
Язык современной поэзии

Олег ФЕДОТОВ

«ЭПИЗОДЫ» ВЛАДИСЛАВА ХОДАСЕВИЧА

Аннотация. Статья представляет собой анализ 12 текстов Вл. Ходасевича, которые поэт планировал издать отдельной книгой под условным названием «Белые стихи». Написанные практически подряд, они могут рассматриваться не просто как циклическое единство произведений на основе жанрового и метрического сходства, но и как своеобразный супертекст, представляющий собой последовательное описание нескольких эпизодов пореволюционной эпохи с попутным раскрытием их символического значения. В процессе анализа автор раскрывает жанровый и метафорический потенциал стихотворений и восстанавливает их возможные контекстуальные связи.

Ключевые слова: Вл. Ходасевич, А. Блок, эпизоды, метрическая доминанта, жанровое единство, цикл, лиро-эпическая поэма.

Олег Иванович ФЕДОТОВ, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы МПГУ. Сфера научных интересов — поэзия Серебряного века, литература русской эмиграции, метапоэтика. Автор ряда статей по указанной проблематике. Email: o_fedotov@list.ru.

25–28 января 1918 года датируется стихотворение Ходасевича с весьма характерным названием «Эпизод», определяющим жанровое своеобразие обособленной группы пространственных лиро-эпических повествований о каком-либо поразившем воображение поэта случае в сочетании с размышлениями «по поводу». Их циклизация зиждется на общности тематических мотивов и метрической доминанте. Практически все они написаны эпическим белым¹ пятистопным ямбом в чистом виде или с эпизодическим вкраплением стихов меньшей и, в основном, большей стопности. Хронологически вместе с «заглавным» «Эпизодом» они выстраиваются в следующий ряд: 1) «Часовня», 4 декабря 1904; 2) «Сон», 11 сентября 1914-го, Москва; 3) «S. Paigjo», июнь 1911-го — декабрь 1915 года; 4) «Пыль. Грохот. Зной. По рыхлому асфальту...», <1914?–1922>; 5) «Эпизод» («...Это было...»), 25–28 января 1918; 6) «Полдень», 19 апреля — 1 мая 1918-го; 7) «Встреча», 13 мая 1918 года; 8) «2-го ноября», 20 мая — 1 июня 1918-го, 9) «Обезьяна», 7 июня 1918-го, 20 февраля 1919-го; 10) «Дом», 2 июля 1919-го — 1920 год; 11) «Музыка», 15 июля 1920 года; 12) «Сумерки», 5 ноября 1921-го.

Как нам предстоит убедиться, все эти достаточно разнообразные тексты отчетливо циклизуются на основе единства лирического сюжета, хронотопа, лиро-эпического субъекта, жанровой ориентации и — более всего — версификационных параметров. Цикл этот имел, кстати, шанс получить обобщающее название². Образцом могли послужить прецеденты, созданные Пушкиным («...Вновь я посетил...», «Сцены из “Фауста”» и др.) и Блоком («Вольные мысли»).

¹ Исключение составляют три текста, прорифмованных полностью («Часовня», «S. Paigjo», «Сумерки»), и один — частично («Пыль. Грохот. Зной. По рыхлому асфальту...»).

² Во всяком случае четыре стихотворения из нашей подборки («Полдень», «Встреча», «Обезьяна» и «Дом») были опубликованы в парижской газете «Возрождение» под общим заглавием «Белые стихи» [Ходасевич 1927].

Выделенные нами стихи могут рассматриваться не просто как совокупность циклизующихся произведений, но и как своеобразный супертекст, представляющий собой последовательное описание нескольких эпизодов революционной эпохи с попутным раскрытием их глубинного символического значения.

2

Фронтальный анализ дюжины циклизующихся произведений целесообразно начать с «Эпизода» (№ 5), даже своим названием иницирующего замысел жанрово-тематического и вместе с тем метро-ритмического единства, занимающего промежуточное положение между лиро-эпическим циклом и поэмой.

Как и в пушкинском шедевре «...Вновь я посетил...», первый стих «Эпизода» «надорван» спереди, поскольку начинается многоточием и представляет собой противоположный тотальной ямбической каденции двухстопный хорей: «...Это было». Затем он как ни в чем ни бывало подхватывается ямбическими пятистопниками в экспозиции дальнейшего символического событийного ряда, которая внезапно обрывается глубоким анжамбеманом в 6-м стихе, что особенно примечательно, как раз после 5-й стопы:

...Это было

В одно из утр, унылых, зимних, вьюжных, —
В одно из утр пятнадцатого года.
Изнемогая в той истоме тусклой,
Которая тогда меня томила,
Я в комнате своей сидел один.

Здесь, на точке, фиксирующей исчерпанность события, логично было бы ожидать завершения очередного стиха. Но стих продолжается и после точки: прирастет еще одна стопа, 6-я, из-за чего стих членится более чем асимметрично. В результате образуется пауза, маркирующая перелом от экспозиции к завязке. Следующий период продолжает наметившуюся тенденцию к ритмико-синтаксической асимметрии, размещаясь между двумя анжамбеманами:

Во мне,
От плеч до головы, к рукам, к ногам,
Какое-то неясное струенье
Бежало трепетно и непрерывно —
И, выбежав из пальцев, длилось дальше,
Уж *вне* меня.

Очередная глубокая внутристиховая пауза прерывает плавное описание переживаемого лирическим героем духовного озарения. На этот раз она не только выделяет подчеркнутый курсивом предлог, но и предваряет наиболее драматические перипетии в развертывании лирической темы: тревожное замешательство, лихорадочные попытки «остановить», «сдержать в себе» это самое «неясное струенье», вырвавшееся наружу, и горестное признание в неспособности к волевым усилиям, о чем сигнализируют в унисон скопление аномальных шестистопных строк, суперкоротких «довесков» в две и одну стопу, а также участвовавшие синтаксические «остановки»:

Я сознавал, что нужно
Остановить его, сдержать в себе, — но воля
Меня покинула. Бессмысленно смотрел я
На полку книг, на желтые обои,
На маску Пушкина, закрывшую глаза.
Все цепенело в рыжем свете утра,
За окнами кричали дети. Громыхали
Салазки по горе, но эти звуки
Неслись во мне как будто бы сквозь толщу
Глубоких вод...
В пучину погружаясь, водолаз
Так слышит беготню на палубе и крики
Матросов.
И вдруг — как бы толчок, — но мягкий, осторожный, —
И все опять мне прояснилось, только
В перемещенном виде. Так бывает
Когда веслом мы сталкиваем лодку
С песка прибрежного; еще нога
Под крепким днищем ясно слышит землю,
И близким кажется зеленый берег
И кучи дров на нем; но вот качнуло нас —
И берег отступает; стала меньше
Та рощица, где мы сейчас бродили;
За рощей встал дымок; а вот — поверх деревьев

Уже видна поляна, и на ней
Краснеет баня...

Описывается, действительно, ничем не примечательное событие, в буквальном смысле слова — *эпизод*. Лирический герой мысленно видит себя «со стороны» в одно из зимних вьюжных утр 1915 года сидящим в собственной комнате и ощущающим некое «неясное струенье» сначала в себе самом, а потом и вовне. Это ощущение переживается подчеркнуто экзистенциально, с мистическим раздвоением личности, сквозь калейдоскоп житейских подробностей в экстерьере и интерьере, в сопровождении многочисленных уточняющих сравнений и параллелей.

При первом чтении текста «на вечере у Цейтлиных», как записано автором на экземпляре Берберовой, он вызвал «бурные восторги Вяч. Иванова (с воздеванием рук)». Потом, продолжает Ходасевич, «с этими стихами приставали ко мне антропософы. Это по-ихнему называется отделением эфирного тела. Со мной это случилось в конце <19>17 днем или утром, в кабинете. 25 янв<аря> написал целиком, днем, и тотчас за ним — “К Анюте”³. Один из самых напряженных дней в моей жизни. 28-го только отделал» [Ходасевич 2009: 392]. Речь, конечно, идет о дне — вернее, утре, — описанном в «Эпизоде». Однако важен не событийный план как таковой, а его восприятие лирическим героем и реципиентами. В сущности, Ходасевич воспроизводит нечто, подозрительно напоминающее клиническую смерть, как ее описывают «вернувшиеся» с того света пациенты.

Надо, впрочем, признать, что ощущение отлетающей в вечность души чрезвычайно волновало поэта всю жизнь, и он не раз пытался воплотить его; ярче всего — в цикле стихов о душе, написанных практически залпом и занимающих центральное место в «Тяжелой лире»: «Так бывает почему-то...» (25 сентября 1920), «К Психее» («Душа! Любовь моя! Ты дышишь...», 13 мая — 18 июня 1920), «Душа» («Душа моя — как полная луна...», 4 января 1921), «Психея! Бед-

³ Имеется в виду стихотворение «Анюте» («На спичечной коробке...»), 25 января 1917.

ная моя!..» (4 апреля 1921), «Искушение» («Довольно! Красоты не надо...»», 4 июня — 9 июля 1921) и др.

«Эпизод» выделяется в их контексте тем, что в нем поэту удается запечатлеть мельчайшие подробности описываемого преобразования, длившегося не более 15 секунд, и передать тончайшие нюансы и ощущения психологического и даже тактильного свойства.

Ритмика стихотворения, как мы уже видели, отличается бросающейся в глаза нервной неровностью, благодаря разностопности, длинному синтаксису, асимметрично заполняющим стихи неравновеликим речевым звеньям, насыщенности анжамбеманами и неупорядоченному разнообразию стиховых окончаний. Доминирующий пятистопный ямб насчитывает 59 стихов, что составляет 77,6%; на все остальные аномальные — укороченные и удлиненные строки, в том числе и хореический зачин (в сумме 17 стихов), — приходится, соответственно, 22,4%, то есть опять-таки близко к границе полиметрических форм. Синтаксическое членение текста также не способствует равномерной монотонии в развертывании голосоведения, которая обыкновенно свойственна напеву либо пафосно-ораторской речи. В данном же случае реализуется более уместная взволнованная интонация экстатического рассказа. Переносы и прочие внутрстиховые паузы, непредсказуемо дробящие его в самых, казалось бы, неподходящих местах, производят тот же эффект. Чем они гуще, тем эмоциональнее звучит голос лирического героя, потрясенного происходящими с ним метаморфозами:

Самого себя

Увидел я в тот миг, как этот берег;
Увидел вдруг со стороны, как если б
Смотреть немного сверху, слева. Я сидел,
Закинув ногу на ногу, глубоко
Уйдя в диван, с потухшей папиросой
Меж пальцами, совсем худой и бледный.
Глаза открыты были, но какое
В них было выраженье — я не видел.
Того меня, который предо мною
Сидел, — не ощущал я вовсе. Но другому,
Смотревшему как бы бесплотным взором,
Так было хорошо, легко, спокойно.

И человек, сидящий на диване,
Казался мне простым, давнишним другом,
Измученным годами путешествий.
Как будто бы ко мне зашел он в гости.
И, замолчав среди беседы мирной,
Вдруг откачнулся, и вздохнул, и умер.
Лицо разгладилось, и горькая улыбка
С него сошла.
Так видел я себя недолго: вероятно,
И четверти положенного круга
Секундная не обежала стрелка.
И как пред тем не по своей я воле
Покинул эту оболочку — так же
В нее и возвратился вновь. Но только
Свершилось это тягостно, с усилием,
Которое мне вспомнить неприятно.
Мне было трудно, тесно, как змее,
Которую заставили бы снова
Вместиться в сброшенную кожу...

Обратим также внимание еще на три характерных особенности ритмики Ходасевича:

— усугубление эффекта дисгармонии, порождаемой несовпадением метрического и синтаксического членения текста, путем размещения в клаузульной части стихов преимущественно служебных слов;

— особенно резкий обрыв, «осаживание» интонации в паузах после укороченных стихов: «...Это было», «Глубоких вод...», «С него сошла»;

— усиление анжамбеманов графическим разделением строфы на две неравные части: «Краснеет баня. / Самого себя...» и «...снова / Вместиться в сброшенную кожу...».

3

Самый ранний опыт пятистопного ямба в рамках рассматриваемого цикла — стихотворное повествование о часовне, поставленной, вероятнее всего, в память о «великом / Грехе того, кто принял чин от Бога, — / Монаха, что в Святой четверг, в ночной тиши <...> в уединенной келье, / Убил того, с кем смертный грех творил...». Пятистопный ямб эпизодически разбавляется удлинненными

на стопу стихами, возмущающими плавную инерцию чередования графически невыделенных шестистиший (аВсaBc+DeFDeF) с контрастно альтернирующей каталектикой. Отчасти здесь можно усмотреть скрытый намек на дантовские терцины, весьма уместные для описания столь страшного преступления.

Как нам предстоит убедиться в дальнейшем, Ходасевич достаточно редко выдерживает равностопность, добавляя доминирующий размер аномальными, более длинными или более короткими стихами. В данном случае на 35 пятистопников приходится 7 шестистопных стихов, что, кстати сказать, не позволяет рассматривать метрику «Часовни» как частный случай разностопных или тем более вольных ямбов. В аномальных стихах, за двумя исключениями, актуализируется пауза на цезуре:

В передраассветной мгле, туманным зимним утром...
Ползут немые тени, гаснут фонари...
И стены призрачны. / Как будто скоро рухнут...
И из домов выходят люди. Взор кидают...
Сегодня будет им / дорога нелегка...
Когда избавятся / от неразрывных пут...
Монахи, что в Святой / Четверг, в ночной тиши...

Примечательно, что в первом и третьем стихах цезурная пауза резонансно совпадает с синтаксической, во втором и четвертом, где она значимо отсутствует, ее роль принимает на себя не менее глубокая пауза между предложениями, на запятой и точке; в пятом — она приходится на промежуток между синтагмами, в шестом — на скопление пиррихий и, наконец, в седьмом — разрушает устойчивое словосочетание «Святой / Четверг», актуализируя логическим ударением сакральную семантику предцезурного определения.

В жанровом отношении стихотворение напоминает *балладу о страшном грешнике*. Повествование выдержано в суровых, сугубо объективных тонах. Лирический герой никак не обнаруживает своего присутствия ни во временном, ни в пространственном ракурсах изображаемых событий, если, конечно, не считать неволью вырвавшегося обращения к обобщенному «богомольцу» в финале. Здесь лирические эмоции вступают в противоречие с эпической

беспристрастностью. Обращают на себя внимание многочисленные подробности и детали при описании пейзажа, экстерьера и интерьера монастырской часовни, быта его обитателей и посетителей.

В первом фрагменте повествования «передрагсветная мгла» сменяется «зимним утром», бегут «сегодня, завтра — день за днем» на протяжении жизни целого поколения. Действие происходит в ограниченном пространстве «высокой башни» «часовни», куда ежедневно «в чуть брезжущем рассвете», согласно легенде, покинув свои дома, идут прихожане, чтобы поставить свечу во искупление «греха того, кто принял чин от Бога, / — Монаха, что в Святой Четверг, в ночной тиши <...> Убил того, с кем смертный грех творил...». Повествование ведется неким обобщенным сторонним наблюдателем, ни в коей мере не персонифицированным, от неопределенного лица которого в заключение следует обращение к столь же абстрактному «богомольцу».

Так исподволь, в самом начале своего творческого пути, Ходасевич осваивает жанровую модификацию пространственных лиро-эпических, можно сказать, новелл, которые в 1918—1920 годы составят целый самостоятельный цикл.

4

Освоение нарративных возможностей пятистопного ямба явственно прослеживается и в стихотворении «Сон». В нем используется традиционный не только в поэзии, но и в прозе и даже в драме прием описания сновидения. Ходасевич описывает сон своего, если позволительно так выразиться, лиро-эпического героя, придавая ему символическое судьбоносное значение. На эпический сюжет со всеми его традиционными элементами: экспозицией, завязкой, перипетиями, кульминацией и развязкой — накладываются живые эмоциональные реакции увидевшего себя вчуже, со стороны, субъекта драматических переживаний и одновременно их интерпретатора. Присущая лирическому герою Ходасевича раздвоенность, раздельное сосуществование его тела и души, брэнной земной оболочки и воспаряющего к небесам духа ярче всего раскрываются в сновидении, если

традиционно рассматривать сон как временную смерть. Так, в тематически близком, а по сути дела одноименном стихотворении «Сны» душа «в безбрежных сновиденьях» без обиняков покидает тело, распростертое на кровати, обретая истинную свободу «в ином пределе», приблизительно так же, как если бы она расставалась с ним навсегда⁴. Однако именно в сюжете «Сна» эти мотивы находят оптимально пластичное выражение.

В экспозиционной части лаконично декларируются общий колорит увиденного («Все было *сине*»), время действия («Роща *вечерела*»), погодные и топографические подробности («*Черная земля / Болотами дышала. Стая уток / Неслась вдали*»), после чего в завязке появляются «две женщины седые», преграждающие путь герою, как некогда заступили путь Макбету явно предшествующие им три ведьмы. Среди деталей и перипетий сюжета отметим «костлявые руки», в которых незваные вещуньи «держали по лопате», узнавание и называние героя по имени («Обе / по имени меня назвали тихо / И стали рыть»), оцепенение героя, наблюдающего за их зловещими манипуляциями, и невозмутимость исполнительниц готовящегося погребения:

Я сделал шаг вперед
И обессилел, точно много верст
Уже прошел по кочкам и трясинам.
Так я стоял, а женщины все рыли,
Все рыли яму...

.....
«Сестры,
— Сказал я им. — Что роете? Могилу?» —
Старухи покачали головами.
«Нет, просто яму»...

О чем-то какие-то споры, томительная длительность работы и неожиданный ее конец с последующим призывом к нечистой силе «куда-то вдаль за рощу», страшный

⁴ О многочисленных примерах поэтического отождествления сна со смертью см.: [Жолковский 2000: 189–191].

отклик последней («и оттуда / Из-за стволов, раздался вой и визг, / И дикие ответили ей вопли, / Как будто толпы демонов кричали»). В этот кульминационный момент доведенный до исступления лирический герой «голосом отчаянья и веры» взывает: «“Сюда, ко мне, на помощь, / Вы, силы светлые! Я здесь!”» Развязка в высшей степени неожиданна, поскольку исходит от контролирующего сознание лирического героя поэта, обращающего фантазмагорическое сновидение в невинную насмешку:

И вот,
Оттуда ж, из-за рощи, мне в ответ,
Как глупому актеру, что играет
Перед пустым театром, — раздались
Бессильные, глухие голоса
И жидкие аплодисменты...

Осталось только горестно выдохнуть: «Боже!..»

Интертекстуальные связи стихотворения просто необозримы: среди своих предшественников Ходасевич мог бы назвать и Данте, и Шекспира, и Лесажа, и Гофмана, и Пушкина, и Погорельского, и Гоголя, и Достоевского, и Сологуба, и всех остальных своих современников, не избежавших эпидемии демономании, поразившей, с легкой руки Врубеля, весь Серебряный век. Среди версификационных особенностей «Сна» отметим три основных:

— абсолютную выдержанность пятистопного бесцезурного ямба;

— отсутствие альтернанса холостых клаузул, с явным преобладанием женских, склонных к беспорядочному накоплению, изредка прерываемому неожиданным мужским пуантом;

— насыщенность внутристиховыми паузами, анжамбеманами (26 на 44 стиха!), недвусмысленно прозаизирующими текст.

5

Стихотворение «S. Parigò» («И все смотрю на дальние селенья...»), датированное июнем 1911 — декабрем 1915,

относится к «итальянскому» циклу. Наделенное рифмой, оно выламывается из контекста «белых стихов», но, будучи тесно связано с ними в метрическом и жанрово-тематическом отношении, может быть в порядке исключения рассмотрено как законный компонент цикла. Оно состоит из трех астрофических абзацев: двух, написанных пяти-, и одного — шестистопным ямбом, соответственно, насчитывающих 16, 12 и 4 стиха. Все они, кстати говоря, имеют внутренне упорядоченную структуру, которая могла бы образовать полноценные катрены⁵ охватной и смежной рифмовки: Я5(AbbA|CddC|EffE|GhhG + aBbA|cDDc|eFFe) + Я6(AAbb).

Заголовок, скорее всего, апеллирует к популярному в Италии святому, явившему всей своей жизнью пример аскетического бытия, подвижнического труда на лоне природы («и наконец, на склоне долгих дней, / Кончины честной и спокойной»), — или, возможно, к построенному в его память храму в Кремоне.

Членение на абзацы обусловлено сменой кадров в движении лиро-эпической темы. Первый кадр можно рассматривать как экспозицию с характерными элегическими интонациями: «И все смотрю на дальние селенья, / На домики, бегущие к реке... / Не выразить на бедном языке / Души моей тяжелого волнения. / Как хорошо! Как чисты и прекрасны / Вон тех людей свободные труды, / Как зелены их мирные сады, / Как сладок их удел однообразный...» Финальный, шестнадцатый, стих первого абзаца нарушает это однообразие как в тематическом (смерть в конце жизни), так и в ритмическом (синкопа от укороченного на стопу стиха) отношении.

Отбивка горизонтальной чертой отделяет первый абзац от второго, где на смену объективному описанию реалий, вызвавших лирическое переживание, приходит собственно субъективная медитация. О смене кадров, кроме отбивки,

⁵ В черновом варианте первый абзац был разбит на катрены и графически.

сигнализирует и контрастная каталектика; катрены типа АbbА уступают место своим антиподам — аВВа:

Ей, Господи! За что же мне Ты дал
Мой ум раба, лукавый и мятежный,
И мой язык, извилистый и нежный,
И в сердце яд, и в помысле кинжал?
Кто скажет мне, зачем на утре дней
Изведал я кипенье винной пены,
Минутных жен минутные измены
И льстивое предательство друзей?
Зачем, как труп, в огнях игорных зал
Над золотом я чахнул боязливо
И в смене карт забвенья ласке лживой
Скудеющую душу доверял...

Переход к заключительному абзацу осуществляется далее весьма оригинально. Продолжая череду риторических вопросов анафорическим союзом «зачем...», между прочим, даже без ожидаемого пропуска строки, поэт обрывает ее многоточием и, сломав на первом же стопоразделе, многозначительно меняет монтажный план вместе с размером и способом рифмовки. Пятистопный ямб оборачивается шестистопным, а охватная рифмовка — смежной:

Зачем...

Но вот пахнул морской туманный запах,
И два священника в широкополых шляпах
Проходят мимо. Звон. Вечерня началась.
И в гору медленно они бредут, крестясь.

Наблюдая медленное восхождение священнослужителей «в гору» — по дороге к храму — и внимая колокольному звону, призывающему к вечерне, лирический герой не просто предается благочестивым помыслам, но вдобавок наверняка вспоминает об идеале совершенно другой, по сравнению с собственной греховной молодостью, жизни Св. Иллариона. Метрическая композиция стихотворения, таким образом, органично сопряжена с развертыванием лирической темы и архитектурной стихотворения.

Отчетливым продолжением «Сна» представляется стихотворение «Пыль. Грохот. Зной. По рыхлому асфальту...»,

датированное 1914—1922 годами. Начатая параллельно со «Сном», работа над ним продолжалась до конца длительного периода увлечения пространными повествовательными «эпизодами», написанными белым «английским» ямбом. Правда, произведение оказалось невостребованным, текст его сохранился среди «Незаконченных отрывков и набросков». «Случай», увиденный и запечатленный поэтом, вполне мог предстать ему в сновиденье; по своей структуре он сродни разобранному ранее эпизоду № 2.

Стихотворение потрясает своей поистине глобальной символикой. Живописуется безобразная, безотрадная картина разрухи некоего абстрактного города, сквозь который идет женщина на сносях, бредущая, говоря обобщенно, по юдоли земной: «Пыль. Грохот. Зной. По рыхлому асфальту, / Сквозь запахи гнилого мяса, масла / Прогорклого и овощей лежалых, / Она идет, платочком утирая / Запекшиеся губы». Крупным планом выделяется ее живот, повторяющий очертания неба: «...живот / Под сводом неба выгнулся таким же / Высоким круглым сводом».

Умозрительно изображается и то, что происходит внутри нее. Всего примечательнее описание спящего, заметим, «предвечным сном» плода: «Там, во тьме / В прозрачно-мутной, первозданной влаге, / Морщинистый, сомкнувший плотно веки, / Скрестивший руки, ноги подвернувший, / Предвечным сном покоится младенец / — Вниз головой». Нельзя не обратить внимание на многозначительную замену напрашивающегося глагола «спит» на «покоится», который диалектически соединяет жизнь — вернее, рождение — со смертью. Не менее существенно и в высшей мере концептуально значимо мироощущение будущей матери:

В ней же
Все запрокинулось, все обратилось внутрь —
И снятся ей столетий миллионы,
И слышится умолкших волн прибой:
Она идет не площадью стесненной,
Она идет в иной стране, в былой.
И призраки гигантских палм, ислевших
Давным-давно глубоко под землей,
И души птиц, в былой лазури певших,
Опять, опять шумят над головой.

В пятистопном бибическом тексте стихотворения единственный стих, оказавшийся на стопу длиннее остальных, выделенный к тому же внутрстиховой анафорой, подчеркивает в логическом отношении переломный климакс: «Все опрокинулось, все обратилось внутрь...», после чего героиня погружается в провиденциальный сон. Оказывается, все, что происходит, что ожидает ее в недалеком будущем, уже много раз было, повторялось, повторяется и повторится неоднократно впредь. Она, получается, — не просто мать, но мать всего человечества.

В шестом эпизоде, обозначенном не слишком содержательным заголовком «Полдень», описываются два воспоминания, наплывающие друг на друга, совсем как два снимка на один кадр в стихотворении «Соррентинские фотографии» («Воспоминанье прихотливо...»), датированном 5 марта 1925 года, Sorrento — 27 февраля 1926-го, Chaville⁶.

В первой части стихотворения лирический герой представляет себя завсегдатаем бульвара, скорее всего московского, сидящим на скамье рядом с копошащимся в песочнице малышом и воспринимающим привычный шум в бесконечной временной перспективе, после чего на вторую часть самым естественным образом наплывает венецианский полдень с сидящей на такой же скамейке барышней.

В экспозиции ни о каких происшествиях, в сущности, речь не идет. Фиксируется место (бульвар) и время (полдень) почти отсутствующего действия, но, в основном, происходит презентация созерцающего и рефлектирующего героя, способного «смотреть в себя» «как бы обратным взором»⁷, уноситься воображением в прекрасное прошлое, наблюдая за беспечной возней детишек, воскрешать в памяти такой же полдень в Венеции в пору собственного детства. Недаром он чувствует себя раздвоившимся, влюбившимся в свое отражение мифическим

⁶ Подробный анализ этого стихотворения см.: [Федотов: 109–115]

⁷ Или, можно сказать, как в «Эпизоде», «со стороны».

персонажем, который, осознав безнадежность постигшей его страсти, добровольно отказывается от жизни: «И так пленительна души живая влага, / Что, как Нарцисс, я с берега земного / Срываюсь и лечу туда, где я один, / В моем родном первоначальном мире, / Лицом к лицу с собой, / потерянным когда-то — / И обретенным вновь...» Удивительным образом он сближается с еще не родившимся младенцем в стихотворении №4 — можно сказать, прологе дальнейшего повествования. «Полдень» завершается парадоксальным вопросом, подчеркивающим полную темпоральную относительность событийного плана: «...И еле внятно / Мне слышен голос барышни: “Простите, / Который час?”»⁸

6

Второй по времени написания отрывок «Белых стихов» назывался «Встреча». Согласно авторской помете на экземпляре Берберовой, стихотворение было написано «По заказу М. А. Осоргина для “итальянского” номера газеты “Власть народа”» [Ходасевич 2009: 395]. «Англичанка, впрочем, была в 1911 г., как и все прочее» [Ходасевич 2009: 395]. Ассоциативно невинный вопрос девушки, завершающий двустопным стихом повествовательный дискурс «Полдня», порождает новое воспоминание о Венеции, но уже не из детства, а из юности, о встрече с прекрасной англичанкой.

По уже установившемуся стандарту в приступе обозначается время, место действия и довольно подробно описывается ситуация, столь поразившая воображение поэта:

⁸ Этот вопрос звучит едва ли не в одном типологическом ряду с мандельштамовской миниатюрой «Нет, не луна, а светлый циферблат...»: «И Батюшкова мне противна спесь: / Который час, его спросили здесь, / А он ответил любопытным: вечность!» и с пастернаковским стихотворением «Про эти стихи»: «Какое, милые, у нас / Тысячелетье на дворе?»

В час утренний у Santa Mergherita
Я повстречал ее. Она стояла
На мостике, спиной к перилам. Пальцы
На сером камне, точно лепестки,
Легко лежали. Сжатые колени
Под белым платьем проступали слабо...
Она ждала. Кого? В шестнадцать лет
Кто грезится прекрасной англичанке
В Венеции? Не знаю — и не должно
Мне знать того. Не для пустых догадок
Ту девушку припомнил я сегодня.

Как видим, сквозь дымку воспоминания проступает реальный «сегодняшний» временной план, в котором пребывает сидящий на бульварной скамье рефлектирующий герой «Полдня». Из-под мягких полей «панамской шляпы» из прошлого проецируется волшебный «синий / И чистый взор», напоминающий «те воды свежие, что пробегают / По каменному ложу горной речки, / Певучие и быстрые... Тогда-то / Увидел я тот взор невыразимый, / Который нам, поэтам, суждено / Увидеть раз и после помнить вечно».

В финальной части повествования, возвращаясь домой и «Ощупью взбираясь / По лестнице», юный герой называет «свое волнение» «влюбленностью», подлинное же его осмысление приходит позже: «Но *теперь* я знаю, / Что крепкого вина в тот день вкусил я — / И чувствовал еще в своих устах / Его минутный вкус. А вечный хмель / Пришел *потом*». Под «вечным хмелем», скорее всего, подразумевается неизбывная одержимость поэзией и красотой.

Следующий «эпизод» становится составной частью общего повествования только благодаря точно обозначенной дате описываемого события, отнюдь не совпадающей, однако, с датой написания произведения, но вынесенной в заголовок: «2-го ноября». Речь, понятное дело, идет о 8-м дне после октябрьского переворота в Москве, по старому, разумеется, стилю, когда люди впервые «повыползли из каменных подвалов / На улицы». Описываются очень подробно, с точными достоверными деталями более чем реальные события, свидетелем которых был автор-повествователь.

Впрочем, они так же, как и в предыдущих «эпизодах», сопровождаются модальностью воспоминания единого для всего цикла рефлектирующего героя, извлекающего эти подробности из самого себя «как бы обратным взором». Весь текст распадается на четыре графически обособленных тирады, причем абзацное членение порой асимметрично рассекает шестистопный ямб после пятой стопы: «И мальчику я поклонился тоже. / Дóма...» Первая, самая объемная тирада заключает в себе уже привычную нам экспозицию, которая вводит реципиента в суть дела: «Семь дней и семь ночей Москва металась / В огне, в бреду». Цифра «семь», скорее всего, дважды упоминается не случайно: контрастно она соотносится с библейскими семью днями сотворения мира, а «грубый лекарь», самозванно присвоивший себе prerogative Создателя, вместо того, чтобы сотворить новую жизнь, покушается на ее прекращение, «щедро» пуская кровь. Агонизирующая Москва, однако, выжила и «к утру / Восьмого дня <...> очнулась».

Далее дается развернутая панорама пробуждения жизни: из «каменных подвалов» выползают люди, «на задний двор, к широкой луже крысы / Опасливой выходят вереницей», зевая рассматривают «пробоины в домах», «сбитые верхушки башен», «считают на стенах следы скользнувших пуль», «у лавок» выстраиваются «длинные хвосты» очередей. Повсюду торчат обрывки проволоки, под ногами хрустит битое стекло... На все это безобразие «желтым оком / Ноябрьское негреющее солнце / Смотрело вниз, на постаревших женщин / И на мужчин небритых. И не кровью, / Но горькой желчью пахло это утро». Первая часть повествования завершается описанием по-человечески понятных поисков родных и близких: «из конца в конец, / От Пресненской заставы до Рогожской / И с Балчуга в Лефортово, брели, / Теснясь на тротуарах, люди. Шли проведать / Родных, знакомых, близких: живы ль, нет ли?» Узелки в руках некоторых из них «с убогой снедью» напоминают совсем другое время: «Так в былые годы / На кладбище москвич благочестивый / Ходил на Пасхе — красное яичко / Съесть на могиле брата или кума...» Снова синтезируются окказиональные антонимы, снова жизнь смыкается со смертью: как всегда, соединяется несоединимое: только что разыгравшая-

ся социальная трагедия и светлый праздник Воскресения Господня.

Во второй тираде автор-повествователь, повинуюсь христианскому долгу, тоже спешит проведать своих друзей: «Узнал, что живы, целы, дети дома, / — Чего ж еще хотеть?» По дороге домой он заглянул к своему соседу-столяру Петру Иванычу, как раз завершающему соответствующий моменту труд: «Мой приятель / Заканчивал работу: красный гроб». Обменявшись красноречивыми взглядами и жестами, они расстаются.

Не менее символичное событие, оставляющее просвет и надежду на будущее, запечатлено в третьей тираде. Дети выпускают из плетеной корзины пару белых голубей; обрета свободу, птицы устремляются в небо. «Вослед им дети / Свистали, хлопали в ладоши... Лишь один, / Лет четырех бутуз, в ушастой шапке, / Присел на камень, растопырил руки, / И вверх смотрел, и тихо улыбался. / Но, заглянув ему в глаза, я понял, / Что улыбается он самому себе...»

Далее выясняется, что, возможно, это тот самый малыш, который сосредоточенно ковырял песок рядом с лавкой погруженного в себя субъекта лирического переживания в «Полдне», и тот самый младенец, который готовился к своему рождению в утробе матери в стихотворении «Пыль. Грохот. Зной. По рыхлому асфальту...»; парадоксальным образом он меняется с ними местами. Его загадочная улыбка есть знак «той непостижной мысли, что родится / Под выпуклым, еще безбровым лбом». Его наивное и одновременно всеобъемлющее сознание сквозь биенье собственного сердца объемлет все и вся, или, скажем иначе, — все то, что было доступно лишь пушкинскому пророку, — в частности, «движенье соков, рост» (добавим: и «неба содроганье, / И горний ангелов полет, / И гад морских подводный ход, / И дольней лозы прозябанье»). Вот почему «среди Москвы, / Страдающей, растерзанной и падшей, — / Как идол маленький, сидел он, равнодушный, / С бессмысленной, священной улыбкой», вот почему он устаивается от повествующего равновесного со святыней поклона.

Четвертая часть повествования представляет собой не что иное, как краткий эпилог. Автор-повествователь, вер-

нувшись, наконец, домой, «выпил чаю, разобрал бумаги <...> И сел работать». Но... продолжения не последовало: «...впервые в жизни / Ни “Моцарт и Сальери”, ни “Цыганы” / В тот день моей не утолили жажды». Прав, наверное, был Тютчев, заключивший: «Блажен, кто посетил сей мир / В его минуты роковые...» До ученых ли занятий поэту, если Апокалипсис на дворе?

7

Следующая глава субцикла реализует воспоминание рефлектирующего героя о встрече с обезьяной. В зачине довольно подробно излагаются обстоятельства очередного символического события:

Была жара. Леса горели. Нудно
Тянулось время. На соседней даче
Кричал петух. Я вышел за калитку.
Там, прислонясь к забору, на скамейке
Дремал бродячий серб, худой и черный...

.....
Выше, на заборе,
Сидела обезьяна в красной юбке
И пыльные листья сирени
Жевала жадно.

Серб просит воды, чтобы напиться и напоить обезьянку. Поза пьющего животного парадоксальным образом напоминает Ходасевичу позу Дария, который, должно быть, так же стоял, «припадая / К дорожной луже, в день, когда бежал он / Пред мощною фалангой Александра». Утолив жажду и смахнув со скамьи блюдце, обезьяна неожиданно «привстала / И — этот миг забуду ли когда? / — Мне черную, мозолистую руку, / Еще прохладную от влаги, протянула...» Потрясение автора-повествователя можно понять: «ни одна рука» красавиц ли, поэтов, вождей народов, с которыми приходилось ему встречаться, «такого благородства очертаний / Не заключала», а главное — никто в его глаза «не заглянул так мудро и глубоко».

Почему встреча с обезьяной так взволновала рассказчика? Заметим, что вначале о ней говорится как о существе по

крайней мере равновеликом человеку, отсюда — соответствующие атрибуты («в красной юбке», «макая пальцы в воду», «ухватила двумя руками блюдце», «касался подбородок», «над теменем лысеющим», «черную, мозолистую руку») и сравнения (с Дарием, красавицами, поэтами и вождями народов), и только в финале первой тирады все становится на свои места, когда она возвращается в царство животного мира, получив подобающее, впрочем тоже оксюморонное определение («нищий зверь»). Тем сильнее оглушительный эффект от ее мудрого взгляда, пронзившего лирического героя «до глубины души»:

Глубокой древности сладчайшие преданья
Тот нищий зверь мне в сердце оживил,
И в этот миг мне жизнь явилась полной,
И мнилось — хор светил и волн морских,
Ветров и сфер мне музыкой органной
Ворвался в уши, загремел, как прежде,
В иные, незапамятные дни.

Удивительным образом «хор светил и волн морских», не говоря уже об «органной музыке» «ветров и сфер», заставляет вспомнить об учении античных философов (Пифагора, Платона и Аристотеля), о лермонтовском «Демоне», снова о пушкинском «Пророке», о лирике Боратынского и Тютчева, а также о многих других образцах высокой поэзии философского звучания⁹. В который уже раз Ходасевич приглашает нас сопоставить элементарное мышление то человеческого эмбриона, то ребенка, то — в данном случае — человекообразного существа, обезьяны с общим, не подвластным ни эволюции, ни истории разумом всего человечества!

После краткого сообщения об уходе бродяги-серба с его необычайным компаньоном, разместившегося

⁹ Из всех многочисленных исследований в этой области наиболее масштабным выглядит эссе А. Жолковского «Две обезьяны, бочка злата...», в котором выстраивается грандиозный гипертекст мотива обезьяны в сопоставлении с человеком, начиная со стихотворения Ходасевича [Жолковский 2001: 202–214].

в 8-строчной второй тираде, следует заключительная, графически обособленная финальная строка, разъясняющая глубокий символический подтекст, таившийся во взгляде обезьяны: «В тот день была объявлена война».

Речь, конечно, идет о 19 июля 1914 года. Этот день застал Ходасевича на подмосковной даче в Томилино. Стихотворение произвело неизгладимое впечатление на Горького. По свидетельству А. Ходасевич, слушая его, он плакал.

8

Следующую главу рассматриваемого нами субцикла представляет стихотворение «Дом»: одна из доминант человеческого бытия — дом, жилище, вернее его руины. Поэт, таким образом, возвращает нас к событийному плану, запечатленному в стихотворении «2-го ноября»: понятно, что разрушенное здание, верх которого «недавно разобрали <...> на дрова», пострадало во время упомянутой выше революции. Невеселое зрелище переставшего быть жилищем дома активизирует воображение рефлектирующего субъекта, побуждает моделировать пестрый быт его недавних обитателей и в конце концов приводит к далеко идущим философским обобщениям: «О, блажен, / Чья вольная нога ступает бодро / На этот прах, чей посох равнодушный / В покинутые стены ударяет! / Чертоги ли великого Рамсеса, / Поденщика ль безвестного лачуга — / Для странника равны они: все той же / Он песенкою времени утешен; / Ряды ль колонн торжественных иль дыры / Дверей вчерашних — путника все так же / Из пустоты одной ведут они в другую / Таковую же...» Здесь, на второй стопе тридцатого стиха, обрывается первая тирада. И — далее, после подчеркнутой даже графически (пробелом) продолжительной паузы: «Вот лестница с узором / Поломанных перил уходит в небо...»

Казалось бы, проходная, не слишком многозначительная деталь: верхняя площадка оборвавшегося марша лестницы напоминает «высокую трибуну» без оратора. Но нет — она подчеркивает бесперспективность пути от од-

ной пустоты к другой, «такой же». Причем в данном случае обрывается путь не куда-нибудь, а к небу, в котором «Уже горит вечерняя звезда, / Водительница гордого раздумья». Можно предположить, что за вечерней звездой скрывается не Вифлеемская вестница, а все тот же гордец-искуситель Люцифер...

В третьей тираде, тоже достаточно короткой, развернута мысль о бесконечности, «ужасном просторе времени» и о его переживании человеком: «Сердце человечье / Играет, как проснувшийся младенец, / Когда война, иль мор, или мятеж / Вдруг налетят и землю сотрясают; / Тут разверзаются, как небо, времена — / И человек душой неутолимой / Бросается в желанную пучину». Опять поддерживаются лейтмотивные темы младенца и сна, заданные в предыдущих «эпизодах», что лишний раз подтверждает справедливость нашей гипотезы о тесном интертекстуальном взаимодействии всех произведений, составляющих цикл. То же самое можно сказать про тютчевскую идею о трагически-счастливом избранничестве тех, «кто посетил сей мир в его минуты роковые»: и войны, и мора, и мятежа пришлось пережить с переизбытком...

Четвертая тирада, тематически связанная с третьей, — настоящий гимн человеку в его безнадежной, но неукротимой борьбе со временем. Она сопровождается аллюзиями из «Антигоны» Софокла и державинской оды «Бог» («Я связь миров, повсюду сущих, / Я крайня степень вещества; / Я средоточие живущих, / Черта начальна Божества; / Я телом в прахе истлеваю, / Умом громам повелеваю, / Я царь — я раб — я червь — я Бог!»):

Как птица в воздухе, как рыба в океане,
Как скользкий червь в сырых пластах земли,
Как саламандра в пламени — так человек
Во времени. Кочевник полудикий
По смене лун, по очеркам созвездий
Уже он силится измерить эту бездну
И в письменах неопытных заносит
События, как острова на карте...
Но сын отца сменяет. Грады, царства,
Законы, истины — проходят. Человеку
Ломать и строить — равная услада:
Он изборел историю — он счастлив!

И с ужасом и с тайным сладострастьем
Следит безумец, как между минувшим
И будущим, подобно ясной влаге,
Сквозь пальцы уходящей, — непрерывно
Жизнь утекает. И трепещет сердце,
Как легкий флаг на мачте корабельной,
Между воспоминаньем и надеждой —
Сей памятью о будущем...

Глобальные идеи порождает зрелище разрушенного очередным, недавно отшумевшим катаклизмом жилища. В финальной тираде автор-повествователь прерывает свои пафосные философские раздумья и участливо помогает «горбатой старухе с большим кулем» обирать со стен последние крохи добра («паклю и дранки»). Что ж, и это — работа «для времени».

Завершающий «эпизод» под названием «Музыка» воскрешает в памяти рассказчика реально пережитые Ходасевичем события, конкретно — погожий воскресный день зимней Москвы в январе 1920 года. Вместе с также имеющим реального прототипа соседом Сергеем Ивановичем он колет дрова во дворе своего дома. Все более чем обычно, кроме «сребро-розового морозного пара», так напоминающего северное сияние: «Столпы его восходят / Из-за домов под самый купол неба, / Как будто крылья ангелов гигантских». На его грандиозном фоне «маленьким таким» оказывается «дородный сосед» и как-то «не громко / Звучат удары» топоров, ибо «небо, снег и холод / Звук поглощают». Вдруг наш герой насто-раживается, его слуху примнилась «как будто музыка», льющаяся с небес. Сосед ее не слышит, но по просьбе товарища останавливается, прекращает работу. В ответ на его сомнения рассказчик не унимается: «Помилуйте, теперь совсем уж ясно. / И музыка идет как будто сверху. / Виолончель... и арфы, может быть... / Вот хорошо играют!..»

Понятно, что арфы — специфический инструмент ангелов, а бедный Сергей Иванович как непосвященный нелепо стоит «посреди двора», праздно опустив топор, «боясь нарушить / Неслышную симфонию», которая есть не что иное, как обнадеживающая весть свыше. Один из невос-требованных вариантов заглавия подсказывал уж слишком откровенно: «Весть». Таким образом, финал поэтиче-

ской летописи первых трех лет пореволюционной России, перебиваемой воспоминаниями о двух посещениях Венеции, завершается исключительно редким для Ходасевича мажорным аккордом¹⁰. Ни в личной, ни в общественной жизни ничто не потеряно. Истинный смысл происходящего внятен лишь обитателям небес, невозмутимо исполняющим «неслышную симфонию», вселяющую, однако, в избранных надежду.

9

В противоположной тональности исполнен заключительный текст с характерным заголовком «Сумерки», датированный 5 ноября 1921 года, запечатлевший события и настроение пореволюционной поры. Его вполне можно рассматривать как эпилог всего событийного плана, развернутого не то в лиро-эпический цикл, не то в поэму. Это едва ли не самое равновесное разностопное стихотворение в нашей выборке — в принципе, астрофический текст (5665655556666):

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

¹⁰ В иной тональности «музыку» Ходасевича слышит Лев Аннинский: «...достоверная картинка “у Благовещенья на Бережках” нарисована только для того, чтобы ее смыло неслышной ангельской музыкой. Музыка — все; реальность — ничто. Отсутствие России не просто обозначено музыкой, которой она не слышит, — отсутствие обрисовано голографически» [Аннинский: 186].

Однако его можно условно разделить на три пусть и графически не обособленных абзаца или, если угодно, строфоиды: пятистишие (AbbAb) и два катрена, перекрестной и смежной рифмовки (CdCd + EEff). В сочетании с игрой на разностопности они образуют единую полифоническую ритмическую систему, выразительно взаимодействующую с динамическим развертыванием лирической темы. Асимметричное «пятистишие», объединяющее два пятистопных и три шестистопных стиха, синтезирует лирическую экспозицию и драматическое описание происшествия. Логично было бы предположить, что длинные и короткие стихи будут содержательно дифференцироваться, замедлять или ускорять движение ритма. Но ничего подобного нет и в помине. Разница между ними в одну стопу исчезающе ничтожна. Содержательную нагрузку, скорее, берут на себя синтаксис и асимметричное чередование женских и мужских рифм. Пятистопники при этом скреплены женской рифмой («глохнет — не охнет»), а шестистопники — мужской («дом — ножом — лицом»). Синтаксически «пятистишие» распадается на шесть неравных предложений, паузы между которыми никак не урегулированы. Зато следующие за «пятистишием» «катрены» существенно отличаются и от него, и друг от друга.

Первый, пятистопный, срифмованный перекрестно, описывает чувство освобождения или, вернее, успокоения, которое переживает то ли воображаемый усопший, то ли его убийца, также воображаемый. Движение ритма становится идиллически плавным за счет отказа от неравностопности, образного параллелизма и усложненного синтаксиса. Длинное распространенное предложение гармонично протянулось на четыре пятистопных стиха перекрестной рифмовки. По контрасту с ним в заключительном катрене два предложения согласованно заполняют два смежных двустопных шестистопных ямба. Это — своеобразный лирический итог — столкновение двух точек зрения на то, что произошло.

Профанное недоумение толпы и безумная уверенность лирического героя в своем праве даровать человеку вечный «прекрасный покой» сопровождается безнадежно параллельная отглагольная рифма «убил — любил», которая

на самом деле обнажает каламбурное сходство противоположностей. Почти как в бытовой поговорке: «Кто кого любит, тот того и губит»... С другой стороны, здесь не могла не отразиться и породившая это стихотворение эпоха — «испепеляющие, по Блоку, годы», с их «кровавым отсветом», когда жизнь человеческая утратила свою безусловную ценность, когда избавление от нее почиталось благом, когда «грубый лекарь щедро» пускал кровь мечущейся «в огне, в бреду» Москве, когда двенадцать патрульных в Петрограде могли подстрелить кого угодно, в том числе и Иисуса Христа. Лирический субъект в обоих случаях меньше всего выражает жизненную позицию автора, являя собой обобщенный образ героя своего времени.

10

Большая часть стихотворений цикла, интегрированных единым замыслом, представляет собой медитативно-нарративные новеллы, баллады, жанровые сцены, в основе каждой из которых лежит «эпизод» в буквальном значении этого слова: «происшествие, случай сам по себе посторонний, но по сцеплению связанный с главным происшествием; вводный рассказ» [Даль: 665]. Этот термин, обрусевший через французское и позднелатинское посредничество, восходит к греческому понятию *episodion*, обозначавшему вставную сценку между основными хорами партиями древнегреческой трагедии.

В нашем случае «главным происшествием» можно считать революционные и постреволюционные события в России в сопоставлении с параллельными итальянскими сценами; сцепление же отдельных «эпизодов» организовано не в хронологическом, а в подчиненном логике движения лирической темы порядке, составляющем не фабульный, а дискретно-сюжетный план. Его формированию способствуют прежде всего такие компоненты хронотопа, как время суток и года, место описываемого происшествия (экстерьер и интерьер), способ его поэтической презентации (видение, сновидение, воспоминание, своеобразный кинематографический «наплыв» — и,

наконец, персонажи, участвующие в действии помимо лирического героя: монахи, богомольцы, венецианки, роженица, дети, столяр, бродячий серб с обезьяной и пр.

Выстроенный от стихотворения к стихотворению сюжет характеризуется, с одной стороны, определенной лирической свободой, дискретностью и относительной самостоятельностью составляющих его элементов и, с другой стороны, наличием доминантных скреп, очевидных лейтмотивов, сквозных узловых образов.

Время действия не выверено, не расчислено по календарю и протекает довольно прихотливо, вне хронологической последовательности. Скорее всего, это сделано осознанно, поскольку речь идет не об одном конкретном событии, а о совокупности их неопределенного множества. Воспоминания о них вспыхивают в сознании автора-повествователя и одновременно лирического героя ассоциативно. По этой причине никакого правильного чередования времен суток и года или даже эпох не наблюдается.

Пространственный континуум, то есть место действия или, вернее, места протекания изображаемых событий, также рассредоточен, концентрируясь вокруг чередующихся и противостоящих друг другу локусов: Россия — Италия, Москва — Венеция. Главным интегрирующим фактором, позволяющим рассматривать их как компоненты единого целого, является общий лирический герой, максимально сближенный с автором-повествователем и автором как биографической личностью; именно в его сознании проносятся воспоминания о соответствующих происшествиях-эпизодах.

Сюжетные перипетии — пусть и не вполне эпического, а скорее лиро-эпического свойства, — поддерживаются целым ансамблем эпизодических персонажей, также имеющих тенденцию перемещаться в своем или преображенном виде из эпизода в эпизод непосредственно или ассоциативно.

Таковы: монах, «что в Святой четверг, в ночной тиши <...> Убил того, с кем смертный грех творил...», ассоциирующийся с «двумя священниками в широкополых шляпах» в «S. Ilario» (№ 3); две зловещие старухи из «Сна» (№ 2), роющие не то могилу, не то «просто яму» для пребывающе-

го в транс лирического героя, близко рифмующиеся с тремя ведьмами из начальных сцен шекспировского «Макбета» и отдаленно — с горбатой старухой, которая вместе с повествователем «работает для времени», обдирая уцелевшую дранку с остова разрушенного дома в одноименном эпизоде (№ 2); лейтмотивная барышня с книгой из 6-го эпизода, которая переключается с роженицей в эпизоде № 4 и прекрасной англичанкой в 7-м эпизоде, а раскрытая книга на ее коленях аукается с книгой венецианского геральдического льва (№ 6); точно так же деловитый малыш в песочнице напоминает нам еще не рожденного младенца в № 4, своих сверстников в № 8 и особенно «бутуза лет четырех», зачарованным взором провожающего выпущенных из корзины голубей — вестников мира и надежды — «с бессмысленной священной улыбкой» (№ 8); в глубокой исторической ретроспективе отдаленно мелькают образы Дария (№ 10) и Рамсеса (№ 9); косвенно в образном мире «Эпизодов» присутствует и Пушкин: в № 5 упоминается посмертная маска поэта, «закрывшая глаза», и в № 8 — его произведения «Моцарт и Сальери» и «Цыганы», «впервые в жизни» не утолившие духовной жажды лирического героя. Все эпизодические персонажи второго плана родственны еще и тем, что так или иначе восприняты автором-повествователем, примнившись ему в воспоминаниях и сновидениях, и осмыслены им как звенья единой цепи, раскинувшейся в непостижном уму необозримом хронотопе.

На лейтмотивном, сюжетном и образном уровнях все проанализированные «Эпизоды» составляют спаянный гипертекст, к которому автор примеривал соответствующий заголовок — «Белые ямбы». В жанровом отношении он родствен лиро-эпической поэме, ближайшими аналогами которой, а в первом случае и образцом, можно считать «Вольные мысли» А. Блока, июнь — июль 1907 (с блоковским циклом роднит и версификационный строй особенно на уровне насыщенности ее текста enjambements), «Поэму без героя», 1940—1962, и «Реквием», 1935—1940, 1962, А. Ахматовой.

Параллельный — жанровый, тематический и версификационный — анализ выделенного нами цикла Вл. Ходасевича показал, что он был задуман и в значительной ме-

ре осуществлен как лиро-эпическая панорама одного из самых трагических периодов в исторической жизни России, наблюдаемая и переживаемая равнодушным лирическим субъектом, ощущающим общественную катастрофу как свою личную трагедию.

Литература

Аннинский Лев. «Так нежно ненавижу и так язвительно люблю» // День поэзии — XXI век. 2011 год: Альманах. М.: Изд. журнала «Юность», 2011.

Даль Владимир. Толковый словарь живого великорусского языка в 4-х тт. Т. 4. М.: Русский язык, 1980.

Жолковский А. Бродский и инфинитивное письмо (Материалы к теме) // Новое литературное обозрение. 2000. № 5 (45). С. 187–191.

Жолковский А. К. «Две обезьяны, бочка злата...» // Звезда. 2001. № 10. С. 202–214.

Федотов О. И. Образ Москвы в «итальянских» стихах Ходасевича // Филологическая наука и школа: диалог и сотрудничество. Ч. 1. М.: Альпина Паблишер, 2013. С. 105–115.

Ходасевич В. Белые стихи // Возрождение (Париж). 1927. 19 мая.

Ходасевич Владислав. Собр. соч. в 8 тт. Т. 1. Полное собрание стихотворений. М.: Русский путь, 2009.

Bibliography

Anninsky Lev. 'Tak nezžno nenavizhu i tak yazvitelno lyublyu' ['So tenderly I hate and so bitterly I love'] // Den' poezii — XXI vek [The Day of Poetry — 21st Century]. 2011. Almanac. Moscow: Izd. zhurnala *Yunost'*, 2011.

Dal Vladimir. Tolkoviy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka v 4-kh tt. [The Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language in 4 vols.] Vol. 4. Moscow: Russkiy yazyk, 1980.

Fedotov O. I. Obraz Moskvy v 'italiyanskikh' stikhakh Khodasevicha [The Image of Moscow in the 'Italian' Verse of Khodasevicha]

sevich] // Filologicheskaya nauka i shkola: dialog i sotrudnichestvo [Philological Studies and School: Dialogue and Cooperation]. Part 1. Moscow: Alpina Publisher, 2013. P. 105–115.

Khodasevich V. Belie stikhi [Blank Verse] // Vozrozhdenie (Paris). 19 May, 1927.

Khodasevich Vladislav. Collected works in 8 vols. Vol. 1. Complete collection of poems. Moscow: Russkiy put', 2009.

Zholkovsky A. Brodsky i infinitivnoe pis'mo (Materialy k teme) [Brodsky and Infinitive Writing (Preliminary Materials)] // Novoe literaturnoe obozrenie. 2000. Issue 5 (45). P. 187–191.

Zholkovsky A. K. 'Dve obeziyany, bochka zlata...' ['Two monkeys, chests of gold...'] // Zvezda. 2001. Issue 10. P. 202–214.