

**Case of Snow Maiden: literary personage, visual image and life scenario**

*Based on the literary and dramatic works, texts of mass culture there is analyzed the history of reception of the literary personage – Snow Maiden, traced the process of creation of Snow Maiden scenario in the domestic culture. The image of “snow girl” is considered from the folklore sources to the personage of repertoire collections of the Soviet and post Soviet New Year celebration scripts.*

Key words: literary personage, psychological play, life scenario, rituals of the modern history, carnival, Mummers play.

(Статья поступила в редакцию 27.06.2014)

**О.Н. СКЛЯРОВ**  
(Москва)

**ПЕРВАЯ «БАЛЛАДА»\*  
В. ХОДАСЕВИЧА КАК  
НЕОТРАДИЦИОНАЛИСТСКИЙ  
ТЕКСТ (ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ)**

*Анализируется и интерпретируется стихотворение В. Ходасевича «Баллада» (1921) в свете современных концепций литературного процесса XX в. Ставится вопрос о специфике неотрадиционализма как одной из неклассических форм взаимодействия с культурной традицией, а также рассматривается сфера поэтологии как важная составляющая философии искусства. Сделана попытка проследить некоторые черты неклассической традиционности на материале отдельно взятого поэтического текста, посвященного описанию творческого акта.*

Ключевые слова: Ходасевич, поэтология, интерпретация, «пушкинская парадигма», теургия, мотив, реминисценция, неотрадиционализм.

В последние десятилетия в исследованиях, посвященных отечественному литературному процессу XX в., чрезвычайную актуальность приобретает задача осмысления особой («срединной») линии творческих исканий, пролегающей между сциллой бунтарского своеволия (различные варианты ради-

\*Как известно, у В. Ходасевича два стихотворения с названием «Баллада». В статье речь идет о первом из них, датированном 1921 г. (вторая «Баллада» написана в 1925 г.).

кального авангардизма) и харибдой жесткой нормативности (соцреализм и всевозможные варианты реставрации классического канона) [11; 24]. Приверженцы данного подхода, как правило, старались сочетать предельную свободу художественного поиска с сыновним (хоть нередко и затаенным, скрытым под маской скепсиса и иронии) почтением к освященным традицией «константам» русско-европейской культуры.

В разное время предлагались разные термины для обозначения этого – *срединного* – вектора творческих устремлений: *неореализм* (В. Келдыш, Т. Давыдова), *метареализм* (М. Эпштейн), *постреализм* (Н. Лейдерман, М. Липовецкий) и др. В 1990-е гг. В. Тюпа в ряде статей [17; 18; 20] и в книге «Постсимволизм. Теоретические очерки истории русской поэзии XX века» (Самара, 1998) выдвинул концепцию *неотрадиционализма*, которую на сегодня в той или иной мере разделяют многие ученые [14]\*\*.

В свете названной концепции неотрадициональное мышление предстает как продуктивный синтез важнейших завоеваний поэтики модернизма и фундаментальных принципов традиционной аксиологии искусства, в истоках своих восходящей к эллино-христианскому\*\*\* миропониманию, а свое высшее, образцовое выражение в русской литературе нашедшей в творчестве Пушкина\*\*\*\*. На сегодня вряд ли нуждается в доказательствах та истина, что своеобразной матрицей неотрадициональных исканий в русской неклассической поэзии служит «пушкинская парадигма» (И. Сурат) [15, с. 15–208], комплекс основополагающих и в некотором роде архетипических для всей послепушкинской словесности тем, сюжетов и мотивов, сообщающих ей безусловное идейное и ценностное единство.

\*\*В. Хализев, Е. Тырышкина, Ж. Баратынская и др. В.Е. Хализев признает параллельное существование неореализма и неотрадиционализма [22, с. 375–376]. Активно пользуется названным термином и И.А. Есаулов, однако вкладывает в него несколько иное значение [9, с. 577–579].

\*\*\*Имеется в виду христианизация эллинской классики, осуществленная усилиями средневековых и новоевропейских мыслителей, художников и богословов.

\*\*\*\*«Совершенно особое положение Пушкина в русской литературе и культуре, – отметил В.И. Тюпа, – в целом объясняется, по-видимому, его первородством для России в качестве субъекта конвергентной ментальности» [16, с. 33].

Существенно при этом, что, начиная с постсимволизма, связь с классической традицией становилась все более и более сложной, имплицитной, подчас парадоксальной, приобретала характер *неявной* преемственности и *неочевидного*, тайного родства, скрытого за кажущейся безоглядностью новаторского поиска.

Как известно, одной из ключевых лирических тем в русской поэзии XX в. стала художественная рефлексия творческого процесса, нередко включающая в себя изображение всех его стадий\*, начиная с пограничных душевных состояний, предшествующих интуиции, и заканчивая моментом увенчания усилий или (реже) моментом возвращения совершившего свой труд творца в мир обыденности (как, например, в стихотворении А. Блока «Художник»). Обильную дань названной теме отдали многие крупнейшие поэты постклассической эпохи: И. Анненский, В. Брюсов, А. Блок, Б. Пастернак, О. Мандельштам, М. Цветаева и др. Примечательно также, что именно поэтологическая\*\* проблематика оказалась едва ли не главной сферой выявления философско-мировоззренческих позиций, средоточием важнейших ценностных манифестаций в русской лирике как пушкинско-тютчевского, так и – в особенности – неклассического (начиная с Серебряного века) периодов ее развития\*\*\*. Что есть художник? Каким ему подобает быть? В чем цель и смысл искусства? Что представляет собою творческий процесс? Ответы на эти и подобные им вопросы приобретали программный характер, представляли «визитной карточкой» отдельных творцов и целых литературных направлений. Так, старшие символисты, более всего ценившие тайну индивидуальности и исключительность творческого дара, культивировали нищешански окрашенный образ поэта-избранника, «посвященного», гордого эстета,

«мага» и «гения», возвышающегося над миром обыденности. Футуристы, превыше всего ставившие новизну, «небывалость», бестрашие эксперимента, внедряли в сознание аудитории представление о поэте как о бесцеремонном, «хищном» бунтаре, обладающем варварской свежестью восприятия. Неоклассицистский идеал художника – это образ педантичного «хранителя заветов», тщательно оберегающего незыблемость канона и освященных временем «прекрасных форм». Поэтология писателей неотрадиционалистской формации тоже имела свои отличительные особенности [19, с. 97–127]. Это прежде всего пафос бытийности (онтологизм), центрированности, духовной солидарности, диалогичности, ответственности, свободная обращенность к сверхличному (при полной суверенности творящего), а главное – стремление утвердить представление о поэте как о своего рода тайном подвижнике, который в условиях *распавшейся связи времен\*\*\*\** (и обладая к тому же обостренно трагическим, «кризисным» мироощущением) по собственному почину, на свой страх и риск реализует ответственно-свободное (т.е. никак не санкционированное извне и не регламентированное общеобязательной «нормой») служение вечной истине, запечатленной в традиции. Но служение не в форме охранения и сбережения «буквы» канона, а в форме прокладывания новых (соответствующих современности) путей к непреходящему и абсолютному.

Попробуем проследить некоторые черты этой не совсем обычной традиционности на материале одного известного стихотворения В. Ходасевича, посвященного описанию творческого акта поэта. В рамках данной статьи мы попытаемся указать в сюжете, мотивной структуре и системе образов анализируемого текста те элементы, которые позволяют выявить поэтологический (а следовательно, эстетико-аксиологический) идеал\*\*\*\*\* Ходасевича периода рубежа 1910–1920-х гг., когда создавалась его четвертая и главная книга стихов – «Тяжелая лира» (1922). А также попробуем соотнести этот идеал с аксиологическими представлениями неотрадиционализма.

Итак, обратимся к стихотворению и приведем его текст полностью:

\*\*\*\*Имеется в виду знаменитая формула шекспировского Гамлета («распалась дней связующая нить»), особенно актуальная в переживаемую Ходасевичем эпоху войн и революций.

\*\*\*\*\*В данном случае поэтология рассматривается нами как аспект аксиологии искусства.

\*Один из самых ярких примеров – стихотворение А. Ахматовой «Творчество» («Бывает так: какая-то истома...»).

\*\*Термином «поэтология» в современных исследованиях обозначают проблематику, связанную с вопросами о сущности и цели поэзии, о самосознании поэта и о психологии творческого процесса (см., напр.: *Седакова О.А.* «Вакансия поэта»: к поэтологии Пастернака [13, т. 3, с. 349–363]).

\*\*\*Свидетельством тому стихотворения «Юному поэту» и «Творчество» В. Брюсова, «Определение поэзии» и «Определение творчества» Б. Пастернака, «А вы смогли бы?», «Кофта фата» и «Нате» В. Маяковского, цикл «Тайны ремесла» А. Ахматовой и мн. др. В этом названные лирики, несомненно, шли за Пушкиным, для которого тема поэта и поэзии всегда была ключевой.

*Баллада*

1 Сижу, освещаемый сверху,  
2 Я в комнате круглой моей.  
3 Смотрю в штукатурное небо  
4 На солнце в шестнадцать свечей.

5 Кругом – освещенные тоже,  
6 И стулья, и стол, и кровать.  
7 Сижу – и в смущеньи не знаю,  
8 Куда бы мне руки девать.

9 Морозные белые пальмы  
10 На стеклах беззвучно цветут.  
11 Часы с металлическим шумом  
12 В жилетном кармане идут.

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

17 И я начинаю качаться,  
18 Колени обнявши свои,  
19 И вдруг начинаю стихами  
20 С собой говорить в забытьи.

21 Бессвязные, страстные речи!  
22 Нельзя в них понять ничего,  
23 Но звуки правдивее смысла  
24 И слово сильнее всего.

25 И музыка, музыка, музыка  
26 Вплетается в пенье мое,  
27 И узкое, узкое, узкое  
28 Пронзает меня лезвие.

29 Я сам над собой вырастаю,  
30 Над мертвым встаю бытием,  
31 Стопами в подземное пламя,  
32 В текучие звезды челом.

33 И вижу большими глазами –  
34 Глазами, быть может, змеи, –  
35 Как пению дикому внемлют  
36 Несчастные вещи мои.

37 И в плавный, вращательный танец  
38 Вся комната мерно идет,  
39 И кто-то тяжелую лиру  
40 Мне в руки сквозь ветер дает.

41 И нет штукатурного неба  
42 И солнца в шестнадцать свечей:  
43 На гладкие черные скалы  
44 Стопы опирает – Орфей [23, с. 151–

152].

Первая «Баллада» Ходасевича (написана в Петрограде, предположительно в декабре 1921 г.) завершает книгу стихов «Тяжелая лира». Как справедливо замечает современный немецкий исследователь Ф. Гёблер, в данном случае «название не является жанровым определением, и семантическую связь его с самим стихотворением следует искать в этимологии слова “баллада”, на провансальском диалекте означавшего “плясовая песнь”...» [5, с. 2]. О том, в чем собственно заключается эта «связь», речь пойдет ниже.

Композиция стихотворения в целом отражает общую последовательность эмоционально-психологических (в пределе – мистических) состояний, переживаемых поэтом, пробуждающимся к творчеству.

Первые три строфы изображают исходное положение лирического субъекта, как бы полную эмпирическую данность его существования. Взору читателя предстает «круглое»\*, равномерно освещенное и словно замершее пространство (часы «идут», но их ход – лишь отсчет неумолимо текущего времени, еще больше оттеняющего неподвижность изображенного мира). Этот мир лишен живых звуков и кажется призрачным («...пальмы на стеклах *беззвучно* цветут», «часы... в жилетном кармане» издают механически однообразный «металлический шум»). Он наполнен вполне, казалось бы, обыденными предметами («стулья», «стол», «кровать»), среди которых «в смущеньи» пребывает лирический герой – такой же бездвижный (дважды повторяется глагол «сижу»), неприкаянный, не знающий «куда... руки девать», поневоле разделяющий плачевную участь «несчастных вещей».

Вверху, куда устремлен неподвижный взор героя, – зловеще-фарсовая пародия на небесный свод: низкий потолок («штукатурное небо»), посреди которого располагается «солнце в шестнадцать свечей» – лампа или люстра, равномерно освещающая комнату искусственным, мертвенным светом. Мы видим пространство, намертво отгороженное от простора и живого дыхания Большого Мира. Все, начиная с ненастоящих, мнимо «цветущих» «белых пальм» и кончая глухим потолком, что притворился «небом», несет на себе зловещий оттенок какого-то душмутительного inferнального обмана. Перед нами жутковатый (причем именно в своей кафкианской обыденности) образ *иллюзорного универсума*, своеобразного *квазимироздания*.

\*См. авторский комментарий к эпитету «круглая» (комната) [23, с. 431].

Однако переживаемое лирическим героем (в начале стихотворения) душевное состояние может быть распознано как *предтворческое*. Он смущен и растерян. Его чувство похоже на тревожное недоумение человека, внезапно разбуженного посреди гнетущего сна. Эта растерянность, это бессилие – словно сигналы истощенности повседневного плана существования, нарастающая тоска по *иному*. Если искать аналогии, то исходное состояние героя «Баллады» сопоставимо вовсе не с «хладным сном» из пушкинского «Пока не требует поэта...»\*, а уж скорее – с зачином «Пророка» («Духовной жаждою томим...»), несмотря на буднично-бытовой антураж и отсутствие в стихотворении Ходасевича прямых библейских параллелей.

Четвертая строфа занимает пограничное положение в композиции стихотворения. И если первое двестишестидесяти катрена в форме риторического восклицания подводит сущностный итог всему изображенному выше («О, косная, нищая скудость / Безвыходной жизни моей!»), то второе запечатлевает своего рода рывок за пределы глухонемого мира, маркирует отправную точку творческого акта (описание которого последует далее), одновременно вскрывая его побудительный мотив и конечную цель: «Кому мне поведать, как жалко / Себя и всех этих вещей?»\*\*.

В этой предельно емкой формуле творческого порыва для нас особенно интересны два момента. Во-первых, именно здесь обособленное, уединенное «я» лирического героя впервые откровенно зывает к *другому*, к «не-я» и, томимое желанием излить («поведать») муку переживаемой ущербности, устремляется за грань своего замкнутого эгоцентрического кругозора. Потребность «поведать» – отчетливый знак готовности к коммуникации, диалогу, прорыв из душного кокона *уединенности*\*\*\*, введение мотива *поэзии как вести*, обращенной к «провиденциальному собеседнику»\*\*\*\*. Во-вторых (и здесь кроется ещё один аспект наметившегося преодоления субъектом эгоцентрической обособленности), весьма примечателен заяв-

ленный в 4-й строфе мотив солидарности человека-поэта с «несчастливыми вещами». Переживание героем неизбывной «скудости» собственной «безвыходной жизни» оказывается неотделимо от мучительного сознания «скудости» (косности, ничтожества, брэнности) всего вещественного, эмпирического плана существования, неотделимо от пронзительной скорби о *мире в целом* («...жалко себя и всех этих вещей»). В то же время становится понятно, что заключенная в первом двестишестидесяти строфы беспощадная характеристика «безвыходной жизни» относится, в сущности, не к бытию как таковому, не ко всему мирозданию, но лишь к определенному модусу бытия, символизированному представленной здесь картиной.

Таким образом, пронзительно звучащая в подтексте 4-й строфы жажда исхода, спасения – это уже не столько жажда *личного* избавления (романтического бегства) из тисков падшего мира, сколько напряженный поиск путей спасения всего земного, *тварного* бытия от кошмара «косной и нищей скудости». Поскольку инструментом такого «спасения мира» в следующей части композиции становится творческий акт художника, то очевидно, что ключ к пониманию рассматриваемого сюжета следует искать в символистской *теургии*\*\*\*\*\*.

По мнению Н.В. Дзуцевой, «“Баллада” воспроизводит сам теургический акт по всем законам символистской магии...» [8, с. 224]. Со стороны действия героя («и я начинаю качаться...» и т.д.) напоминают своеобразный шаманский ритуал (что, в общем-то, неудивительно: лирики, воспитанные в лоне символистской культуры, охотно культивировали понимание поэтического творчества как *суггестивного*\*\*\*\*\* действия, ставящего во главу угла звуковое и ритмическое начало). При этом в первый момент «страстные речи», произносимые «в забытьи», как будто не имеют адресата: герой говорит «с собой» (20-й стих). Его слово не имеет ничего общего с логической внятностью обыденного общения: «Бессвязные, страстные речи! Нельзя в них понять ничего...». Однако говорящий (*поэзии*\*\*\*\*\*) отчетливо сознает, что говорит «стихами», т.е. все время помнит о звуковой

\*Ср.: «...В заботы суетного света / Он малодушно погружен. / Молчит его святая лира, / Душа вкушает хладный сон...» и т.д.

\*\*Ср. с возгласом «Кому повем печаль мою?» из знаменитого «Плача Иосифа Прекрасного» [6, с. 287].

\*\*\* «Уединенное сознание» – понятие, принадлежащее Вяч. И. Иванову и используемое В. Тупой для характеристики эгоцентрического (дивергентного) типа художественного мышления [19, с. 16–17].

\*\*\*\*Выражение О. Манделштама (из его эссе «О собеседнике») [12, т. 2, с. 11].

\*\*\*\*\* С.Г. Бочаров видит в «Балладе» «изображение акта творчества, близкое к тому, что у символистов называлось теургией, и соответствующую этому пониманию фигуру поэта-Орфея» [3, с. 431]. См. об этом также в работе Н.В. Дзуцевой [8, с. 228–247].

\*\*\*\*\* Суггестия – от лат. *suggestio* (внушение).

\*\*\*\*\* В данном контексте «говорить стихами» и «петь» означает одно и то же, поскольку *песнь* и *пенье* в классической литературной традиции синонимичны поэзии.

и ритмической стороне процесса, как и о том, что «звучи правдивее смысла» (23-я строка).

В седьмой строфе особенно важным представляется мотив явного вмешательства в происходящее некой высшей, сверхличной силы. Художественная символика этого вторжения весьма примечательна\*. Сверхличное «пронзает» героя стихотворения подобно «узкому... лезвию», от которого невозможно уклониться. Имя, которое дает Ходасевич этой властной, поистине мистической субстанции, – «музыка»\*\*.

Существенно то, что «музыка» не изначально содержится в «бессвязных... речах», не имманентна произносимым «стихам», но «вплетается в пень» уже *после* того, как герой «начинает стихами с собой говорить в забытьи». Она является *извне, свыше*, словно *откликается* на зов (мольбу), и нисходит на «страстные речи» поющего (выше уже отмечалось, что в данном контексте *говорить стихами* и *петь* означает одно и то же). Принявший в себя «музыку» герой преображается\*\*\*: «Я сам над собой вырастаю, / Над мертвым встаю бытием»\*\*\*\*. Тут вовсе не хрестоматийная романтическая антигеа «идеального» и «действительного». Само действительное начинает видеться в ином свете, как бы восстает в своем первоначальном, райском величии\*\*\*\*.

На переклички завершающей части «Баллады» (начиная с 8-й строфы) с пушкинским «Пророком» специалисты неоднократно обращали внимание. «Лезвие», таинственно пронзающее героя «Баллады», сопоставимо с архангельским мечом, «рассекающим» грудь скипетра в «Пророке». В свою очередь, формула «И вижу большими глазами...» ощутимо пе-

\* Вмешательство таинственной силы, многократно умножающей человеческие возможности художника, – классический мотив, со времен Платона сопровождающий описание творческого процесса.

\*\* «Музыка», согласно представлениям романтиков и художников, вышедших из лоно символистской культуры, – универсальный поэтический символ, высшее средоточие надмирной и нетленной гармонии.

\*\*\* Это преображение (героя и мира) заметно даже на лексико-стилистическом уровне: вместо бытовой, обыденной лексики появляются славянизмы «стопы», «чело», «внемлют» (ср. с ролью славянизмов в «Пророке» Пушкина).

\*\*\*\* Ср. с библейским образом пшеничного зерна, использованным Ходасевичем в стихотворении «Путем зерна» (из одноименной – третьей – книги поэта).

\*\*\*\*\* Ср.: «Гляжу на грубые ремесла, но твердо знаю: мы в раю» [23, с. 150]. Кроме того, мотив прижизненного отделения в поэте бессмертной души Психеи от брэнной земной оболочки – один из сквозных в «Тяжелой лире» [Там же, с. 126–127].

рекликается с «отверзлись вещие зеницы», а на семантическом макроуровне – со всей центральной частью пушкинского стихотворения, начинающейся сослов «И внял я...». Что касается образа «змеи», то он и вовсе откровенно отсылает к названному тексту-прецеденту\*\*\*\*\*. Правда, здесь мы имеем дело с контаминацией мотивов: широко открытые глаза «испу-ганной орлицы» и «жало мудрой змеи» объединяются в формуле «И вижу большими глазами – / Глазами, быть может, змеи...»\*\*\*\*\*.

Нетрудно найти пушкинские корреляты и к впечатляющему образу космического колоса из 8-й строфы: «...встаю... стопами в подземное пламя, в текучие звезды челом». Этот грандиозный одновременный охват предельных *высот* и *глубин* мироздания потенциально сопоставим с дарованной преображенному естеству пророка способностью постигать одновременно и «неба содроганье, и горний ангелов полет, и гад морских подводный ход, и дольней лозы прозябанье».

Внезапное появление – на месте тесной «круглой комнаты» – «подземного пламени» и «звезд» (как бы обнажение двух *бездн* – *нижней* и *верхней*) знаменует возврат к распахнутому в бесконечность и онтологически структурированному, иерархическому образу мира (ср. с мифологемой *Мирового Древа*), возвращение эсхатологической перспективы. «Подземное пламя», «звезды» – не только пространственные координаты «верха» и «низа»; это символика метафизических «начал» и «концов», *последних пределов* мироздания. Мотив *подземья*, вероятно, семантически связан у Ходасевича с темой Орфея, отправившегося в поисках Эвридики в царство мертвых. В то же время акцент в описании *нижней бездны* делается не на мраке и тьме (как это свойственно мифологическим представлениям древних греков о владениях Аида и Эреба), а на *пламени*. Думается, было бы ошибкой понимать этот образ в «Балладе» как символ геенны огненной, адской преисподней. Здесь мы позволим себе не согласиться с трактовкой

\*\*\*\*\* Авторы комментариев к тексту «Баллады» Дж. Малмстад и Р. Хьюз указывают на связь образов «лезвия» и «глаз змеи» с мотивикой пушкинского «Пророка» [23, с. 430–431] и отчасти – с размышлениями А. Блока [Там же, с. 430] о «лезвии таинственного меча», который «пронзает сердце теурга» [2, с. 427].

\*\*\*\*\* Дж. Малмстад и Р. Хьюз возводят мотив змеиной мудрости к Библии, ссылаясь, в частности, на слова Христа, обращенные к апостолам, «будьте мудры как змии» (Мф. 10: 16) [23, с. 431].

Ф. Гёблера, полагающего, что в основе данного образа лежит «представление о подземном адском пламени», содержащее в себе «христианский оттенок»\*. Конечно, мы не можем полностью исключить из семантического ореола 31-й строки inferнальные ассоциации, однако целостный контекст сюжета не позволяет считать их основными и обязательными. Более резонно, на наш взгляд, интерпретировать «подземное пламя» как хтонический\*\* символ, олицетворение *древнего хаоса*, огненно-мрачной дионисийской стихии, ищущей просветления и аполлонического примирения в «царственном слове» поэта\*\*\* («гады морские» и «лоза» у Пушкина – также в первую очередь хтонические образы). Не случайно «пень» героя предстает в «Балладе» как «дикое» (35-я строка)\*\*\*\*. В то же время благодаря «музыке» он «вырастает» («над собою»), «встает», а значит, движется *вверх*, к «звездам». Впрочем, эпитет «дикое» (пень) может означать не только природную первозданность, грубое пиршество стихии, но и то, что с обыденной точки зрения поэтическая вдохновенность представляется чем-то изумляюще-странным, пугающе-неожиданным\*\*\*\*\*.

Дионисийская праздничная атмосфера пронизывает картину чудесного воскрешения «вещей»\*\*\*\*\*, однако последнее слово у Ходасевича принадлежит отнюдь не мотиву высвобождения огненного оргиастического начала. Крепнущий *ритм* «пенья» на новой основе организует и выстраивает все происходящее: «И в плавный, вращательный танец / Вся комната мерно идет...». Разумеется, здесь никак не обойтись без ассоциаций с образом

«сборного мистического действа», о котором так упорно пророчил крупнейший теоретик теургического символизма Вяч. Иванов [10, с. 77], в ощутимой мере повлиявший на миро-созерцание Ходасевича. Образ «вращательного танца» – несомненная отсылка к символике *мистерии*, дионисийского хоровода, приобщающего всех участников действия к священному всеединству сущего. Здесь самое время вернуться к замечанию Ф. Гёблера относительно этимологии слова «баллада», на провансальском диалекте означавшего «плясовая песнь». «Музыка и танец в их экстагическом значении, – подчеркивает ученый, – являются центральными элементами описываемого события, не действия, а метаморфозы, превращения лирического героя – обитателя мира повседневности – в мифического певца Орфея» [5, с. 3].

Как бы там ни было, экстаз, буйное неистовство не становятся у Ходасевича конечной целью «расколдованного» мира. Аполлонический мотив *плавности / мерности* (строки 37–38) выступает контрапунктом к разбуженной стихии, иерархически сподчиняя «дикое пень» высшему *логосному* началу, надмирной гармонии. Происходит согласование стихийного порыва с нерушимым *строем* всеобщего бытия. И фигура появляющегося в финале Орфея, таким образом, служит своеобразным ключом ко всему сюжету, семантически интегративным символом, увязывающим все затронутые мотивы в единый узел. С.Г. Бочаров в комментарии к стихотворению не только напоминает, что для Ходасевича как ученика младосимволистов Орфей – прежде всего «теург, творческий переустроитель мира», но и цитирует суждение Вячеслава Иванова, называвшего Орфея «заклинателем хаоса и его освободителем в строе» [3, с. 433]\*\*\*\*\*.

Второе двустипийное предпоследнего катрена – кульминация лирического сюжета: прозревшему герою, словно царский скипетр, вручается «тяжелая лира» (знак «мусической» власти, главный атрибут покорителя стихий Орфея). Заметим попутно, что *руки* до этого момента уже фигурировали в стихотворении, во второй строфе («...не знаю, куда бы мне руки девать»); и вот теперь они упоминаются

\*Справедливости ради отметим, что после этих слов Ф. Гёблер делает осторожную оговорку: «Следует избегать однозначных трактовок этого образа, выросшего до космических пределов» [5, с. 3].

\*\*От греч. *хтон* (χθών) – земля, почва.

\*\*\* Имеются в виду строки А. Ахматовой: «Всего прочнее на земле печаль и долговечней – царственное слово» («Кого когда-то называли люди...», 1945). Об особых взаимоотношениях художника со стихиями немало сказано в докладе А. Блока «О назначении поэта» (1921) и в поэтическом цикле Ахматовой «Тайны ремесла» (1936–1960).

\*\*\*\* Ср. у Мандельштама в «Концерте на вокзале»: «Ночного хора дикое начало и запах роз в гниющих парниках...» [12, т.1, с. 121].

\*\*\*\*\* Ф. Гёблер, говоря о воздействии «пенья» ходасевичевского поэта на пространство, предполагает, что вещи «внемяют его пению, как камни, которые Орфей в мифе своим пением пробуждает к жизни» [5, с. 2].

\*\*\*\*\* По мысли Андрея Белого, в данном случае «мифология в образе Орфея наделила музыку силой, приводящей в движение косность материала» [23, с. 339].

\*\*\*\*\* Слова взяты из статьи Вяч. Иванова «Орфей». Вот еще характерная цитата из этой же работы мыслителя и поэта: «Орфей – начало строя в хаосе <...> Призвать имя Орфея – значит воззвать божественно-организующую силу Логоса во мраке последних глубин личности...» [10, с. 706].

снова: «...тяжелую лиру мне в руки... дает». Думается, что сделанный в зачине акцент на неприкаянности *рук*, подчеркнутое внимание к их вынужденной праздности активизируют в сознании читателя представления о творчестве как о *труде*, трудной и всечеловечески значимой духовной *работе*. А указанный композиционный повтор (своего рода кольцевое движение), связанный с руками, можно истолковать как обозначение перехода от невосребованности, бесполезности существования к обретению смысла, цели, высшего призвания. Кроме того, в предпоследней строфе исключительно важными представляются еще несколько моментов.

Во-первых, появляется «кто-то» (передающий «лиру») остается не названным по имени, своего рода персонификация высшей надмирной силы. И это таинственное существо как будто совершает ритуал посвящения (инициации), торжественного возведения обычного человека, простого смертного, в ранг *певца*. Данная сцена снова заставляет вспомнить «Пророка», где страшное таинство мистического преображения человеческого естества совершается через посредство шестикрылого Серафима.

Во-вторых, «лира» оказывается «тяжелой». Данный эпитет существенно корректирует круг возможных ассоциаций\*. «Тяжелое» в контексте ходасевичевской лирики значит настоящее, реальное, подлинное, а также – трудное, мучительное, требующее страданий и жертвы. Невольно напрашиваются параллели с тяжелым бременем, с грузом великой ответственности, с готовностью к подвигу. И отсюда уже один шаг до ассоциации с *Крестом* – с крестной ношей и страшным крестным путем, уготованным избраннику. Кроме того, «тяжелое» здесь может означать нечто несовместимое с беспечной чувственной усадой, нечто, вызывающее ассоциации с разящим *оружием* (недаром пушкинский пророк получает повеление не убаюкивать и ласкать слух, а *глаголом жечь сердца людей*).

Во-третьих, «лира» передается герою «сквозь ветер». Спектр возможных истолкова-

ний образа ветра чрезвычайно широк. В данном контексте он заставляет вспомнить не только о буйствах вольной стихии, бессильной перед волшебными звуками Орфеевой лиры, но и о концовке пушкинской «Осени», где ветер, надувая паруса, оживляет корабль, дремлющий «в недвижной влаге», и символизирует воскрешающую силу творческого вдохновения. Не стоит также забывать о пушкинском образе ветра-*Аквилона*, который в «Египетских ночах» одновременно олицетворяет своеволие стихии и высшую поэтическую свободу\*\*. Как бы там ни было, символизируемые «лирой» *музыкальный лад* и *строй* не воцаряются у Ходасевича в обход стихии или *вместо* нее, а рождаются вместе с нею, в ее лоне, вбирая в себя её грозную мощь. Орфическая гармония торжествует не в качестве альтернативы изначальной огненности природного естества, а как ее высшее исполнение и увенчание перед лицом абсолютного божественного порядка.

В финале стихотворения «стопы» лирического героя, превратившегося в Орфея, уже не в «подземном пламени», а *опираются* (!) на «гладкие, черные скалы». Грозные хляби хаоса уступают место твердой субстанции (скала – символ непоколебимости и прочности, о скалу разбиваются волны; Арион (в одноименном стихотворении Пушкина), как мы помним, тоже оказывается в конечном итоге под сенью «скалы»\*\*\*). У читателя под занавес может возникнуть вопрос: кто же все-таки настоящий Орфей – тот, кто вручил лиру, или тот, кто ее принял (ведь категория первого лица в финале неожиданно сменяется категорией третьего)? И если вручивший лиру – не Орфей, то кто он? Ангел? Муза? Сам Всевышний? Ходасе-

\*\*Ключевая цитата из «Египетских ночей»: «Таков поэт – как Аквилон, что хочет, то и носит он...». Здесь при желании можно разглядеть отсылку к словам Христа «Дух дышит где хочет» (Ин. 3; 8). Русский историк и мыслитель Г.П. Федотов, обратив внимание на то, что имя Духа в разных языках лексически тождественно ветру и воздуху, писал о стихии ветра как об одном из главных символов Святого Духа [21, с. 232–235]. Интересна также связь «ветра» с *ритмом*, отмеченная А. Белым: «Ритм – первое проявление музыки: это – *ветер*...» [23, с. 430]. У Мандельштама в стихотворении «Отчего душа так певуча...» фигурирует «широкий ветер Орфея», а также знаменательное для нас сравнение: «И мгновенный ритм – только ветер, неожиданный Аквилон». У него же в стихотворении «Я знаю, что обман...» среди веяния «потустороннего ветра» неожиданно «раскрывается неуловимым метром рай распростертому в уныньи и в пыли» [12, т.1, с. 53, 277].

\*\*\*Ср.: «Я гимны прежние пою / И ризу влажную мою / Сушу на солнце, под скалою».

\*Это словосочетание («тяжелая лира»), давшее название всей книге, является одной из наиболее значимых формул, концентрированно выражающих творческое кредо зрелого Ходасевича. Для верного осмысления мотива *тяжести* в лирике автора «Баллады», на наш взгляд, крайне важен присутствующий в стихотворении «Гляжу на грубые ремесла...» образ Ангела, *тяжело ступающего по водам* [23, с. 150].

вич сознательно оставляет этот вопрос открытым. И думается, что здесь возможны разные трактовки; к тому же дотошная конкретизация в данном случае, кажется, не входила в замыслы автора. В любом случае вручающий лиру не только не замещает, не вытесняет лирического героя, но и не становится им, не меняется с ним местами. Он *приобщает* прозревшего певца к источнику некоей высшей, надмирной силы, припав к которому слабый, грешный человек, простой смертный, может «вырасти над собою», превзойти свою падшесть и смертность.

У нас уже нет сомнений, что речь идет не об эгоцентрическом превозношении над обыденностью и не о бегстве от нее, но о прозрении иного, высшего измерения бытия. Поэт до последнего солидарен с дольным миром и пытается спастись не *от него*, а *вместе с ним*.

Мгновенно вырастая в момент катарсиса, поэт вырастает не за счет разрастания своего персонального «я», а за счет приобщения к тому, что *больше его* (в поэтологических размышлениях О. Седаковой это явление называется «открытием в себе того, что тебя превосходит» [13, т. 4, с. 74]).

Примечательно, что об Орфее (в последнем стихе) говорится в 3-м лице. Это несколько не отменяет единодушного мнения интерпретаторов, что речь идет именно о преобразившемся лирическом герое стихотворения. Вероятно, 3-е лицо возникает как раз потому, что в финале перед нами уже не маленькое, частное «я», не эгоцентрически замкнутый индивидуум, а некая обобщенная личность Поэта-Орфея, вобравшая в себя весь мир и представляющая от всех и за всех перед лицом Высшего Божественного Начала (ср. у О. Седаковой: «...это общий человек в человеке <...> Мы верим тому, что в голосе поэта мы слышим другой голос: его называют голосом Музы, голосом Орфея, одного во всех поэтах <...> голосом самого языка...» [Там же, с. 164].)

С.Г. Бочаров, характеризуя одну из ранних книг поэта («Счастливый домик», 1913), отмечал, что явственно ощутимый на всем ее образно-стилистическом строе «пушкинский знак <...> впервые создал Ходасевичу репутацию поэта-традиционалиста...» [3, с. 420–421]. И не только (добавим от себя) традиционалиста – в расхожем, упрощенном значении слова, – но впоследствии и *неоклассициста*, верного рыцаря канонических форм, педантичного по-

следователя Державина, Пушкина и Тютчева\*. Признаем, однако, что подобный взгляд на специфику творчества Ходасевича содержит в себе некоторую недооценку новаторских потенций его художественной системы. Показательно, например, следующее суждение В. Вейдле: «В стихотворстве своем Ходасевич защитился от символизма Пушкиным...» [4, с. 45]. Это и другие подобные ему замечания дают повод думать, будто автору «Тяжелой лиры» приходилось выбирать между символизмом и классикой. На самом деле важнейшим стремлением Ходасевича (и об этом красноречиво свидетельствуют исследования С. Бочарова, Н. Дзуцевой, Д. Бетеа и др.) было стремление продуктивно сопрягать классические универсалии со всем лучшим и самым ценным, что дал Серебряный век и прежде всего – русский символизм, сосредоточенному осмыслению которого поэт посвятил почти все свои зрелые годы\*\*. Возможно, именно долго действовавшая в академической среде инерция восприятия Ходасевича в качестве рьяного поборника домодернистской эстетики послужила причиной того, что его часто и охотно причисляли к «неоклассикам», но крайне редко называли в числе поэтов, определивших лицо русского неотрадиционализма. Неотрадиционализм, который, в отличие от неоклассицистских течений XX в., был не только рожден кризисным сознанием модерна, но и принципиально исходил (в творческом плане) из своей кровной укорененности в неклассической ментальности, что, однако, не мешало ему плодотворно взаимодействовать с наследием традиции и искать новые пути к вечным аксиологемам классической (эллинико-христианской) культуры. Все это, конечно, заставляет лишний раз вспомнить о том, какую важную роль в образной системе Ходасевича играл библейский символ пшеничного зерна – вечно умирающего и воскресающего начала (Ин 12:24). «Поэтическую традицию, – замечает о поэте С. Бочаров, – он видит <...> во временах, превращающих-

\*Такой репутации, вероятно, отчасти способствовала его полемика с Г. Адамовичем, в которой Ходасевич выступал в роли непреклонного апологета классичности.

\*\*Надо признать, что символистский инструментарий в лирике Ходасевича несколько не уступает классическому. С.Г. Бочаров писал по этому поводу: «Можно было бы составить каталог тем символистского происхождения, заметных в “Тяжелой лире”» [3, с. 420].



ся одно в другое, временах воскресающих...» [3, с. 428]. «Видите ли, – говорил Ходасевич в одном из своих последних интервью, – надо, чтобы наше поэтическое прошлое стало нашим настоящим и – в новой форме – будущим <...> Вот Робинзон нашел в кармане зерно и посадил его на необитаемом острове – взошла добрая английская пшеница <...>...и с традицией надо как с зерном» [7, с. 4].

## Литература

1. Белый Андрей. Тяжелая Лира и русская лирика // Современные записки. 1923. Кн. XV.
2. Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. М., 1962. Т. 5.
3. Бочаров С.Г. «Памятник» Ходасевича // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999.
4. Вейдле В. О поэтах и поэзии. Paris, 1973.
5. Гёблер Ф. Об одном стихотворении Владислава Ходасевича // Литература. 2014 / 2015. №29 (509).
6. Голубиная книга: русские народные духовные стихи XI—XIX вв. М.: Моск. рабочий, 1991.
7. Городецкая Н. В гостях у Ходасевича // Возрождение. 1931. 22 янв.
8. Дзуцева Н.В. Время заветов: проблемы поэтики и эстетики постсимволизма. Иваново: ИвГУ, 1999.
9. Есаулов И.А. Традиция в литературе // Введение в литературоведение / под ред. Л.В. Чернец. 4-е изд. М., 2011.
10. Иванов Вячеслав. Собрание сочинений в 4 т. Брюссель, 1979. Т. 3.
11. Лейдерман Н.Л. Траектории «экспериментирующей эпохи» // Вопр. литературы. 2002. №4.
12. Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем. М.: Прогресс-Плеяда, 2010.
13. Седакова О.А. Четыре тома. М., 2010.
14. Скларов О.Н. «В заговоре против пустоты и небытия»: неотрадиционализм в русской литературе XX века. М., 2014.
15. Сурат И.З. Мандельштам и Пушкин. М., 2009.
16. Тюпа В.И. Дискурсные формации. М., 2010.
17. Тюпа В.И. Неотрадиционализм, или четвертый постсимволизм // Постсимволизм как явление культуры. М.: РГГУ, 1995.
18. Тюпа В.И. Поляризация литературного сознания // Literaturosyjska XX wieku: Nowoczesny. Noweproblemy. 1992. №1.
19. Тюпа В.И. Постсимволизм. Теоретические очерки истории русской поэзии XX века. Самара, 1998.
20. Тюпа В.И. Четыре парадигмы художественности в литературном сознании XX века // Русская культура и мир. Н. Новгород, 1993.
21. Федотов Г.П. Собрание сочинений: в 12 т. / сост., примеч. С.С. Бычков. М.: Мартис, 1998. Т.2.
22. Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2005.
23. Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений в 8 т. / сост., подгот. текста, ком. Дж. Малмстада и Р. Хьюза. М.: Рус. путь, 2009. Т. 1.
24. Эпштейн М. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX—XX веков. М., 1988.

\* \* \*

1. Belyiy Andrey. Tyazhelaya Lira i russkaya lirika // Sovremennyye zapiski. 1923. Kn. XV.
2. Blok A.A. Sbranie sochineniy: v 8 t. M., 1962. T. 5.
3. Bocharov S.G. «Pamyatnik» Hodasevicha // Bocharov S.G. Syuzhetyi russkoy literatury. M., 1999.
4. Veydle V. O poetah i poezii. Paris, 1973.
5. GYobler F. Ob odnom stihotvorenii Vladislava Hodasevicha // Literatura. 2014 / 2015. № 29 (509).
6. Golubinaya kniga: russkie narodnyie duhovnyie stihi XI—XIX vv. M.: Mosk. rabochiy, 1991.
7. Gorodetskaya N. V gostyah u Hodasevicha // Vozrozhdenie. 1931. 22 yanv.
8. Dzutseva N.V. Vremya zavetov: problemy poetiki i estetiki postsimvolizma. Ivanovo: IvGU, 1999.
9. Esaulov I.A. Traditsiya v literature // Vvedenie v literaturovedenie / pod red. L.V. Chernets. 4-e izd. M., 2011.
10. Ivanov Vyacheslav. Sbranie sochineniy v 4 t. Bryussel, 1979. T. 3.
11. Leyderman N.L. Traektorii «eksperimentiruyushey epohi» // Vopr. literatury. 2002. № 4.
12. Mandelshtam O.E. Polnoe sbranie sochinenij i pisem. M.: Progress-Pleyada, 2010.
13. Sedakova O.A. Chetyre toma. M., 2010.
14. Sklyarov O.N. «V zagovore protiv pustoty i nebyitiya»: neotraditsionalizm v russkoy literature XX veka. M., 2014.
15. Surat I.Z. Mandelshtam i Pushkin. M., 2009.
16. Tyupa V.I. Diskursnyie formatsii. M., 2010.
17. Tyupa V.I. Neotraditsionalizm, ili chetvertyiy postsimvolizm // Postsimvolizm kak yavlenie kulturny. M.: RGGU, 1995.
18. Tyupa V.I. Polyarizatsiya literaturnogo soznaniya // Literaturosyjska XX wieku: Nowoczesny. Noweproblemy. 1992. № 1.
19. Tyupa V.I. Postsimvolizm. Teoreticheskie ocherki istorii russkoy poezii XX veka. Samara, 1998.
20. Tyupa V.I. Chetyre paradigmyi hudozhestvennosti v literaturnom soznanii HH veka // Russkaya kultura i mir. N. Novgorod, 1993.
21. Fedotov G.P. Sbranie sochineniy: v 12 t. / sost., primech. S.S. Byichkov. M.: Martis, 1998. T.2.
22. Halizev V.E. Teoriya literatury. M., 2005.

23. Hodasevich V.F. *Sobranie sochineniy v 8 t. / sost., podgot. teksta, kom. Dzh. Malmstada i R. Hyuza. M. : Rus. put, 2009. T. 1.*

24. Epshteyn M. *Paradoksyi noviznyi. O literaturnom razvitiy XIX–XX vekov. M., 1988*

*The first “Ballad” by V. Khodasevich as a neotraditionalistic text (interpretation experience)*

*There is analyzed and interpreted the poem by V. Khodasevich “Ballad” (1921) in the light of the modern conception of the literary process of the XX century. There is put the question about the specificity of neotraditionalism as one of the non-classic forms of correlation with the culture tradition, as well as considered the sphere of poetology as an important element of the art philosophy. There is made the attempt to trace some features of the non-classical tradition-centeredness by the material of a single poetic text devoted to the description of a creative act.*

Key words: *Khodasevich, poetology, interpretation, “Pushkin’s paradigm”, theurgy, motive, reminiscence, neotraditionalism.*

(Статья поступила в редакцию 18.09.2014)

**М.А. ШИРЯЕВА**  
(Волгоград)

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАЧАЛО В МЕМУАРНО-АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ А.И. ДЕНИКИНА «ПУТЬ РУССКОГО ОФИЦЕРА»**

*Анализируются жанровая природа и художественная специфика мемуарного произведения А.И. Деникина «Путь русского офицера», рассматривается идейно-тематический пласт автобиографического повествования.*

Ключевые слова: *мемуарная проза, русское зарубежье, жанровая специфика, художественное начало.*

Документальные воспоминания, творчески обработанные и ориентированные на вкусы и пристрастия читательской аудитории, во все времена составляли внушительный пласт культуры. С 1920-х гг., по словам В.Б. Шкловского, мемуарный поток «залил русскую литературу. Конечно, революционные потрясения вызвали отчасти это явление, хотя я не уверен в этом “конечно”. Дело в том, что мемуары

коснулись не только одних революционных событий. Писатели начали писать в форме мемуаров то, что раньше вылилось бы у них в форму романа» [8, с. 205]. Не нужно доказывать, что мемуаристику XX в. невозможно представить без горьких воспоминаний о покинутой Родине деятелей русского зарубежья самого разного ранга. Конечно, основной пласт мемуарной прозы составляют воспоминания профессиональных литераторов. Но, однако, как отмечает В.М. Пискунов, за мемуары «брались эмигранты буквально всех чинов и званий: певцы и генералы, критики и балерины, священники и живописцы <...> представители самых блестящих родов и никому не ведомых разночинных фамилий <...>. Писательские мемуары образуют как бы стержень этого общего потока воспоминательных произведений» [5, с. 22].

И все же, несмотря на весьма значимые работы В.В. Агеносова, Б.В. Аверина, И.В. Голубевой, А.В. Громовой, Е.Л. Кирилловой, Н.Н. Козновой, А.А. Кузнецовой, Е.Г. Местергази, В.М. Пискунова, О.С. Ткаченко и др., в отечественном литературоведении еще не сформировано единого представления об эмигрантской мемуаристике как специфическом феномене, порожденном именно фактом изгнания. Да и само понятие мемуаристики размыто в своих теоретических и историко-литературных основах. Широкое понимание термина предполагает более или менее развитый автобиографизм в разножанровых произведениях: это и собственно автобиография, и дневниковые записи, и эпистолярные свидетельства, т.е. зафиксированные письменно (в свободной форме) личные впечатления о каком-либо событии его непосредственных участников. Собственно же мемуаристика (узкое истолкование) подразумевает только воспоминания и записки, что прежде всего мы будем иметь в виду. В качестве основных жанровых разновидностей мемуарной литературы выделяются автобиография («Курсив мой» Н. Берберовой, «Взвихренная Русь» А. Ремизова), дневник («Дневник моих встреч. Цикл трагедий» Ю. Анненкова, «Грасский дневник» Г. Кузнецовой), литературный портрет («Живые лица» З. Гиппиус, «Литературные портреты» Б. Зайцева), очерк («Петербургские зимы» Г. Иванова, «Встречи» Вл. Пяста) и т.п. Но и в данном случае границы между выделенными подвидами мемуаристики нельзя считать достаточно четкими, поскольку в рамках одно-