The Mirror': The Italian Amalgam / L. Panova // *Russian Literature*, 2016. № 83/84. P. 153–185.
222. *Schlögel K.* Das Russische Berlin : Ostbahnhof Europas / Karl Schlögel. Carl Hanser Verlag, 1998. 509 s.
223. *Uspenskiy P.* «Молодость» (1908) В.Ф. Ходасевича как житнетворческий проект / P. Uspenskij // *Toronto Slavic Quarterly*. 2014. № 49. P. 60-104.
224. *Uspenskij P.* Vladislav Khodasevich in the Emigration: Literature and the Search for Identity / P. Uspenskij // *The Russian Review*. 2018a. Vol. 77. No. 1. P. 88-108.
225. *Uspenskij P.* What interpretation did V. Khodasevich give to the life of N. Petrovskaya in emigration? On the poetics of “Renata’s End”, a memoir essay / P. Uspenskij // *Новый филологический вестник*. 2018b. No. 1(44). P. 161-178.