

Антонина Мартыненко. «Опыт Русской Анфологии» М. Яковлева в литературном контексте 1820-х годов	115
Алексей Балакин. Из разысканий о литературном окружении молодого Гончарова: поэт Яков Щеткин	130
Анастасия Басенко. Н. А. Полевой – водевилист	154
Ирина Шевцова. Герой Жорж Санд в формировании религиозного умонастроения А. А. Григорьева	163
Марсель Хамитов. Фельетонный извод античного жанра: рассказ Ф. М. Достоевского «Бобок»	169
Дарья Сапрыкина. Об одном упоминании «Лунной» сонаты Л. ван Бетховена в рассказе А. П. Платонова «Невозможное»	181
Владимир Емельянов. Вавилонская социалистическая революция (обисточниках пьесы А. Г. Глебова «Загмук»)	190
Виктория Буяновская. «Осмысленный абсурд» в стихотворении В. Ф. Ходасевича «Окна водвор»	207
Ани Петрс. Признаки фикциональности в литературной мистификации (на примере «Велесовой книги»)	221

Тираж 500 экз.

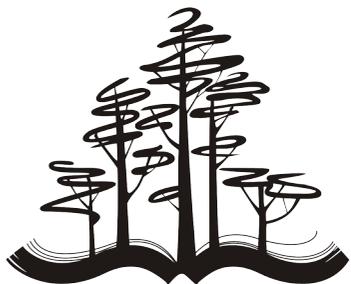
2016 XII (2)

ЛЕТНЯЯ ШКОЛА ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Летняя школа по русской литературе



2016 (2)



**международная летняя школа
по русской литературе**

Выходит 4 раза в год

Редакционный совет:

Проф. А. А. Кобринский (Санкт-Петербург, Россия), председатель
К. ф. н. А. Ю. Балакин (Санкт-Петербург, Россия)
Проф. И. Ю. Веницкий (Филадельфия, США)
Проф. А. А. Долинин (Мэдисон, США)
Проф. А. К. Жолковский (Лос-Анджелес, США)
Проф. О. А. Лекманов (Москва, Россия)
Проф. М. Ю. Люстров (Москва, Россия)
Г. В. Обатнин, PhD (Санкт-Петербург, Россия / Хельсинки, Финляндия)

Редакция:

А. Ю. Балакин, Е. А. Глуховская,
А. А. Кобринский (ответственный редактор),
О. В. Макаревич, А. А. Чабан

Адрес редакции:

191036, Санкт-Петербург, 1-я Советская ул., д. 10, лит. К.
Тел. (812) 449-52-50. E-mail: summerschool@list.ru
<http://schoolssummer.jimdo.com>

Свидетельство о регистрации средства массовой информации
№ ПИ № ФС 77 - 63198 от 1 октября 2015 года

Индекс по каталогу подписки «Урал-пресс»: ВН017186

ISSN 2307-5945 = Letná škola

© Авторы статей, 2016

© «Летняя школа по русской литературе», 2016

Информация об авторах

Антонина Мартыненко, студентка национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», Москва, Россия. antonina.martynenko1995@gmail.com

Алексей Балакин, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург, Россия. balakin@inbox.ru

Анастасия Басенко, аспирант Ивановского государственного университета, Иваново, Россия. anastasiabasenko@mail.ru

Ирина Шевцова, аспирант Волгоградского государственного социально-педагогического университета, Волгоград, Россия. shevtsovai1991@mail.ru

Марсель Хамитов, студент национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», Москва, Россия. marselblabla@mail.ru

Дарья Сапрыкина, студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия. dash.saprykina2010@yandex.ru

Владимир Емельянов, доктор философских наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург, Россия. banshur69@gmail.com

Виктория Буяновская, студентка национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», Москва, Россия. vbuyanovskaya@gmail.com

Ани Петрс, аспирант Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия. alexany@mail.ru

ВИКТОРИЯ БУЯНОВСКАЯ
(Москва)

«ОСМЫСЛЕННЫЙ АБСУРД» В СТИХОТВОРЕНИИ В. Ф. ХОДАСЕВИЧА «ОКНА ВО ДВОР»

В статье предпринята попытка анализа одного из самых загадочных стихотворений В. Ф. Ходасевича «Окна во двор» как эксперимента, находящегося на грани «антипоэзии». В качестве «конструктивного принципа» стихотворения выявляется прием последовательной «абсурдизации» содержания и формы. Уточняются ключевые для сборника «Европейская ночь» мотивы, переосмысливается связь стихотворения с его возможными источниками.

Ключевые слова: творчество В. Ф. Ходасевича, «Окна во двор», «Европейская ночь», поэтический эксперимент, абсурд как прием.

The article's aim is to analyze one of the most sophisticated poems written by Vladislav Khodasevich — «Windows looking into the yard» — as a poetical experiment close to «anti-poetry». Absurd (in the content and in the form) is defined as the «constructive principle» of the poem. The key motives of his latest collection of verse, «European night», are examined, and the connection between the poem and its possible sources is reinterpreted.

Key words: works of Vladislav Khodasevich, «Windows looking into the yard», «European night», poetical experiment, absurd as literary device.

«Окна во двор» — одно из самых загадочных стихотворений Владислава Фелициановича Ходасевича, вошедшее в, пожалуй, наиболее сложный для понимания сборник поэта — «Европейская ночь». Стихотворение было написано в 1924 году в Париже. Для Ходасевича это уже не просто время жизни в эмиграции, но период скитаний (к концу 1923 года русские эмигранты стали разъезжаться из Берлина), бытовой неустроенности. «Мы жили на Boulevard Raspail, 207, на пятом этаже, ужасно»,¹ — такую помету к

¹ Цит. по: Богомолов Н. А., Волчек Д. Б. Примечания // Ходасевич В. Ф. Стихотворения. Л., 1989. С. 402 (Библиотека поэта. Большая сер.).

стихотворению делает Ходасевич на экземпляре «Собрания стихов» (1927), принадлежавшем Н. Н. Берберовой. Однако в самом стихотворении не отражены специфические парижские реалии, в нем как бы синтезируются впечатления от европейского мира в целом, от познания «европейской ночи» — «современных сумерек»¹ культуры.

По словам критика и литературоведа В. В. Вейдле, поздняя лирика Ходасевича «дает нечто совершенно новое, принадлежит тому же поэту, но уже не той поэзии».² Для того чтобы описать суть качественного изменения поэтической системы в «Европейской ночи» по сравнению с более ранними стихотворными циклами, точнее, суть одного из наиболее характерных для этой новой системы приемов, нам кажется уместным использовать понятие «абсурда»; разумеется, здесь не должно возникать прямых ассоциаций с терминологическим значением этого слова, с тем непосредственным историко-литературным смыслом, которое оно обрело в связи, например, с поэтическими опытами ОБЭРИУтов или западной «литературой нонсенса». Мы будем использовать понятие «абсурда» скорее метафорически, для обозначения того общего эффекта, который производится отдельными приемами, но является чем-то более значительным, чем просто их сумма. Итак, попытаемся прокомментировать случай стихотворения «Окна во двор», когда именно последовательная «абсурдизация», причем и на уровне содержания, и на уровне формы, становится конструктивным принципом поэтического текста.

Первое, что идет вразрез со стихотворной конвенцией, — отсутствие цельности. Фрагментарность, обрывочность лирического сюжета достигают в стихотворении необычайной даже для модернизма степени. Оно как бы «сложено», «смонтировано» из отдельных сцен, что подчеркивается и графически — точками между строфами. Но и внутри строф смысловые части не всегда кажутся связанными друг с дру-

¹ Бочаров С. Г. «Памятник» Ходасевича // Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 454.

² Вейдле В. В. Поэзия Ходасевича / Вступ. статья и прим. А. В. Лаврова) // Русская литература. 1989. № 2. С. 154.

гом, или логическая связь между ними как будто только пародирует причинно-следственную связь — от нее остается только форма. Так, например, в IV строфе отношения между частями четко заданы и подчеркнуты с помощью подчинительных и сочинительных конструкций («отшлепать за то, что...»¹, «ушел, но вернулся..»), маленький сюжет претендует на серьезность, остроту и даже определенный трагизм, но «мораль», к которой сводится смысл строфы (сын *должен* любить луковый суп, иначе отец *должен* наказать его), абсурдна и полностью обесценивает выстроенные логические связи. Подчеркнем — речь идет о нарушении именно поэтической «конвенции», в прозе внимание читателя вполне могло бы быть привлечено к подобным бытовым деталям, повседневному событиям и их странному сочетанию, но мотивировка этих событий, скорее всего, была бы развернута — в противном случае события предстают увиденными не «изнутри», а со стороны, остранными, если пользоваться формалистской терминологией. Вырванный из естественной, «прозаической» — и в «литературном» смысле, и в смысле эстетической оценки — среды эпизод тем более воспринимается как «иноподобный» материал и, даже не подвергаясь еще анализу, «освоению», производит шокирующий эффект.

На следующем уровне, собственно, уровне смысла мы снова видим несоответствия, неразрешимые парадоксы. В этом страшном мире естественной реакцией на чужое горе становится агрессия — в первой строфе прямая логическая связь между частями (союз «и») делает желание бросить башмак в «источник звука» единственно возможным ответом «дураку». Таким образом, уже с самого начала в стихотворение врываются «дикие смыслы»,² как писал Андрей Белый, — спасительной объявляется деструкция, но и для этого сомнительного «спасения» средства оказываются слишком скудны — лирический субъект не может даже бросить в

¹ Здесь и далее стихотворение цитируется по изданию: Ходасевич В. Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 1: Стихотворения. Литературная критика 1906–1922 гг. С. 278–279.

² Белый А. Тяжелая Лира и русская лирика (цит. по: Бочаров С. Г. «Памятник» Ходасевича. С. 418).

«дурака» башмак. Единственным же спасением объявляется глухота: во второй строфе, в которой резко уплотняется предметный мир и из «причитаний» «дурака» вырастает настоящая какофония (переданная на всех уровнях: именно этим можно объяснить одну из итоговых правок: вместо «тарелки, кастрюли, пьянино гремят» — «кастрюли, тарелки, пьянино гремят»; в сильную позицию поставлено слово с особенно неприятным звучанием — «кастрюли») ущербность парадоксальным образом оборачивается освобождением от суеты, блаженством покоя.

Предметы в этом мире утрачивают свою функцию. Во второй строфе в одном ряду оказывается «гром» посуды и пианино, которое в тексте превращено в «пьянино» и таким образом вписано в контекст «кухонного чада», как бы вечно «пьяной» жизни. В третьей строфе появляется «пыльное трюмо» — зеркало, не способное отражать. Утрачивают свой смысл и устойчиво символические жесты: так, актер «целует портреты» — обратим внимание на множественное число: это всего лишь автоматическое действие, возможно, отсылающее к сценам из бульварных романов — получается, актер и в жизни — в любви! — играет роль. Во второй части строфы классическая тема «весь мир — театр» заостряется: разыгрывается смерть, что оборачивается шуткой над основами бытия («в шестнадцатый раз умирает герой»). Логика нарушается во всем, границы размываются — герой и актер сливаются воедино (схожие мотивы появляются в более раннем стихотворении Ходасевича «Жизель»¹ (1922) — балерине приходится «сходить с ума», «умирать», а потом «могильный камень двигать» и снова танцевать). Стершимся в разговорной речи, но здесь остранным и вновь ставшим ощутимым оксюморонам «правдивая игра» Ходасевич выносит реальности приговор — все есть иллюзия, за иллюзией же — абсурд.

Нормальная логика везде инвертирована: в пятой строфе уже не смерть трагически мешает жизни, но жизнь трагически мешает смерти. Старик «забывает старательно гвоздь», т. е. готовится повеситься, но его старания тщетны, ему по-

¹ Ходасевич В. Ф. Жизель // Ходасевич В. Ф. Стихотворения. С. 134.

мешают, и кажется, это не случайность, а закономерность, проявление направленной на человека злой воли. Поэтому лирический субъект говорит уверенно о том, что еще только произойдет в будущем: «успеет помешать», и может даже точно определить момент, когда сработает враждебный воле героя «механизм», — «сегодня». Абсурдно и страшно само намерение старика, но еще более абсурдна и страшна невозможность распорядиться собой даже на этом, «последнем» рубеже. Но и за ним, за «последней» чертой продолжается та же путаница, та же «насмешка» над смыслом: так, в шестой строфе в портрете умершего можно также заметить инверсию: смерть, как бы шутя, поменяла местами очки («очки на столе») и медяки («медяки на глазах»).

Наконец, деэстетизируется, а значит, и деконструируется непосредственно поэтическое. Стихотворение написано дольником, который создает ощущение диссонанса, прозаизирует то, что и без того непоэтично. С. Г. Бочаров в статье «„Памятник“ Ходасевича» писал, что поэт «преодолевал современность ямбом»;¹ здесь же реальность так страшна, что «преодолеть ее невозможно». Беспорядочная смена типов рифмовки также разрушает единство стихотворения — это не вдохновенный порыв, а конструкция с функциональными деталями; новый тип рифмовки открывает новые возможности для интонационной игры (и, например, седьмая строфа практически превращается в словесный жест). Не менее существенно и обилие бедных рифм («ребят» — «гремят», «глухой» — «тишиной» и т. д.), которые являются для Ходасевича устойчивым знаком убожества — он даже назовет так стихотворение о скуке жизни (с первой строкой «Всю неделю над мелкой поживой»), во многом перекликающееся с «Окнами во двор». Каламбурная рифма «труп» — «суп» в IV строфе, будучи очередной насмешкой над смыслом, оборачивается насмешкой и над самой возможностью серьезного поэтического высказывания. Но еще более важно, что повторы, параллелизмы, в особенности, в последней строфе — строгий параллелизм с хиазмом и подхватом «Всегда в тесноте и всегда в темноте / В такой темноте и в такой

¹ Бочаров С. Г. «Памятник» Ходасевича. С. 450.

тесноте!» вызывают неожиданные и усиливающие эффект смыслового тупика жанровые ассоциации: детские считалочки, скороговорки, английская абсурдная поэзия, например, лимерики.

Теперь, когда мы видим основные смысловые и стилистические «разломы» в этом стихотворении, перед нами встает вопрос, как же все-таки понять его реальное содержание. Несмотря на перечисленные несоответствия, бесспорным кажется факт, что стихотворение не просто «смонтировано», а тщательно, строго выстроено, продумано, как продуманы и сами несоответствия. Очевидно, что последовательность слабо связанных между собой строф принципиально важна для лирического сюжета. Подтверждается это даже тем, что Ходасевич искал наиболее «точный» вариант их расположения, в частности он несколько раз переставлял четвертую и пятую строфы. «Абсурдные» стихи Ходасевича далеки от литературы «нонсенса». Бессмыслица — трагический вывод, а не игровая установка, именно поэтому финал стихотворения обладает зловецей, почти заклинательной силой. И хотя эффект смыслового тупика принципиально важен, важны и значения слов. Ходасевич тщательно выбирал, какое из них поставить в сильную позицию: в итоге вместо «Всегда в темноте и всегда в тесноте, / В такой тесноте и в такой *темноте*» стало «Всегда в тесноте и всегда в темноте, / В такой темноте и в такой *тесноте!*» Эта перестановка, вероятно, объясняется тем, что «теснота», замкнутость пространства акцентируют внимание читателя на невозможности порыва и прорыва — а это первостепенная или, как писал Бочаров, «собственная»¹ тема Ходасевича. В самом стихотворении ключевые мотивы прослеживаются в каждой строфе, какими бы разными по сюжету и интонации они ни были. Так, например, образ глухого во II строфе продолжает тему неполноценности, начатую в I строфе (образ «несчастливого дурака»), в III строфе отголоском этого мотива является деталь внешности героя — «курносый актер». Другой важнейший мотив — «театральный», появляющийся впервые в III строфе, поддерживается странным, наигранным, «сценичным»

¹ Там же. С. 434.

поведением отца в IV строфе. В свою очередь, образ отца, приходящего извне и несущего плохую весть, как бы дублируется образом идущего по лестнице гостя, который собирается помешать старику. Обе ситуации оказываются каламбурно тавтологичными, при том, что происходит резкий «скачок» от бытовых смыслов (или бессмыслицы) к главному. Наконец, очевидно, что мотив смерти появляется в стихотворении гораздо раньше («игра в смерть» в III строфе и «смертельная» бледность отца в IV), пусть и становится основным только в V — VI строфе.

То же касается и формы. Стихотворение отчасти «депоэтизируется» дольником, но важно отметить, что во всех строфах, кроме финальной, четырехиктный дольник сменяется трехиктным в последнем стихе. С одной стороны, дольник демонстрирует относительную произвольность ритма, с другой, внося в ритм постоянные «перебои», он же вносит и «порядок»: на последнем, ключевом для «опрокидывания» смысла стихе каждый раз ставится дополнительный акцент, а финальная строфа воспринимается как иная, особенная.

Итак, «осмысленность» образов, интонаций, приемов не подвергается сомнению — осмыслен и «абсурд». Привычная картина мира оказывается разрушенной, но именно это позволяет автору выстраивать новые связи, новую картину мира, вытесняющую привычную картину.

Так, во-первых, организуется особое художественное пространство. Все сценки объединены общей точкой зрения лирического субъекта, фрагментарность сюжета мотивирована, так как окна расположены по периметру двора и герой переводит взгляд. «Несчастный дурак» помещен «на дно», в центр, что уже само по себе определяет облик этой маленькой вселенной. Задана и глубина — «колодец двора», здесь как бы реализована стершаяся в речи метафора. Конструируется замкнутый, тесный «мирок», который тем не менее моделирует большой мир со всей сложной системой отношений. И в то же время этот мир как бы не вполне настоящий — он показан отстраненно, «через стекло» или как будто на экране, в немом кино. В «Европейской ночи» это один из главных символов пошлости, пустоты, массового духовного обнищания. В ключевом тексте сборника —

второй «Балладе» («Мне невозможно быть собой...») — сеанс в «синема» противопоставлен поэтическому откровению: «Мне лиру ангел подает, / Мне мир прозрачен, как стекло, / А он сейчас разинет рот / Пред идиотствами Шарло»¹ (речь идет о фильмах Чарли Чаплина, которые к тому моменту действительно стали очень популярны). Таким образом, «Окна во двор» подсвечиваются основным жанром немого кино 1920-х годов — «комедией положений» с ее главными элементами: «преувеличенной» пантомимой, доходящей до клоунады, буффонадой и т. д. — абсурд в этом «искусственном» мире становится вполне уместным.

Следующий уровень — сюжетный. И если в первой строфе дана общая картинка, обрисовано пространство, то со второй по восьмую строфы прослеживается сквозной сюжет, который можно назвать сюжетом жизненного цикла. Сначала идет движение от пустой жизни к смерти: детство (II строфа: «Баюкают няньки крикливых ребят») — зрелость (IV строфа, где появляется фигура отца) — старость (V строфа) — смерть (V, VI). Но на этом линия не обрывается, теперь движение идет от смерти — к «Жизни-и-в-Смерти»,² если использовать кольриджевскую формулу из его «Сказания о старом мореходе». «Жизнь-и-в-Смерти» еще страшнее смерти: в VII строфе появляется возможность новой жизни, в VIII же изображается бесцельный, слепой, однообразный «бег» воды по канализационным трубам, который и становится итоговой метафорой жизненного пути (ср.: «Должно быть, жизнь и хороша / Да что поймешь ты в ней, спеша / Между купелию и моргом...»³). Очевидно, что этот цикл интерпретируется здесь не как знак вечного обновления, но как реализация принципа замкнутого круга, «дурной повторяемости». Все земное обречено на бессмысленные метаморфозы, которые обобщенно предстают в стихотворении в схеме «изо льда в огонь» — жуткой насмешке над телом умершего, которое попадет из морга в крематорий.

¹ Ходасевич В. Ф. Баллада // Ходасевич В. Ф. Стихотворения. С. 177.

² Кольридж С. Т. Сказание о старом мореходе / Пер. с англ. В. И. Левика // Кольридж С. Т. Стихи. М., 1974. С. 13.

³ Ходасевич В. Ф. Из дневника // Ходасевич В. Ф. Стихотворения. С. 174.

Наконец, главный сюжет стихотворения, его идея связаны уже не с «земным» циклом, а с вечными ценностями, а точнее, с постепенным отказом от них по мере постижения «ада», открытия истинного «состояния мира»: от внешнего (шум во дворе) — к внутреннему, к его глубинной «структуре», «анатомии» («писк» воды «в стене глубоко»). На этом уровне выстраивается логика нагнетания, усиления «негативных» мотивов. Обесценивается жизнь — в ней все иллюзорно и бессмысленно, обесценивается смерть, которая вопреки ожиданиям не освобождает человека, а превращает его в предмет. Мертвое тело словно раскладывается на части, утратившие свою функцию «детали» сломанного механизма («подвязана челюсть»). Недаром в первой фразе сказуемое «лежит» становится общим для трех подлежащих, выстраиваются параллельные ряды: «рабочий» — «очки» — «медяки» (то, что лежит) и «постель» — «стол» — «глаза» (то, на чем лежат предметы). Картина напрочь лишена второго, метафизического плана. Затем опошляется то, что провозглашалось в поэтической традиции выше, сильнее смерти — любовь. В седьмой строфе открыто заявлена власть не чувства, но инстинкта, который сдерживает лишь вынужденное «нельзя». Здесь продолжается и тема лжи: грубая смерть «обставляется» одними обрядами (цветы, медяки), грубое влечение — другими (стихи, вино). Так обесценивается, наконец, и сама поэзия — «стихи» упомянуты лишь как часть «алгоритма» соблазнения. Зло, саркастически, но все же лирический субъект вынужден согласиться с этими законами («Что верно, то верно!»). Особенно страшна VII строфа тем, что лирический субъект говорит как бы о себе самом (похожую мучительную рефлекссию мы видим в поэме С. А. Есенина «Черный человек», написанной позже, в 1925 году: «Ах, люблю я поэтов! / Забавный народ! / В них всегда нахожу я / Историю, сердцу знакомую, / Как прыщавой курсистке / Длинноволосый урод / Говорит о мирах, / Половой истекая истомою»¹).

¹ Есенин С. А. Черный человек // Есенин С. А. Стихотворения. Поэмы. М., 1965. С. 541.

В финале в общий хор вступает новый «голос» — «писк» воды. Это как бы олицетворение «поневоле»: универсальные законы, которым подчиняются и дух, и материя, так тяжелы, что даже вода в трубах не может их вынести и начинает «пищать». «Писк» воды отсылает читателя к «причитанию» «дурака» в первой строфе — замыкается круг и ничего не меняется. Течение воды по трубам — это бесцельное, слепое, однообразное движение в «сжатом» пространстве. Позже, в стихотворении «Бедные рифмы» Ходасевич разовьет этот образ и выведет «непреложный закон»: ¹ «заповедное смирение» пузырьков в сифоне. Параллель с человеческой жизнью очевидна: по сюжету стихотворения, «пузырек с пузырьком» — это брак, жизненный путь вдвоем. Схожим образом все сценки, описанные в стихотворении «Окна во двор», сводятся к страшной итоговой метафоре. Это образ подчеркнуто сниженный, бытовой; уподобление жизни канализационному водостоку — таков «обломок» поэтической веры в единый мировой дух, воплощенный во всех вещах. Поэзия дискредитирована. Позволим себе сделать еще один шаг: сам поэт, рисующий картину в черных тонах, отчасти отождествляется с самым первым из упомянутых героев — «несчастливым дураком», его бессмысленное «причитание» воспринимается как автометаописание; именно поэтому «разлагается» форма, стихотворение оказывается на грани «антипоэзии».

Итак, абсурд в стихотворении «Окна во двор» действительно можно назвать осмысленным и более того, как бы это ни было парадоксально, смыслообразующим. Но не менее важно и то, что этот прием необходимо учитывать не только при имманентном анализе стихотворения. Наша схема позволяет нам по-новому взглянуть на связь стихотворения с его возможными источниками, на которые уже указывали исследователи.

Типологически — по теме и композиции (принцип «называния» отдельных эпизодов) — «Окна во двор» соотносятся со стихотворением «Утро» Н. А. Некрасова, в котором

¹ Ходасевич В. Ф. Бедные рифмы // Ходасевич В. Ф. Стихотворения. С. 176.

также моделируется большой мир и страдание объявляется универсальным законом.¹ Но, по мысли Некрасова, корень зла — в устройстве общества, природа лишь перенимает «унылое» и «жалкое» у человека («С окружающей нас нищетою / Здесь природа сама заодно»). Поэтому Некрасов акцентирует внимание читателя на социальной иерархии, делая максимально широкий срез общества: крестьянин, «торгаши», офицеры, кавалер ордена Святой Анны первой степени и т. д. У Ходасевича лишь единственный раз упомянут социальный статус одного из героев («Рабочий лежит на постели в цветах...»), и в таком контексте это воспринимается как еще одна горькая, страшная шутка: какое значение имеет социальный статус, когда речь идет о мертвом? (Упомянутая профессия другого героя — «актер» — не воспринимается как «социальная» категория, так как символическое, переносное значение сразу же выходит на первый план). Создается ощущение, что Ходасевич намеренно доводит до абсурда подобные категории и таким образом подчеркивает несостоятельность поставленного Некрасовым «диагноза»: уже один факт смерти доказывает, что причина несчастий не исчерпывается несправедливым социальным устройством. Можно предположить, что по тому же принципу с образом проститутки у Некрасова перекликаются рассуждения лирического субъекта в седьмой строфе: оказывается, любовь опошляется не только такой «язвой» общества, как проституция, но за любым ухаживанием — «стихами» и «вином», любым проявлением любовных чувств — стоит все тот же животный инстинкт.

Герои стихотворения Некрасова — жертвы социальной несправедливости, они вызывают у лирического субъекта сочувствие и участие. Даже в описании рутинной работы «торгашей», высшее благо для которых — «сытно поесть», за пренебрежительной формой слова «торгаш» не стоит реального пренебрежения. Некрасов фиксирует факты (отсюда и разговорное, взятое из живой жизни слово), и эти факты не могут оставить равнодушным («Хоть плачь!»).

¹ На этот источник указывают в примечаниях к стихотворению Д. Б. Волчек и Н. А. Богомолов.

Иначе у Ходасевича с его «радикальным философским отвержением условий человеческого существования».¹ Ю. И. Левин назвал эту тему в поэзии Ходасевича «нищепанской»² — обыденная жизнь, «обыденная» правда отталкиваются, так как они «малы». Поэтому и открыто «посочувствовать» лирический субъект может только воде в трубах, и только косвенно — всем другим героям стихотворения, в том числе «несчастному дураку», в которого он собирался бросить башмак.

Мрачная, без малейшего просвета, картина, нарисованная Ходасевичем, напоминает о блоковском «страшном мире»,³ тем более что само название «Окна во двор» явно отсылает к одноименному стихотворению Блока, написанному в 1906 году.⁴ Лирическая ситуация в двух стихотворениях внешне схожа: герой смотрит на улицу из своего окна и «умирает с тоски». Появляются и схожие мотивы: «жолоб» у Блока и «трубы» у Ходасевича создают образ «железного», холодного, бездушного города, словно вычерченного только прямыми линиями. «Голодная кошка» в блоковском стихотворении символизирует несчастную судьбу любого живого существа, что перекликается с идеей всеобщей обреченности у Ходасевича. Но при этом лирический субъект стихотворения Блока не заглядывает в окна, не наблюдает со злым вниманием бытовые сцены — во дворе все пусто, остались лишь «следы» вчерашнего дня («теплятся желтые свечи»), перетекающего в день сегодняшний («старинные речи / проснулись...»). Заметим, что, хотя «речи» только «проснулись», они «старинные» — на самом деле, не повседневная бессмысленная какофония мучает блоковского лирического субъекта, а древняя, таинственная музыка тревожит, «бере-

¹ Бочаров С. Г. «Памятник» Ходасевича. С. 436.

² Левин Ю. И. Заметки о поэзии Вл. Ходасевича // Левин Ю. И. Избранные труды. М., 1998. С. 234.

³ «В „Европейской Ночи“, вообще гораздо более бедной реминисценциями по сравнению с „Тяжелой Лирой“, схождения с Блоком приобретают отчетливую тематическую привязанность: „страшный мир“ кварталов берлинской и парижской бедноты у Ходасевича имеет очевидные сходства с петербургским „страшным миром“ Блока III тома и частично с „Городом“ II тома» (Там же. С. 224).

⁴ Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 2. С. 170.

дит» душу, и он плачет, но слушает, замороженный мистическими голосами и игрой света («белеет одежда / в рассеянном свете утра»). Сопоставив начальные строки блоковского стихотворения («Одна мне осталась надежда: Смотреться в колодезь двора...») с началом стихотворения Ходасевича, мы приходим к ключевой оппозиции: «смотреться» у Блока — и «смотреть» у Ходасевича. У Блока картина за окном, словно гладь воды, отражает самого лирического субъекта, а все внешнее оказывается «глубоко на дне». В финале стихотворения лирический субъект как бы подводит итог увиденному в «зеркале» двора: «Совсем я на зимнее солнце, / На глупое солнце похож». У Ходасевича же взгляд героя на окружающий мир подчеркнуто объективен, от этого эффект абсурда усиливается — перед нами факты, а не фантазия поэта, искажившая реальность, и нам приходится поверить, что мир именно таков.

Еще один возможный источник стихотворения упомянут в статье Д. Попова «Ходасевич, Блок и Некрасов»¹ — это стихотворение «Обстановочка» Саши Черного (1909). И Саша Черный, и Ходасевич изображают пошлое, абсурдное, однообразный и нелепый в своем однообразии быт. В обоих стихотворениях сценки скрепляются перечислительной конструкцией с постепенным нагнетанием эффекта. Отметим также близость отдельных мотивов: сестра «насилует простуженный рояль» у Саши Черного — «гремящее» в унисон с посудой «пьянино» у Ходасевича, «дребезжат <...> стаканы» — «кастрюли, тарелки, пьянино гремят» и др. Но если изображенное Сашей Черным нелепо и смешно («задумавшиеся» тараканы, скисший «одинокий рыжик»), то у Ходасевича оно доведено до высшей степени абсурда и уже горько-комично, даже страшно. Так, в «Обстановочке» «сын побит за двойку с плюсом...» — у Ходасевича он должен быть наказан потому, что не любит луковый суп. У Саши Черного «сырость капает слезами с потолка» — у Ходасевича «вода запищала в стене глубоко», образ максимально травестирован.

¹ См.: Попов Д. Ходасевич, Блок, Некрасов // Русская филология — 18. Тарту, 2007. С. 105.

Эти и другие сдвиги позволяют приблизиться к пониманию того частичного разрыва с поэтической традицией, который во многом формирует особую поэтику «Европейской ночи». В случае со стихами кризисного периода в жизни и в творчестве Ходасевича именно подобные сдвиги и «разломы» могут указать на «болевы́е точки», а значит, дать ключ к пониманию текста. Этими «разломами», «разрывами» поэт освобождает место для экспериментов: таким сложным, необычным для русской литературы первой четверти XX века поэтическим экспериментом на грани «антипоэзии» и является стихотворение «Окна во двор».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ

1. *Блок А. А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 2.
2. *Вейдле В. В.* Поэзия Ходасевича // Русская литература. 1989. № 2. С. 144–163.
3. *Бочаров С. Г.* Памятник Ходасевича // Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 415–471.
4. *Есенин С. А.* Черный человек // Есенин С. А. Стихотворения. Поэмы. М., 1965. С. 537–542.
5. *Кольридж С. Т.* Сказание о старом мореходе / Пер. с англ. В. И. Левика // Кольридж С. Т. Стихи. М., 1974. С. 5–30.
6. *Левин Ю. И.* Заметки о поэзии Вл. Ходасевича // Левин Ю. И. Избранные труды. М., 1998. С. 209–267.
7. *Попов Д.* Ходасевич, Блок, Некрасов // Русская филология–18. Тарту, 2007. С. 103–106.
8. *Ходасевич В. Ф.* Стихотворения. Л., 1989 (Библиотека поэта. Большая сер.).
9. *Ходасевич В. Ф.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 1: Стихотворения. Литературная критика 1906–1922 гг.