

Российский государственный педагогический университет
имени А. И. Герцена

Женевский университет

Петербургский институт иудаики

Восьмая

международная летняя школа по русской литературе

Статьи и материалы

Каукоемриälä (Цвелодубово)
Свое издательство
2012

«Перед зеркалом» Ходасевича: итальянская амальгама¹

0. Текст

Перед зеркалом

Nel mezzo del cammin di nostra vita.

- I 1 Я, я, я! Что за дикое слово!
 2 Неужели вон тот — это я?
 3 Разве мама любила такого,
 4 Желто-серого, полуседого
 5 И всезнающего, как змея?
- II 1 Разве мальчик, в Останкине летом
 2 Танцевавший на дачных балах, —
 3 Это я, тот, кто каждым ответом
 4 Желторотым внушает поэтам
 5 Отвращение, злобу и страх?
- III 1 Разве тот, кто в полночные споры
 2 Всю мальчишечью вкладывал прить, —
 3 Это я, тот же самый, который
 4 На трагические разговоры
 5 Научился молчать и шутить?
- IV 1 Впрочем — так и всегда на середине
 2 Рокового земного пути:
 3 От ничтожной причины — к причине,
 4 А глядишь — заплутался в пустыне,
 5 И своих же следов не найти.

¹ Мой приятный долг — поблагодарить А.К. Жолковского и слушателей нашего совместного доклада о русских и итальянских интертекстах «Перед зеркалом» в Институте славяноведения (20.06.2011), состоявшем из [Жолковский 2011] и первой редакции настоящей статьи, за высказанные идеи; Г.Д. Муравьеву — за редактирование подстрочников с итальянского; и Роберта Хьюза и Н.Ю. Чалисову, ознакомившихся с последней редакцией статьи, за ценные соображения.

- V 1 Да, меня не пантера прыжками
 2 На парижский чердак загнала.
 3 И Виргилия нет за плечами, —
 4 Только есть одиночество — в раме
 5 Говорящего правду стекла.

18–23 июля 1924
Париж [179–180]²

1. Стихотворение о «сверх-личной биографии»

Отчетливо автобиографическое стихотворение «Перед зеркалом» (далее — ПЗ) было написано Ходасевичем 18–23 июля 1924 года, спустя два года после отъезда из большевистской России с новой подругой, Ниной Берберовой, в Париже, где они провели 4 месяца³. Калейдоскоп городов, в которых они успели пожить или просто побывать до Парижа, в ПЗ сведен к минимуму: мотиву загнанности на *парижский чердак*. В самом чердаке позволительно видеть их первое парижское жильё — комнату для прислуги под самой крышей на 7-ом этаже дома издателя З.И. Гржебина, на Шан де Марс⁴. Из опыта двух первых лет вне России для ПЗ многое дали венецианские переживания, записанные Берберовой задним числом, что любопытно — в возрастных и зеркальных терминах ПЗ:

«Ходасевич захвачен **воспоминаниями молодости** [о поездке 1911 года и романе с Евгенией Муратовой. — *Л.П.*]; «В Венеции Ходасевич был и окрылен, и подавлен: здесь когда-то он был молод и один, мир стоял в своей целостности за ним, еще не страшный. Теперь **город отбрасывал ему отражение того, что есть: он не молод, он не один, и никто и ничто не стоит за ним, защиты нет**» [Берберова 1983: 242, 243–244].

Далее, Венеция в ПЗ если как-то и отразилась, то косвенно, введением образа зеркала⁵. Из других жизненных обстоятельств в ПЗ попал — и даже стал доминантой — тогдашний возраст Ходасевича, 38-летний. Самой этой даты в ПЗ, правда, нет. Ее поглотило более об-

² Здесь и далее поэзия Ходасевича цитируется по [Ходасевич 2009] с указанием страниц в квадратных скобках.

³ [Берберова 1983: 249].

⁴ См. о ней [Берберова 1983: 248–249].

⁵ См. «Полдень» (1918) Ходасевича, где герой мысленно возвращается в Венецию через водное зеркало — двойную приметку этого города.

щее понятие *средины* жизни, которым в строфе IV закреплены рассеянные по строфам I–III биологические и экзистенциальные перемены, коснувшиеся лирического «я».

Кстати, о переменах. Одна, отъезд из России и созревающее решение поселиться на Западе, нашла отражение в ПЗ, другая же, расставание со второй женой, Анной Ивановной, и гражданский брак с Берберовой, вроде бы нет. Более того, явно благополучный новый союз в стихотворении обратился в свою противоположность: одиночество. Тут прокламируемая ПЗ правда жизни оказалась замещенной мифологией гибнущего в одиночестве Поэта. Собственно, такой конец Ходасевич предначертал себе в полушутливом, полусерьезном письме к Анне Ивановне от 3 февраля 1922 года:

«Офелия гибла и пела» — кто не гибнет, тот не поет. Прямо скажу: я пою и гибну. И ты, и никто уже не вернет меня. Я зову с собой — *погибать*. Бедную девочку Берберову я не погублю... Я только обещал ей показать дорожку, на которой гибнут. Но, доведя до дорожки, дам ей бутерброд на обратный путь, а по дорожке дальше пойду *один*. Она-то просится на дорожку, этого им всем хочется, человечкам. А потом не выдерживают...» [Ходасевич 1997: 441].

Те же медитации о судьбе Поэта — и тоже с опорой на фетовский мотив пения-гибели Офелии — проникли позднее в стихотворение «Сквозь дикий грохот катастроф...» (1926–1927): *Но петь и гибнуть нам дано,/ И песня с гибелью — одно* [315]. Вообще, мысли о собственной смерти часто посещали Ходасевича. В парижский период, судя по воспоминаниям Берберовой, он переживал суицидальные настроения:

«Ходасевич говорит, что не может жить без того, чтобы не писать, что писать он может только в России, что он не может быть без России, что не может ни жить, ни писать в России — и умоляет меня умереть вместе с ним» и т.д. [Берберова 1983: 252].

В ПЗ ничего суицидального вроде бы нет, но мотив то ли смерти, то ли переживания собственной смертности проступает через слова, о *роковом земном пути*, и конструкции (о которых см. § 5).

Если мотив смерти в ПЗ ходасевичеводами традиционно не замечается⁶, то о пессимизме написано достаточно. Как уже отмечалось, в этом стихотворении нарушен характерный для зрелого Ходасевича

⁶ См. [Miller 1981: 171–173, Левин 1998 а: 219–220, 1998 б: 569, Kirilcuk 2002: 384–386, Postoutenko 2002].

баланс физического постарения внешней оболочки и внутреннего богатства. Последнее реализуется в виде духовной прозорливости и мощных творческих потенций, обеспечивая лирическому «я» проникновение в тайны жизни, творчества, другие миры, а также Орфееву лиру или венок — награду за поэтический дар [Miller 1981, Kirilcuk 2002: 384–386]. Любопытно, что типовое решение автоописательных стихотворений Ходасевича, претворяющих этот баланс, предполагает отказное движение: взлет после падения. Падение — это неприглядная внешность лирического «я» в начале стихотворения, а финальный взлет — открытие в себе божественной внутренней сути. Такую парадигму, причем с опорой на образ зеркала, еще до ПЗ реализовал сонет «Нет, ты не прав, я не собой пленен...» (1919), из диптиха «Про себя»⁷. Его лирический герой, *наемник усталый*, разглядывая во сне свое отражение в *водяном зеркале*, нарциссически прозревает свой божественный атрибут, *венки из звезд*:

Нет, ты не прав, я не собой пленен.
Что доброго в наемнике усталом?
Своим чудесным, божеским началом,
Смотря в себя, я сладко потрясен.

Когда в стихах, в отображеньи малом,
Мне подлинный мой образ обнажен, —
Всё кажется, что я стою, склонен,
В вечерний час над водяным зеркалом.

И, чтоб мою к себе приблизить высь,
Гляжу я вглубь, где звезды занялись.
Упав туда, спокойно угасает

Нечистый взор моих земных очей,
Но пламенно оттуда проступает
Венок из звезд над головой моей. [91–92]

В ПЗ былой самообраз если и появляется, то лишь в строфе I, где полуседы волосы и желто-серая кожа, отраженные в зеркале, компенсируются всезнанием змеи, аналогом внутренней озаренности. Кроме того, в строфе II налицо нарциссическое описание себя через любовь мамы, а также внушение страха молодым поэтам. Дальше, однако, ни мотив всезнания, ни нарциссизм не поддержаны. «Всезнанием» о себе

⁷ Как было показано в [Левин 1998 б: 546–569] и других работах о ПЗ.

лирический герой ПЗ не располагает, а самолюбования не практикует. Кроме того, его финальное отражение в зеркале представляет собой не ожидаемый взлет, но еще большее падение. Как справедливо отметил Ю.И. Левин, «иллюзии о «божеском начале» не оправдались: теперь душа уже не отражается в зеркале, а, может быть, ее и вовсе нет» [Левин 1998 б: 569]. Согласимся и с другими исследователями в том, что в ПЗ Ходасевич деромантизировал свой самообраз, то есть — в соответствии с мотивом зеркала как говорящего горькую, неприкрашенную правду — остановился перед той чертой, за которой начинается двоереальное, удвоение себя и прочие символистские маневры, уводящие от реальности.

Драматическая в своей безысходности экзистенциальная ситуация лирического героя, достигшего середины жизни не с приобретениями, но, напротив, с потерей собственного «я» и возможности спастись, выражена сдержанно, мужественно. В ПЗ мы не встретим ни жалости к себе, ни романтической или (пред)символистской или декадентской демонизации собственного экзистенциального падения. Более того, Ходасевич отказывает своей ситуации в уникальности, подверстывая ее к опыту классика, сходную ситуацию пережившего. Речь идет, конечно, об авторе «Божественной комедии», первая строка которой вынесена в эпиграф, а затем переложена в строфе IV. Этим двойным цитированием Ходасевич, безусловно, включает себя как написавшего ПЗ в пантеон великих поэтов, а также демонстрирует свою неоклассическую эстетику: ничего уникального в искусстве нет, а миссия поэта состоит в прививке *классической розы* к русскому советскому или русскому эмигрантскому *дичку*.

Уловить еще одну смысловую нагрузку, возложенную на дантовское *Nel mezzo del cammìn di nostra vita*, позволяет эссе Ходасевича «Цитаты» (1926), где проводится следующая мысль: в литературе цитирование претворяет автобиографический опыт пишущего в своего рода сверхличный текст, ср.

«Мы — писатели, живем не только своей жизнью. Рассеянные по странам и временам, мы имеем и некую сверх-личную биографию. События чужих жизней мы иногда вспоминаем, как события нашей собственной. История литературы есть *история нашего рода*; в известном, условном смысле — история каждого из нас» [Ходасевич 1990: 422].

В этом свете становятся понятны и другие художественные решения ПЗ: одни детали своей жизни Ходасевич упоминает как они есть, и тем самым они становятся свидетельствами его жизненного опыта (таковы мамина любовь, лирическое «я» в роли критика, Останкино — ме-

сто детских балов, а через них — увлечение юного Ходасевича танцем, желто-серая кожа — результат кожных заболеваний и камней в желчном пузыре, парижский чердак), другие же — и прежде всего свой 38-летний возраст — перекодирует в литературные клише, преобразуя личное в сверх-личное.

К «Божественной комедии» естественно возвести и мужественный, сдержанный тон ПЗ.

В ПЗ дантовская формула, процитированная по-итальянски и вынесенная в эпиграф, открыто заявлена как цитата. Но что если в стихотворении есть и скрытые, неафишированные цитаты, также работающие на сверх-личную биографию? Эти ожидания подтверждаются выявлением русского интертекстуального слоя в ПЗ. Так, согласно Ю.И. Левину, это стихотворение — реакция на Блока, в поэзии констатировавшего произошедшие с ним биологические перемены [Левин 1998 а: 219–220]. А согласно А.К. Жолковскому, оно варьирует экзистенциальную тематику «Смерти Ивана Ильича» Толстого, автоописательную поэзию Анненского, а также — но тут уже безотносительно к сверх-личной биографии — пушкинскую «Сказку о мертвой царевне и семи богатырях» [Жолковский 2011]. Задача настоящей статьи — по возможности полная атрибуция итальянского слоя, начатая в собраниях стихотворений Ходасевича и научных работах, особенно [Kirilcuk 2002: 385]. Как будет показано, у ПЗ и «Божественной комедии» намного больше точек соприкосновения, чем до сих пор отмечалось. Ориентировался Ходасевич и на еще одного классика итальянской поэзии, Франческо Петрарку, но не как поэта любви, а как первого поэта-гуманиста⁸.

Данте и особенно Петрарка — итальянская амальгама стихотворения Ходасевича, в чем есть своя логика. Эти поэты предложили оригинальные для своего времени, а в дальнейшем ставшие классическими, трактовки для кризисных моментов жизни, которые Ходасевич переосмыслил по-своему. Если влияние Данте на Ходасевича по линии топик в доказательствах не нуждается, то влияние Петрарки требует разъяснений. С этой целью вернемся к процитированному выше второму стихотворению из диптиха «Про себя». Его петраркизм проявляется и в сонетной форме, и в автопортретности, и в акценте на особенностях человеческой природы и психики, то есть том, что составляет «гуманизм» в узком смысле слова, и, главное, в интертекстуальной се-

⁸ Сигнатурная образность Данте, с одной стороны, и Петрарки, с другой, открыто соседствует в других произведениях Ходасевича — «Жизни Василия Травникова» (1935–1936), о чем см. [Панова /в печати/], и трехстишии 1918 года *Давно пора сказать тебе открыто:/ Не продана Лаура в дом свидания/ И Дантом Беатриче не убита* [287].

мантике двух образов. *Венок из звезд* — аналог хрестоматийного лаврового венка Петрарки, который, правда, без апелляции к Петрарке, появляется в таких стихах Ходасевича, как «К Музе» (1910), ср. *Венок твой лавровый, залог любви и славы* [66]⁹. О зеркале, отражающем постарение, как петрарковском, речь пойдет ниже (см. § 3).

Разумеется, в мировой литературе о кризисных моментах жизни писали не только Данте и Петрарка, а потому вопрос о том, почему Ходасевич выбрал именно их, нуждается в дальнейшем расследовании. Подсказку дает эссе «Цитаты», в котором упоминается «изгнание Данте» [428]. И действительно, в ПЗ Ходасевич отождествляет себя, загнанного на парижский чердак, с Данте-изгнанником, а возможно и Петраркой, любившим изображать себя тосканцем в разлуке с Тосканой. Как известно, и Данте, и отец Петрарки лишились флорентийского гражданства на основании одного закона; обоим предлагалось вернуться, Данте — на унижительных условиях, Петрарке — на почетных; оба отказались. Жизнь Данте вне стен Флоренции была трудной, жизнь Петрарки, во Франции и Италии, — скорее приятной. Так вот, постепенно осознавая, что временный отъезд из России перерастает в эмиграцию, Ходасевич избрал Данте-изгнанника своей ролевой моделью. Под Данте он в своей программной статье «Литература в изгнании» (1933) переопределил свою писательскую миссию. Покинув Россию в зените успеха, Ходасевич мечтал, чтобы его эмигрантские творения вернулись туда, заложив новое направление российской литературы, т.е. повторили бы судьбу «Божественной комедии»:

«История знает ряд случаев, когда именно в эмиграциях создавались произведения,... послужившие завязью для дальнейшего роста национальных литератур. Таково... величайшее из созданий мировой поэзии, создание воистину боговдохновенное —... “Божественн[ая] Комеди[я]”» [Ходасевич 1991: 467].

В процитированном отрывке вместо «Божественной комедии» можно смело подставить «Канцоньере», ибо любовная поэзия Петрарки также стала родоначальницей итальянской литературы.

В связи с обсуждением итальянского слоя ПЗ неизбежно встает вопрос о том, владел ли Ходасевич итальянским. Сведениями об этом ходасевичеведение не располагает¹⁰. Я буду исходить из того, что даже

⁹ Ср. *Нам всем дается первая разлука, / Как первый лавр, как первая любовь* [69] и *Я сказал: «Прости, Алина, / Мне к лицу венок из лавров»* [118], где лавр в симбиозе с любовным чувством недвусмысленно указывает на Петрарку.

¹⁰ Я благодарю И.П. Андрееву, Н.А. Богомолва, Дж. Малмстада, Роберта Хьюза, В.И. Шубинского за консультации.

если итальянского Ходасевич специально не учил, полученное им в классической гимназии знание латыни и французского, двуязычные издания и подстрочные переводы Данте и Петрарки, статьи о них А.Н. Веселовского [Веселовский 1939 а, б], истории итальянской литературы, наконец, дружба с итальянофилом Павлом Муратовым — автором «Образов Италии», и Михаилом Гершензоном — переводчиком петрарковской латиноязычной прозы («Исповеди», «Письма к потомкам» и трех диалогов, составивших «О презрении к миру») должны были позволить ему ориентироваться в главных сочинениях Данте и Петрарки довольно свободно. Соответственно, «Божественная комедия» и «Канцоньере» в этой статье будут цитироваться в оригинале¹¹ и в моем подстрочном переводе.

И последнее замечание, после которого можно перейти к интертекстуальному анализу. В ПЗ отсылки к Данте, Петрарке (а также Пушкину, Толстому...), даны сознательно бегло, в расчете, что они будут легко опознаны читателем. В диалоге, который Ходасевич ведет с первоисточниками, на них возложена особая миссия: договорить то, что не договорено его *диким словом*. Тем самым обеспечивается экономия в средствах выражения, а всему повествованию придаются глубина и драматизм. Кроме того, подтексты существенно увеличивают спектр самоидентификационных ипостасей лирического «я». Ходасевич предстает в ПЗ не только ребенком — юношей — стареющим мужчиной — критиком — эмигрантом, но и поэтом определенного склада.

2. Середина жизни в дантовской перспективе

Обычно для ПЗ в качестве его тематической доминанты постулировалось расщепленное и потерянное «я». Развиваемая здесь интерпретация отводит расщепленности и потерянности подчиненную роль при несколько иной доминантной теме — идущем от Данте «кризисе среднего возраста».

В эпоху Ходасевича, которая была и эпохой Фрейда и Юнга, кризис среднего возраста еще не стал объектом внимания психологов и психоаналитиков. Лицом к нему наука повернулась во второй половине 1960-х, с публикацией статьи Эллиотта Жака «Смерть и кризис среднего возраста» [Jaques 1965]. Жак проанализировал траекторию жизни и творчества 310 выдающихся писателей, композиторов и художников и обнаружил в ней переломную середину, приходящуюся на вторую половину тридцатилетия. Еще он разобрал психоаналитические сеансы «средневозрастных» пациентов, которые, не будучи творчески-

¹¹ «Божественная комедия» — по [Alighieri 1996], а «Канцоньере» по изд. [Petrarca 1958], вывешенному на веб-сайте www.classicitaliani.it.

ми людьми, тоже переживали сходный кризис. Предложенная Жаком модель кризиса среднего возраста у мужчин¹² выглядела так.

На вторую половину тридцатилетия приходится депрессивное переживание собственной смертности, или того, что жизненный путь, до сих пор шедший в гору, достиг вершины, с которой виден его неизбежный конец. Разыгрывающаяся таким образом трагедия ожидаемой смерти делит взрослость на раннюю и зрелую. Для этих стадий характерно разное мировосприятие, и, как следствие, разная творческая активность: интенсивная, спонтанная, как у Моцарта, Китса, Шелли, Рембо, vs. «вылепленная, изваянная» (sculptured) — как у Бетховена, Гете, Вергилия. Подлинная глубина зрелой продукции — результат испытания реальности, приходящего вместе с ним переживания трагедии собственной смерти непосредственно во время кризиса и послекризисного обретения целостности собственного «я» и истинных ценностей. Таково благоприятное развитие событий, но бывает и другое. Некоторые творческие люди, будучи не в состоянии преодолеть рубеж середины жизни, гибнут, чаще всего — в 37 лет, другие же более не возвращаются к творчеству, как, например, Россини.

Главный пример Жака — случай 35-летнего (у Жака — 37-летнего) Данте в «Божественной комедии». Жак толкует 1-ю песню «Ада» в психоаналитическом ключе, как аллгорию кризиса среднего возраста, а всю поэму — как результат благополучного выхода из него и ярчайший образец «скульптурного» творчества, сменившего спонтанное, каковым была «Новая жизнь». В пост-жаковский период еще одним прецедентным образцом кризиса среднего возраста стал Толстой, с его страхом смерти и неустанными поисками смысла жизни, как, впрочем, и герой Толстого, Иван Ильич Головин, который, заболев неизлечимой болезнью, пересмотрел свою жизнь и в свои 45 умер обновленным человеком. Однако начавшее было складываться представление об общеобязательности кризиса среднего возраста, как для мужчин, так и женщин, не получило статистического подтверждения. По имеющимся на сегодня данным он наблюдается только в западном мире и только у некоторых индивидов, чаще — мужчин, на пороге сорокалетия и вплоть до достижения 55 или даже 60 лет.

Безотносительно к тому, принимать ли кризис среднего возраста как некую универсалию, стоит отметить, что Ходасевич своим ПЗ

¹² Женский кризис как связанный с менопаузой Жаком не рассматривался.

предвосхитил модель Жака и его последователей. И не только апелляцией к Данте и Ивану Ильичу, но и суммой диагностических примет кризиса. Это

биологическое старение¹³; проблемы с самоидентификацией, включая неузнавание себя в зеркале; острое переживание закончившейся молодости; осознание своей смертности (ср. *роковой земной путь*); переходные состояния вроде переселения в другое место, могущие и спровоцировать кризис, и стать его следствием; наконец, разлад с окружающим миром, у Ходасевича — в виде неприятия языковых конвенций (слова *я*)¹⁴ и жизненного опыта классиков вроде Данте (о чем речь впереди)¹⁵.

Заметим, что всем этим симптомам формулировка *так и всегда на середине...* придает статус всеобщего закона; аналогичным образом с ними впоследствии обращался и Жак.

По сравнению с дантовским «Адом» в ПЗ концепт середины жизненного пути как тупика оформлен эксплицитно и проработан детальнее, что не удивительно. Данте с его средневековыми представлениями о человеке и средневековой поэтикой аллегории отделен от Ходасевича многими эпохами, начиная с гуманистической петрарковской и кончая психоаналитической, перенесшими акцент с исправления человеческой природы — темы Данте, — на ее понимание.

В ПЗ помимо эпиграфа как дантовские можно атрибутировать строфу IV и строки 1–3 строфы V. Именно в строфе IV и именно под знаком «Божественной комедии» повествование из автобиографического, с маминой любовью, детскими балами, страстными мальчишескими спорами и — шире — поисками идентичности своего *я, я, я*, — перетекает в план сверх-личной биографии. В строках IV, 1–2 Ходасевич упирает на то, что его средний возраст входит в художественный ре-

¹³ Оно вообще занимало Ходасевича, ср. *Уж волосы седые на висках/ Я прядью черной прикрываю./ И замирает сердце, как в тисках, / От лишнего стакана чаю* [111]; *И весело, и тяжело/ Нести дряхлеющее тело./ Что буйствовало и цело./ Теперь набухло и дозрело./ И кровь по жилам не спешит./ И руки повисают сами./ Так яблонь осенью стоит./ Отягощенная плодами./ И не постигнуть юным, вам./ Всей нежности неодолимой./ С какою хочется ветвям/ Коснуться вновь земли родимой* [113]; <...> *нездешняя прохлада/ Уже бежит по волосам?* [131].

¹⁴ При обычном согласии на них, ср. *Люблю из рода в род мне данный/ Мой человеческий язык./ Его суровую свободу./ Его извилистый закон...* [158].

¹⁵ См. энциклопедическую статью «Midlife crisis» в [Maddox 1987: 448–449].

пертуар (для чего привлекается дантовская цитата) и в общечеловеческий ресурс переживаний (для чего введен квантор всеобщности *всегда*, кстати, задающий тот же смысл, что и отсутствующее в переложении Ходасевича местоименное прилагательное *nostra* [наша], к *жизни*). Далее появляются предикаты *глядишь*, благодаря 2 л. ед. ч. приобретающий обобщенно-личное значение, *запутался*, который в конструкции с *глядишь* теряет грамматическое указание на 1 л. ед. ч., приобретая значение все того же обобщенно-личного 2 л., и инфинитивное, т.е. по определению бессубъектное, *не найти*. Исчезнувшее из строфы IV *я* возвращается в строфе V, но только не в ударном Именительном падеже, а в Винительном (*меня*), чтобы в дальнейшем снова исчезнуть.

Для строф IV–V Ходасевич перенимает из песни 1-й «Ада» далеко не все, а лишь то, что аukaется с его опытом и его переживаниями.

Nel mezzo del cammin di nostra vita ⁽¹⁾ — «посередине пути нашей жизни», что традиционным комментарием приурочивается к 35-летию¹⁶ автора «Божественной комедии» и, соответственно, 1300 году, — Данте снится такой сон: *mi ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita* ⁽²⁻³⁾ — «я оказался в темном лесу, потому что прямая дорога была потеряна». *Lес* традиционно комментируется в согласии с одним местом из дантова «Пира», «*la selva erronea... di questa vita*» — «лес заблуждений этой жизни». Дальше лес описывается так: *Tant' è amara che poco è più morte; / ma per trattar del ben ch'ì vi trovai, / dirò de l'altre cose ch'ì v'ho scorte* ⁽⁷⁻⁹⁾ — «Такой горький, что смерть лишь чуть горше; / но чтобы поведать о благе, которое я там нашел, скажу о других вещах, которые я там заметил». Что же касается прямой дороги, то она в контексте моральной проблематики 1-й песни символизирует добродетель и праведность. Недаром Данте говорит о себе: *la verace via abbandonai* ⁽¹¹⁾ — «праведный путь [я] оставил».

Пока тьма, заставшая Данте в темном лесу, уступает место встающему солнцу (которое к тому же *mena dritto altrui per ogne calle* ⁽¹⁸⁾ — «прямо ведет людей по любому пути»), Данте, к своему облегчению, выходит к освещенному солнцем «пустынному склону» — *la spiaggia diserta* ⁽²⁹⁾, и начинается восхождение. Покоряемая им гора комментируется как аллегория праведности и — иногда — Рая. Неожиданно путь ему преграждают, один за другим, три свирепых хищника. Первый — *lonza* ⁽³²⁾, существо из кошачьего бестиария Средневековья, то ли пантера, то ли леопард, то ли ге-

¹⁶ Согласно дантовскому «Пиру», человеческий век — 70 лет.

пард, гонит его вниз: *Ed ecco, quasi al cominciar de l'erta, / una lonza leggera e presta molto, / <...> // e non mi si partia dinanzi al volto, / anzi 'mpediva tanto il mio cammino, / ch'i' fui per ritornar piu volte volto* ^(31–32, 33–36) — «И вот, почти в начале крутого подъема, пантера, легкая и весьма стремительная; и она не отошла от меня, [оставаясь] у моего лица, но напротив преградила мне путь так, что мне пришлось повернуть несколько раз лицо». Два других хищника — лев и волчица. Все вместе они, согласно комментариям, аллегорически указывают на три греха Данте¹⁷. Политизированное чтение толкует их как аллгорию трех враждебных Данте городов/ государств: Флоренции, лишившей его гражданства; Франции; и папского Рима. Данте приходит в полное отчаяние, когда вдруг видит, как «по большой пустыне» — *nel gran deserto* ⁽⁶⁴⁾ — к нему на помощь идет Вергилий. Вергилий, которого Данте до тех пор почитал своим учителем в литературе, становится его проводником в Рай. Пойдут они туда, правда, не «верхним» путем — по горе, но «нижним», через Ад и Чистилище.

Обратимся теперь к тому, как оптимистический дантовский сценарий «жизненный и пространственный тупик — выход из него» превращается в пессимистический сценарий ПЗ: «жизненный и пространственный тупик — безысходность».

В ПЗ в строфе IV, вслед за Данте, кризис среднего возраста передан дантовским репертуаром: общей метафорой жизни как пути; мотивом оставленной прямой дороги — аллегорией жизненного тупика; образом пустыни. Эти элементы собираются в принципиально иной топос: бесплодного блуждания по пустыне, и из дантовского регистра Ходасевич переключается в библейский¹⁸. *Запутался в пустыне* —

¹⁷ Но почему из трех дантовских хищников Ходасевич выбрал пантеру? Подсказка может скрываться в том, что ее связывали с дантовским сладострастием, ср. «пантера — сладострастие, лев — гордыня, волчица — любострастие» [Веселовский 1939а: 148], грехом, которого не был чужд и Ходасевич. Возможно, так Ходасевич «протащил» в ПЗ ту грань своей самоидентификации — мужа и возлюбленного — для которой не нашлось места в сюжете ПЗ. Тогда оборот *не пантера... загнала* можно прочитывается в том смысле, что «не сладострастие (= не Берберова) было причиной переезда в Париж».

¹⁸ Кстати, согласно ныне принятой интерпретации 1-й песни, за восхождением на гору просматривается аллегорический библейский план: исход из Египта, в частности, опасный переход через Чермное море. Отсюда двусмыс-

это, конечно, сорокалетнее блуждание евреев по пустыне после исхода из Египта (Исход, 14), обогащающее самоидентификацию Ходасевича еще одной гранью, еврейской¹⁹, и, возможно, намекающее на его близящееся 40-летие. В структурном плане плутание иконически передано путаной риторикой трех последних строк строфы IV, о чем ниже (другое возможное объяснение — что это недоговоренность как примета автомонолога).

Вразрез с Данте, который в страшном лесу все-таки нашел (*trovai*) благо, Ходасевич говорит о не-обретении (*не нашел*), правда, не блага, но собственных следов, т.е. потерянного «я». С этого места начинает разворачиваться, пока что под сурдинку, риторическая фигура отказа от самоидентификации с Данте. Очевидным образом она проявится в строфе V, где, как и в начале дантовского «Ада», речь пойдет о подъеме вверх, о пантере и о Вергилии, однако эта заемная топика будет так или иначе отрицаться, как раз и создавая ситуацию безвыходности.

Прежде всего, в ПЗ у верха исчезают коннотации рая и праведности, ибо представляющий его парижский чердак символизирует выброшенность на свалку жизни и веселое, но беспутное существование артистической богемы²⁰. Далее, в ПЗ причина попадания на чердак не конкретизируется, однако для расподобления с дантовским опытом восхождения она дана как результат действий *не пантеры*. Наконец, на этом самом чердаке, смотрясь в зеркало, лирический герой Ходасевича не обнаруживает за своей спиной спасительной фигуры Вергилия.

Не отразившийся в зеркале Вергилий представлен не подантовски, а по-ходасевичевски. Если в «Божественной комедии» это учитель, ведущий ученика за собой, ср. слова Данте из песни 10 «Ада» *lo mio maestro, e io dopo le spalle* (3) [мой учитель, и я

ленность ряда слов, таких, как *piaggia* — не только «склон», но и «морской берег», изображающих испытание, выпавшее Данте, как миссию Моисея.

¹⁹ В связи с Моисеем она представлена, например, в ходасевичевском «Моисее» (1915), написанном в готовом топосе «роль поэта — та же, что у Моисея, во время путешествия по пустыне ударяющего по скале железом и исторгающего из нее воду», или в письме к Самуилу Киссину (Муни) от 28 июля 1909 года: «Я, конечно, не происхожу от Моисея, а от какой-нибудь иерихонской сволочи. Но нельзя ли назвать Моисея моим предком?» и т.д. [Киссин 1999: 206].

²⁰ Как в «Богеме» Пуччини, где живущие в мансарде и бедствующие поэт, художник, музыкант, швея творят, дружат, заводят романы и проч., пока не разыгрывается трагедия смерти швеи от чахотки. (Чахотка, кстати, могла восприниматься Ходасевичем как аналог перенесенного им туберкулеза позвоночника.)

за [его] плечами], откуда, возможно, в ПЗ позаимствована формула *за плечами*, то у Ходасевича Вергилий дан ангелом-хранителем, стоящим — или, точнее, не стоящим — за спиной человека. В целом Данте, на середине жизненного пути спасаемый Вергилием, тем самым получает вторую половину жизни, тогда как у одинокого — ибо никем не спасаемого — лирического героя Ходасевича она остается под вопросом²¹.

Прототип риторической фигуры первоначальной самоидентификации лирического «я» с Данте и последующего отказа от нее обнаруживается во 2-й песне дантовского «Ада», где ее фазы те же, но даны в обратной последовательности. Вергилий уговаривает Данте спуститься в Ад, тот отказывается, полагая, что не достоин, ибо он не Эней — легендарный основатель Рима, и не богоизбранный Павел, посетившие мир иной живыми:

Ma io, perché venirmi? o chi'l concede?/ Io non Enea, io non Paulo sono;/ me degno a ciò né io né altri 'l crede ^(31–33) [Но я, зачем идти туда? или кто это допускает?/ Я не Эней, я не Павел;/ в то, что я достоин этого, ни я, никто другой не верит].

²¹ Сказанное не отменяет того, что на V-ю строфу могли повлиять и еще несколько поворотных ситуаций «Божественной комедии».

Это, прежде всего, начало 23-й песни «Ада». Там Вергилий и Данте, спасающиеся от чертей, уныло бредут один за другим. Данте страшится погони, о чем быстро догадывается Вергилий, в «Божественной комедии» представляющий Разум. В словах Вергилия <...>«*S'i' fossi di piombato vetro, / l'immagine di fuor tua non trarrei/ più tosto a me, che quella dentro 'mpetro*» ^(25–27) — «Если бы я был сделан из стекла на свинцовой подкладке (т.е. был бы зеркалом), я бы поймал твой внешний образ не быстрее, чем я получаю твой внутренний (т.е. мысли и чувства)», а также в их контексте, содержится протоходасевичевский комплекс мотивов: погоня/ преследование; «стекло» в значении «зеркало»; зеркальное отражение внешнего облика героя; внутреннее состояние героя; и, конечно, Вергилий в роли руководителя и помощника.

Еще один релевантный для ПЗ эпизод «Божественной комедии» разворачивается в строках 40–57 30-й песни «Чистилища». На пороге Рая Вергилий уступает свое водительство над Данте Беатриче и незаметно для всех исчезает. Когда Данте поворачивается влево, чтобы по-детски излить «сладостному отцу» волнения от встречи с Беатриче, он не видит Вергилия; Беатриче уговаривает его не плакать по этому поводу. Если Ходасевич написал V-ю строфу имея в виду этот эпизод, то тогда позволительно говорить о произведенных им отклонениях от первоисточника. В ПЗ лирический герой бросает взгляд не влево, но, благодаря зеркалу, назад, и, не видя рядом с собой Вергилия, испытывает почти что дантовское ощущение оставленности (одиночество).

Увещевания Вергилия, его рассказ о том, что это Беатриче попросила его прийти на помощь Данте, а также обещание, что Данте встретится с Беатриче, делают свое дело: Данте решается пойти по стопам Энея-Павла.

По сюжету ПЗ в фигуре отказа признать себя подобным Данте проявляется, как уже отмечалось, бунт против культурных устоев и стереотипов, вызванный кризисом среднего возраста. В то же время, она знаменует несогласие поэта с практикой русских символистов, то и дело отождествлявших себя с легендарным автором «Божественной комедии», а свои ситуации — с его ситуациями. В таком ключе Брюсовым были написаны «Данте» (1898; *На всей земле прообраз наш единый*), «Данте в Венеции» (1900), «Поэту» (1907) и «Вскрою двери» (1921); а Вяч. Ивановым — «La selva oscura» (1886) и «Mi fur le serpi amiche» (1905), кстати, из книги стихов «Speculum speculorum/ Зеркало зеркал». На ивановских стихотворениях имеет смысл остановиться, потому что это явные претексты ПЗ.

В первом стихотворении с дантовским заглавием (в переводе — «темный лес»),

La selva oscura

Nel mezzo del cammin di nostra vita...

Dante

<...> О, крест земли! О, крест небес!

И каждый миг — «прости»!

И вздохи гор, и долго — лес,

И долго — крест нести! [Иванов 1995: 71]

имеется тот же дантовский эпиграф, что и в ПЗ, а речь в нем тоже идет про тяготы жизни. Второе стихотворение, названное по 4-й строке 25-й песни «Ада» (в переводе — «Мне были змеи друзьями»),

Mi fur le serpi amiche

Dante, Inf., XXV, 4

Валерию Брюсову

Уж я топчу верховный снег

Алмазной девственной пустыни <...>

И я был раб в узлах **змеи**,

И в корчах звал клеймо укуса;

Но огонь последнего искуса

Заклял, и солнцем Эммауса

Озолотились дни мои.

Дуга страдальной Красоты
Тебя ведет чрез преступленье.
Еще, еще преодоление,
Еще смертельное томленье —
И вот — из бездн **восходишь ты!**

[Иванов 1995: 268–269]

отразилось в ПЗ как своей структурой, так и образностью и грамматикой. В структурном плане Ходасевич понижает статус дантовской цитаты тем, что переводит ее из позиции заглавия в эпитаф. Общая образность — скитание в пустыне и восхождение — поданы диаметрально противоположно: оптимистически у Иванова, следующего дантовским курсом *trattar del ben ch'i' vi trovai*, и пессимистически у Ходасевича, следующего курсом последней правды. И там, и там имеется *змея* — дантовская в «Mi fur le **serpi** amiche» и восходящая к клише о змеиной мудрости в ПЗ. Наконец, оба стихотворения постепенно переходят в обобщенный модус, ср. *восходишь ты и глядишь*.

Моду подражаний Данте следовал и Блок, чьи опыты Ходасевич наверняка знал. Один, «Песнь Ада» (1909), кстати, выдержанная в терцинах, предвосхищает ПЗ мотивом зеркала, правда, с далекой от ПЗ семантикой двойничества (*Навстречу мне, из паутины мрака/ Выходит юноша <...>* [Блок 1997: 11]). Во втором, эссе «Немые свидетели» (1909), современному человеку в провозатые (по Италии) дается Вергилий, ср.

«Хорошо, если носишь в душе своего **Вергилия**, который говорит: “Не бойся, в конце пути ты увидишь Ту, которая послала тебя”» [Блок 1962: 390].

В целом же, заявляя «я Данте, но все-таки не Данте», Ходасевич вводит еще одну самоидентификационную ипостась своего лирического «я» — антисимволистскую, ибо уподобление себя Данте, практиковавшееся Ивановым, Брюсовым, Блоком и другими, не выдерживают проверки критерием последней правды.

3. Монолог перед зеркалом и его петраркистские обертоны

О том, как зеркала функционируют в поэзии Ходасевича включая ПЗ, Ю.И. Левин сделал ряд семиотических наблюдений:

«В прямом контрасте с “Про себя” зеркало тут (в ПЗ. — Л.П.) не мелиорирующее, не отражающее сущность, душу и т.д., а “говорящее правду”. Правда же горька и состоит в том, что внутренняя жизнь, память о прошлом и другие проявления души и духа иллюзорны, а реально лишь “желто-серое, полуседое” отражение и одиночество (под-

черкнутое возможностью диалога лишь со своим отражением)» [Левин 1998: 569].

Теоретическая пресуппозиция к ним состоит в том, что зеркало — «готовый предмет» реальности с определенным набором свойств, который у писателей, актуализирующих эти свойства, становится знаком с различным содержательным наполнением. В модели Ю.И. Левина недостает важнейшего звена — литературного, точнее, интертекстуального. Дело в том, что 38-летний Ходасевич, повышающий в ПЗ личное до сверхличного, ориентировался на другого писателя, которому — в его 38 лет — зеркало продемонстрировало его старение и дало пищу для рассуждений о себе в духе нелицеприятной правды. Этот писатель — Петрарка, возможно, полученный Ходасевичем из рук Гершензона, учителя, друга, любимого собеседника, в словах и поступках которого наиболее ценной была «чистота правды»²².

Начать с того, что свой перевод «О презрении к миру» Гершензон предварил сообщением, что этот текст был написан Петраркой «[в] годы полного расцвета сил, **тридцати восьми лет**». В трех составивших «О презрении к миру» диалогах

«звучат два спорящих голоса: борьба совершается перед нашими глазами. В мировой литературе не много документов такой глубины и тонкости, как эти диалоги раздвоившейся души» [Гершензон 1915: 71].

Один голос принадлежит уже ренессансному, поглощенному собой и своими переживаниями Франциску, другой — еще средневековому в своем аскетизме Августину.

Точка схождения ПЗ и «О презрении к миру» — зеркало. Августин все время настраивает Франциска на то, чтобы тот в полной мере осознал свою смертность, думал исключительно о смерти, умерщвлял плоть и, наконец, поборол свои грехи — *acidia* (пессимизм, уныние), тщеславие и сладострастие. Приводя все новые и новые доводы несовершенства Франциска перед Богом, он, наконец, производит словесный маневр с зеркалом:

«<Августин>...[Г]ляделся ли ты недавно в **зеркало**?...
[Н]е видишь ли ты, что твое лицо меняется с каждым днем, и не заметил ли, что на твоих висках местами **серебрятся седые волосы**?

<Франциск>... [Р]асти, стареть и умирать есть общая участь всего, что рождается. Я заметил на себе то же, что вижу почти на всех своих сверстниках...

²² О чем см. эссе «Гершензон» (1925) в [Ходасевич 1991: 338].

<А в г у с т и н > ... **[В]**ид твоего изменившегося тела вызвал ли какое-нибудь изменение в твоей душе?... Что же ты почувствовал тогда и что **сказал**?

<Ф р а н ц и с к > Что иное... я мог **сказать**, как не **слова** императора Домициана: “Спокойно несу стареющие в юности волосы”... Нашелся пример и среди поэтов, так как наш Вергилий, в своих “Буколиках”, написанных им, как известно, на тридцать втором году жизни, сказал о самом себе в лице пастуха: *В годы, когда под железом брада упала, белея.*

<А в г у с т и н > ... **[Ч]**то другое внушают эти примеры, как не пренебрегать скоротечностью времени...? Между тем единственная цель нашей беседы – чтобы ты всегда помнил о ней» [Петрарка 1915: 196–197];

«<А в г у с т и н >... Дни бегут, тело дряхлеет, а душа не меняется; все портится и гниет, а она не достигает своей зрелости. Правду гласит поговорка: одна душа изнашивает несколько тел. **Ребяческий возраст проходит**, но ребячество, как говорит Сенека, остается; и верь мне, **ты уже не настолько ребенок**, как тебе... кажется: ведь большая часть людей не достигает того возраста, в каком ты находишься. ... Оставь **ребяческий** вздор, погаси **юношеское** пламя,... сознай наконец, что ты есть, не думай, что **зеркало** без надобности поставлено пред тобою, вспомни, что написано в “*Quaestiones naturales*” [Сенеки. — *Л.Л.*]: «**Ибо для того изобретены зеркала, чтобы человек знал самого себя.** Многие извлекли отсюда... и прямые советы: ... **юноша** — да познает, что в этом возрасте должно учиться и начинать деятельность мужа, **старик** — да откажется от плотских мерзостей и начнет наконец помышлять о **смерти**» [Петрарка 1915: 200–201].

Сходную зеркальную гипограмму Ходасевич мог перенять и из двух сонетов «Канцоньере»: 168-м, о постарении как примете среднего возраста — теме ПЗ; и 361-м, об окончательно наступившей старости, для ПЗ релевантной портретированием постарения:

Зеркало регистрирует печальную правду постарения, провозируя лирического героя на автомонологе о расщеплении своего «я». Расщепление — результат осознания того противоречия, что средний возраст и тем более старость плохо совместимы с любовью, а хорошо — с подготовкой к переходу в мир иной. Тем не менее, любовное чувство пересиливает мысли о смерти.

168

Amor mi manda quel dolce pensiero
 che segretario antico è fra noi due,
 e mi conforta, e dice che non fue
 mai come or presto a quel ch'io bramo e spero.
 Io che talor menzogna e talor vero
 ho ritrovato le parole sue,
 non so s'i' 'l creda, e vivomi intra due,
 né sì né no nel cor mi sona intero.

In questa passa il tempo, e **ne lo specchio**
mi veggio andar vèr' la stagion contraria
 a sua impromessa, et a la mia speranza.

Or sia che pò: già sol io non **invecchio**;
 già per etate il mio desir non varia:
 ben temo il viver breve che n'avanza.

Любовь (Амор) посылает мне сладостную мысль, / которая является старинным наперсником между нами двумя (т.е. мной и Амором), / и меня утешает, / и говорит, что я не был / никогда прежде, как сейчас, готов к тому, что я жажду и на что надеюсь. // Я, который обнаружил, что его слова / порой ложь, порой правда, / не знаю, верить ли ему, и живу между двумя: ни «да», ни «нет» не звучат в моем сердце полностью. // Между тем проходит время, и в зеркале / [я] вижу себя идущим в направлении поры, противоположной / его обещанию и моей надежде (= т.е. входящим в старость, для которой любовь не актуальна). // Теперь пусть будет, что будет: ведь старею не только я (т.е. стареет и Лаура), / ведь с возрастом мое желание не меняется: / я боюсь короткой жизни, что нам осталась.

361

Dicemi spesso il mio fidato **specchio**,
 l'animo stanco, e la **cangiata scorza**,
 e la scemata mia destrezza e forza:
 — Non ti nasconder piú; tu se' pur vèglio.

Obedir a Natura in tutto è il meglio,
 ch'a contender con lei il tempo ne sforza. —

Súbito allor, com'acqua 'l foco amorza,
d'un lungo e grave sonno mi risveglio:

e veggio ben che 'l nostro viver vola
e ch'esser non si pò piú d'una volta;
e 'n mezzo 'l cor mi sona una parola
di lei ch'è or dal suo bel nodo sciolta,
ma ne' suoi giorni al mondo fu sí sola,
ch'a tutte, s'i' non erro, fama à tolta.

Говорит мне часто мое доверенное (надежное) зеркало,/ усталый дух и изменившаяся кожа,/ и моя уменьшившаяся сноровка и сила:/ «Больше не таи от себя: ты уже старец!// Слушаться природы во всем — лучшее,/ время отбирает силы, нужные для спора с ней.»/ Тотчас, как вода гасит огонь,/ от долгого и тяжелого сна я просыпаюсь,// и вижу, что наша жизнь летит,/ и что существовать невозможно более одного раза,/ и в сердце у меня звучит одно слово// о ней, которая сейчас освобождена от своего прекрасного узла [оболочки],/ но в свои дни на свете была единственной настолько,/ что у всех [женщин], если я не ошибаюсь, отобрала славу.²³

Приспосабливая зеркальную гипограмму Петрарки к своим — возможно, итальянским (венецианским) — переживаниям, автор ПЗ игнорирует ее любовную составляющую, а смерть/ смертность, как будет показано дальше, прячет в подтексты. В строфах I–III и строках 4–5 строфы V на первый план выходит даже не столько отражение лирического героя в зеркале, сколько заимствованный из сонета 361 автомодель перед зеркалом, где зеркало объективирует самооценку говорящего, превращая ее в самую последнюю, самую горькую правду о себе.

Из «*Dicemi spesso il mio fidato specchio...*» в ПЗ перешла и метафора *говорящего* зеркала. Оформлена она, однако, через лексику пушкинской «Сказки о мертвой царевне...», где мачеха еще более прекрасной, чем она, царевны владеет магическим *зеркальцем*, оно же — *стекло*, и зеркальце то признает ее самой красивой, то отводит ей второе место, первое же — падчерице. Возможно, как и в случае с дантовской цитатой, подчеркнутой книжным оборотом *на середине* (во второй публикации, в составе сборника «Европейская ночь» сменившим нейтральное *в середине*, из первой публикации 1925 года в «Современных записках»), здесь тоже имеет место стилистическое подчеркива-

²³ Сонеты 168 и 361 к 1924 году еще не были переведены на русский язык.

ние — словом *стекло*, напоминающем о языке столь любимого Ходасевичем русского XVIII века (ср. приводимое в [Жолковский 2011] ломоносовское употребление этого слова), через призму которого Ходасевич любил изображать Петрарку, о чем см. [Панова /в печати/]. Показательно, что в другом петраркистском стихотворении Ходасевича о зеркале, «Нет, ты не прав, я не собой пленен...», его нейтральное обозначение заменено старинным *зерцалом*²⁴.

В ПЗ к петрарковскому сонету 361 восходит и портретирование себя в зеркале как старика (вариант Петрарки) или стареющего мужчины (вариант Ходасевича) с меняющейся кожей и другими признаками возрастных изменений, причем как внешних, и значит, воспринимаемых зрительно, так и внутренних. В обоих стихотворениях таким автопортретом повествование открывается, а у Ходасевича еще и завершается. В финале ПЗ, чтобы акцентировать свое отображение в зеркале (даже если это ноль-отображение) как портрет, зеркало разложено на свои составляющие: *раму*, роднящую его с устройством картины, и *стекло*. В целом же размещение автопортрета в начале и конце дает кольцевую композицию, демонстрирующую, что уйти от себя невозможно.

Как и у Петрарки в сонете 361, в ПЗ слово *зеркало* используется исключительно экономно. В сонете со *specchio* метонимически соседствуют отраженные в нем усталый дух и меняющаяся кожа, но мы слышим все-таки голос одного только зеркала, а у Ходасевича *зеркало* вынесено в заголовок, в самом же повествовании оно блистает своим отсутствием. В начале его замещает отражение лирического героя, в финале же оно поименовано через две синекдохи (*рама, стекло*).

Ходасевичевское обращение с зеркалом следует петрарковскому обращению еще и своей пессимистической аурой²⁵, но кое в чем с

²⁴ Стилистические пометы — из «Толкового словаря русского языка» Д.Н. Ушакова, отразившего нормы эпохи ПЗ.

²⁵ В принципе, Ходасевич мог знать и елизаветинский канон «постарение, регистрируемое зеркалом», восходящий к «Канцоньере» Петрарки, потому что в литературоведении эпохи Ходасевича эта тема поднималась. Канон, о котором идет речь, представлен, например, 1-й строкой 22-го сонета Шекспира «My glass shall not persuade me I am old...» [Моему зеркалу не убедить меня в том, что я старый]. По ней уже заметно отклонение от намеченного Петраркой (и подхваченного Ходасевичем) сценария правды. И действительно, в 22-м сонете зеркало встроено в существенно иную парадигму — гомосексуальных отношений. Лирический герой и его юный возлюбленный обмениваются сердцами. Следуя этой логике, в зеркале лирический герой должен бы отразиться не старым собой, но юностью своего партнера. Условием такой реализации зеркальной метафоры (не прописанной прямо, но подразумеваемой), служит принадлежность двух героев к одному и тому же полу.

ним расходится. Расхождения естественно приписать тому, что в ПЗ Ходасевич говорит, хотя и с привлечением петрарковского дискурса, о проблемах своей собственной самоидентификации, чему сопутствуют интереснейшие семиотические эффекты.

Прежде всего, в ПЗ слово *зеркало* поставлено в один ряд с местоимением *я* и существительным *след* по линии удвоения человека (в случае *следа* — синекдохического), так что лирический герой, открещивающийся и от дикого слова *я*, и от своего отражения в зеркале (ср. негативное *вон тот*) и не находящий своих следов в пустыне, действует по единой программе, заданной автором.

Кроме того, зеркало, способное в принципе отразить что угодно, эквивалентно шифтеру *я* — местоимению-пустышке, не имеющему постоянного референта, но способного обозначить любого и, соответственно вместить в себя любое содержание. К тому, как Ходасевич распорядился «всеотзывчивостью» своего зеркала, мы еще вернемся.

4. Конфликт литературных авторитетов: к пониманию строфы V

Когда в одном стихотворении цитируются несколько литературных авторитетов, занимающих разные позиции, неизбежно встает вопрос о том, насколько хорошо эти позиции пригнаны друг к другу и к структуре целого. С такой точки зрения в ПЗ позиция Данте, афишированная и тем самым доминирующая над всеми остальными, вступает в конфликт с позициями никак не заявленных Петрарки, Пушкина и Толстого, создавая противоречия. Ходасевич их осознает и даже, насколько об этом позволяет судить довольно-таки герметичная строфа V, разрешает.

4.1. Вергилий за плечами vs. одиночество. Противоречие возникает в момент отказа от дантовского сценария кризиса середины жизненного пути, выдержанного в пространственно-иерархическом коде, со спасением, которое поступает по Божественной вертикали. Переход к противоположной позиции, одиночеству, оно же — неспаденность, задан сложносочиненным предложением с отчетливо негативным сегментом (*...Вергилия нет...*) и неотчетливо позитивным, ибо парадоксальным (*Только есть одиночество...*). Парадокс состоит в том, что одиночество — во всяком случае, на волне отталкивания от «Божественной комедии», — не положительная величина, которой можно приписать модус существования, но отрицательная — неимение чего-либо, богооставленность и проч.

Пессимизм — только одна из граней ходасевичевского *одиночества*; есть и другие. На уровне сюжета одиночество получает статус

жизненной ценности, к которой лирический герой приходит через кризис среднего возраста и — уже — расщепленность «я». Можно даже сказать, что корневая морфема соответствующего слова, *ОДИН*, маркирует обретенную целостность «я», но не явную, а лишь подразумеваемую, поскольку она не находит выхода ни в лексике, ни в структурах, ни в известных интертекстах, так что вопрос о том, как в итоге обстоит дело с целостностью «я», остается открытым.

Перейдем теперь к содержательному наполнению того одиночества, которое наделено положительными коннотациями. Прежде всего, оно возвращает лирического героя, погрузившегося было в дантовские аллегории, обратно в современность, точнее, в экзистенциализм, для которого это — условие максимально трезвой, правдивой рефлексии относительно себя и своего существования. Такое мировосприятие Ходасевичем, написавшим не только ПЗ, но и «Пускай минувшего не жаль...» (1920, 1921), явно разделялось. Недаром финальным — и, значит, ударным — ходом этого стихотворения сделано возвышающее *мирного* человека одиночество, ср. *И одиночество* *взыграет,/ И душу гордость окрылит/<...> Так нынче травка прорастает/ Сквозь трещины гранитных плит* [128].

Избранный курс экзистенциалистского одиночества в принципе требует признания единственного авторитета — собственно «я» и отрицания всех других. Однако Ходасевичу и тут удается соединить личное со сверх-личным, а также современное с классическим. Сверх-личный классический прецедент — одиночество Петрарки. Совершаемый в ПЗ интертекстуальный шаг — опора на Петрарку как апостола одиночества — мог быть результатом знакомства Ходасевича со статьей Гершензона «Франческо Петрарка. 1304–1374», где утверждается, что личность Петрарки — «кровно-родственна нам» [Гершензон 1915: 4] — потому, что

«он любил свое «я» во всех своих проявлениях»; «за мучительную борьбу, за раскаяние и томление он **любил** себя еще с удвоенной нежностью, как **мать** — больное дитя», с тем «болезненн[ым] сладострастие[м]», которым «человек бередит свои раны» [Гершензон 1915: 33–34]; вообще, Петрарка «был первым... человеком нового времени, постигнутым тою болезнью внутреннего **раздвоения**, которою с тех пор... болеет культурное человечество» [Гершензон 1915: 51].

Таким образом, конфликт в ПЗ между Вергилием и одиночеством, разрешаемый в пользу одиночества, — это, в сущности, конфликт между

позицией Данте, ставившей жизнь индивидуума в зависимость от высшей силы, и позицией Петрарки — человека наедине с собой.

Позиция Петрарки требует дальнейшей экспликации. Начать с того, что это не просто изоляция себя от мира ради самопознания, но условие нового творчества, свободно обращающегося с традицией, и, в еще большей степени, нового понятия авторства, не зависящего от группы или направления. Изложению своей позиции Петрарка посвятил трактат «De vita solitaria» и ряд стихотворений «Канцоньере», в частности, сонеты 35-й и 259-й, откуда Ходасевич мог перенять для ПЗ поэтическую гипограмму одиночества, правда, без ее любовной составляющей. Гипограмма эта такая:

Одиночество означает сосредоточенность на своем «я» и на правильных ценностях жизни, главная из которых — любовное чувство; оно, в свою очередь, дает стимул к творчеству, творчество же цементирует расщепленные ипостаси «я», возвращая ему искомую целостность.

259-й сонет открывается признанием *Cercato ò sempre solitaria vita* ⁽¹⁾ — «Я всегда искал одинокой (= уединенной) жизни», чтобы избежать общества тех, кто «потеряли дорогу на Небо». (Эта мысль, кстати, выраженная по-дантовски, *la strada del cielo ànno smarrita* ⁽⁴⁾, наряду с соответствующим пассажем «Божественной комедии», разбиравшимся выше, в § 2, предвосхищает мотив строфы IV в ПЗ: *заблудился... следов не найти*.) В том же сонете упоминается положение изгнанника: *fuor del dolce aere de' paesi toscani* ⁽⁶⁾ — «за пределами сладкого воздуха тосканских земель», заявленное, но иначе, через *парижский чердак*, и в ПЗ. А в 35-м сонете в связи с жизнью в одиночестве привлекается топка пустынности, ходьбы, следов, родственная строфе IV ПЗ, ср.

Solo e pensoso i più deserti campi/vo mesurando a passi tardi e lenti,/ e gli occhi porto per fuggire intenti/ove vestigio human l'arena stam-pi [Одинокий и задумчивый, самые пустынные поля/ я измеряю шагами медлительными и ленивыми,/ и глазами (=взглядом) ищу,/ мест где след человеческий отпечатался на песке].

В отличие от 259-го сонета, к 1924 году еще не существовавшего по-русски, 35-й сонет многократно переводился, в том числе любимым поэтом Ходасевича — Державиным. Державин назвал свой перевод «Задумчивость» (1808):

Задумчиво, один, широкими шагами/ Хожу, и меряю пустых пространство мест;/ Очами мрачными смотрю перед ногами,/ Не зрится ль на песке где человекий след.// Увы! я по-

*мощи себе между людьми/ Не вижу, не ищю, как лишь оста-
вить свет; // <...>/ Но нет **пустынь** таких, ни дебрей мрач-
ных, дальних./ Куда любовь моя в мечтах моих печальных/
Не приходила бы беседовать со мной [Державин 2002: 498].*

Гершензон объяснял программное одиночество Петрарки в жизни, в творчестве/авторстве и в писательском цехе, так, что в его описании Ходасевич должен был неминуемо узнать себя. Ср.

«С первых дней своей зрелости и до конца Петрарка жил один, как в **пустыне**, наслаждаясь беседами с самим собою. Многие годы он действительно жил в полном уединении, но и при дворах князей он оставался одиноким. Ему никогда не бывало скучно в **одиночестве**. Он точно первый из людей открыл глаза на всю природу, — на себя, на людей, на мир, — больше всего на самого себя» [Гершензон 1915: 4];

«[О]н умеет жить **один**... [О]н выступил из сословной организации средневекового общества; формально он — клирик, в действительности он — вполне независимый человек, литератор... Его индивидуальная свобода для него дороже богатств и почестей» [Гершензон 1915: 46];

«О Петрарке верно сказали, что он был **зеркалом** самого себя. Его взор как бы поминутно обращается внутрь... Петрарка с любознательностью психолога изучил самые отдаленные закоулки своей души» [Гершензон 1915: 6];

«В противоположность средневековому писателю, которому понятие писательской индивидуальности так же чуждо, как и понятие литературной собственности,... Петрарка требует от писателей, чтобы они, заимствуя чужое, перерабатывали его самостоятельно, как пчела перерабатывает сок цветов; но еще выше он ставит самостоятельное творчество шелковичных червей. “Хочешь знать, какого мнения я держусь? — пишет он Боккаччио. — Я стараюсь идти по дороге, проложенной нашими предками, но не хочу рабски ступать в **следы** их ног. Я хочу не такого вождя, который на цепи рабски тащил бы меня **за собою**, а такого, который шел бы впереди меня, только указывая мне путь; я никогда не соглашусь ради него отказаться от моих глаз, свободы и суждения”» [Гершензон 1915: 45].

Как и Петрарка, Ходасевич, особенно ранний, жил несколько в стороне от литературной жизни. Он не принадлежал к литературным направлениям (типа символизма) и не вступал в литературные объединения (типа акмеизма или Цеха поэтов), за что не без гордости называл себя

и еще одного отщепенца, Марину Цветаеву, «дикими». Кроме того, в своей зрелой поэзии он обращался с традициями максимально свободно, «по-петрарковски», примером чего и служит ПЗ. Обратим также внимание на то, что в приведенных пассажах из Гершензона одиночество Петрарки получает петрарковские же символические проекции, ср. *пустыня, одиночество, зеркало, след*, которыми наполнено и ПЗ.

Заключить петрарковскую гипограмму одиночества в единственное нормативное слово русского языка едва ли под силу было даже и такому мастеру, как Ходасевич. Ее реализация потребовала того, чтобы *одиночеству* составили пару другие словесные метки петраркизма. Помимо *зеркала* к ним относятся *пустыня, следы*, и, как ни удивительно, *Вергилий*.

От *пустыни* без человеческих *следов* до *одиночества* не так далеко, как это может показаться. В контексте общего петраркизма ПЗ она наделяется дополнительным семантическим оттенком: «изоляция от мира», т.е. одиночеством. Эта переключка становится ощутимой благодаря опоре не только на 35-й и 259-й сонеты, но и на распространенную метафору «Париж — пустыня»²⁶, опробованную Ходасевичем в другом стихотворении, «Великая вокруг меня пустыня...» (1924–1925), по-видимому, как и ПЗ — парижском²⁷.

Теперь о другой переключке, между *одиночеством* и *Вергилием*. В ПЗ они контрастируют, означая как два взаимоисключаю-

²⁶ Ср. арию Виолетты Валери из 5-й сцены I-го акта «Травиаты» Верди, в которой она оплакивает себя: *Povera donna, sola, / Abbandonata in questo popoloso deserto / Che appellano Parigi* [Бедная женщина, одинокая, покинутая в этой многолюдной пустыне, которую называют Парижем] [Verdi 1888: 15] (либретто Ф.М. Пьяве). Эта итальянская опера о Париже могла быть близка Ходасевичу и другими своими чертами. Ее название, «*La traviata*», «падшая», «заблудшая», от *traviare* — «сбить (ся) с пути», переключается с блужданием по пустыне в строфе IV ПЗ, а доведший героиню до смерти туберкулез — с перенесенным Ходасевичем туберкулезом позвоночника. Более далекая параллель — предсмертная ария Манон Леско из одноименной оперы Пуччини «*Sola... perduta... abbandonata!.. Sola!..*», переживающей свою ситуацию (однако уже не в Париже, в Новом Орлеане) как *E nel profondo / deserto io cado, io la deserta donna* [Puccini 1893: 62].

²⁷ Ср. *Великая вокруг меня пустыня, / И я — великий в той пустыне постник, / Взойдет ли день — я шторы опускаю, / Чтоб солнечные бесы на стенах / Кинематограф свой не učinяли* [312, 553–554], где *пустыня* модулирует в религиозный быт. Ср. также ощущение жизни как пустыни в совсем раннем «О, горько жить, не ведая волнений...» (1906–1907): *Пустыня злая! Сон без сновидений! / Безвыходность печати и тоски!* [263], где, предвещая ПЗ, парой к *пустыне* сделана *безвыходность*.

щих модуса жизни, дантовско-символистский и петрарковско-экзистенциалистский, так и два вида творческой/ авторской активности: полностью подчиненной власти авторитетов и свободно обращающейся с ними. Для дальнейшей экспликации этого второго противопоставления напомним, что Вергилия любил и почитал в качестве учителя не один только Данте, но и Петрарка²⁸; в то же время Петрарка отказывался «ступать рабски в следы ног» предшественников, т.е. надо думать и Вергилия. Чтобы соотнести образ *Вергилия за плечами* с проблематикой творчества, Ходасевич поставил его в позу не только ангела-хранителя, но и Музы, которую в Новое время — аллегорически или сатирически — изображали за спиной писателя, водящей его рукой или держащей над его головой лавровый венок. Таким образом, Вергилий-водитель символизирует творчество, слепо следующее традиции или авторитету, до какой-то степени подражательное, несамостоятельное, в общем такое, каким в глазах Ходасевича должны были быть опыты русских символистов, писавших под Данте. Ему и противостоит одиночество, увиденное как самостоятельная писательская деятельность. Иными словами, говоря *Вергилия нет за плечами*, Ходасевич делает жест солидарности с творческим и цеховым «одиночеством» Петрарки.

Суммируя все сказанное, *одиночество* в ПЗ — это удивительная антитеза, сталкивающая позицию Данте с позицией Петрарки, предпочтительной, ибо отвечающей *правде*. Оно совмещает плохое и хорошее, пессимистическое и креативное: богооставленность, изоляцию (от мира, людей), возможно, независимое писательское положение, и, наконец, творческую самостоятельность.

4.2. Средина земного пути vs. смерть в зеркале. Это — еще одно противоречие ПЗ. Через апелляцию к «Божественной комедии» вводится традиционная метафора жизни, где активным началом оказывается человек. Он сам движется вперед по жизненной траектории, пройдя первую половину жизни, испытывает трудности (= попадает в пустыню), а дальше ему предстоит пройти и ее вторую половину. Эту в целом оптимистическую картину, отвечающую дантовской гипограмме, омрачает присутствие рока, или судьбы, каковыми жизненный путь может быть трагически пресечен. Постдантовскими претекстами привносится, но уже не явно, а скрыто, метафорика смерти, в которой человек — пассивное нача-

²⁸ Об этом пишет Гершензон и это, конечно, бросается в глаза при чтении «О презрении к миру», со множеством отсылок к поэзии Вергилия как образцовой.

ло, смерть же — активное. В самом деле, и «Смерть Ивана Ильича», и петрарковский сонет 168 о зеркале, и даже «О презрении к миру», с такими пассажами, как

< А в г у с т и н > Ты горд добрыми качествами этого тела...

Но что тебе нравится в твоём теле? Мощностъ его, или цветущее здоровье? Но усталость, возникающая от **ничтожных причин**, и приступы разнообразных болезней... доказывают, что ничего нет более хрупкого» [Петрарка 1915: 116] и т.д., трактуют о смерти на середине жизненного пути. К ним можно прибавить пушкинское «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...», монолог о переживании смерти, готовый неожиданно прервать течение жизни, ср.

*Летят за днями дни, и каждый час уносит/ Частичку бытия, а мы с тобой вдвоем/ Предполагаем жить, и глядь — как раз умрем,*²⁹

откуда, по-видимому, позаимствован оборот *а глядишь*, перифразированный как *и глядь*. Отмечу еще, что заключительная сцена ПЗ, в которой лирическое «я» более не видит себя в зеркале, возможно, восходит к «Зеркалу» (1916, опубликовано тогда же) Ивана Бунина, где глядящийся в зеркало «я» воспринимает наступление ночной темноты, стирающей его отражение, как наступление смерти:

<...> и все, что отражалось./ Что было в **зеркале**, померкло, потерялось.../ Вот так и смерть, да, может быть, вот так...// В могильной темноте одна моя сигара/ Краснеет огоньком, как дивный самоцвет./ Погаснет и она, развеется и **след**/ Ее душистого и тонкого угара... [Бунин 1993: 313].

Сходная ситуация — возможно, по мотивам Бунина — имеется и в неотделанном стихотворении Ходасевича «За шторами — седого дня мерцанье...» (1918), кончающемся словами: [*Вот зеркало. В нем пусто. Нет меня*] [284]. В целом, из-за обильного цитирования авторитетов по вопросам о смерти на середине жизни, о переходе из старости в смерть и о зеркале как пути в инобытие, лексика ПЗ пропитывается духом смерти и смертности и, в сочетании с оборотом **ро-**

²⁹ Ходасевич, открывший свое стихотворение «“Проходят дни, и каждый сердце ранит...”» (1923–1924) четверостишием Муни (о чем см. комментарий Дж. Малмстада и Р. Хьюза в [550]), едва ли мог не заметить в нем отзвука пушкинского «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...», ср. «*Проходят дни, и каждый сердце ранит,/ И на душе — печали злая тень./ Верь, близок день, когда меня не станет:/ Томительный, осенний, тусклый день*» [310].

ковой земной путь, открывает возможность для двух интерпретаций стихотворения в целом.

Первая состоит в том, что в силу кризиса среднего возраста герой переживает трагедию будущей смерти вопреки тому, что его жизнь будет долгой, хотя бы в пределах 56 лет, прожитых Данте, или даже петрарковских — кстати, классических — 70-ти³⁰. Вторая интерпретация, не исключая первая, представляет собой более сильное — и, возможно, более спорное — утверждение. А именно, что жизнь лирического «я» прервется на той самой середине (так сказать, на отметке пушкинского 37-летия), которой посвящено ПЗ, а потому финальный автопортрет в зеркале скорее напоминает квадрат Малевича, будь то черный или белый, но лишенный изображения. Обратим внимание на то, что по ходу сюжета зеркало теряет свойственную ему в начале всеотзывчивость, переставая отражать как физическое тело говорящего, так и идеальный мир, каковым в финале оказывается Вергилий, водительство которого — условие перехода из первой половины жизни во вторую.

Итак, строфа V не следует бытовому реализму, предполагающему, что глядящийся в зеркало видит себя. Не следует она и символистским играм с зазеркальем, представленным, например, в блоковской «Песне Ада». Даже и ходасевическая парадигма с обретением себя, в зеркале или без него, к строфе V не применима. В противном случае в ней был бы сделан тот же ход, что и в финале «Полдня» (1918), где лирический герой погружается в воспоминания о Венеции, затем — видимо, по ассоциации с венецианскими зеркалами — «ныряет» внутрь себя как в водное зеркало, испытывает полную нарциссическую упоенность собой, и, найдя потерянное «я», возвращается в реальность:

*И я смотрю как бы обратным взором/ В себя./ 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... [106]*³¹.

Но тогда как же ее понимать?

В строфе V реализованы волшебные свойства ходасевического зеркала. Будучи предметом для гадания, в соответствии со свя-

³⁰ Точнее, Петрарка не дожил одного дня до семидесятилетия.

³¹ Ср. еще более радикальный выход из себя в «Эпизоде» (1918), где за видением себя как другого (*И человек, сидящий на диване,/ Казался мне простым, давнишним другом*) следует болезненное возвращение в свое тело (*Мне было трудно, тесно, как змею,/ Которую заставили бы снова/ Вместиться в сброшенную кожу... [100]*).

точными обрядами, быличками и святочной литературой, оно отражает не то, что есть сейчас, но судьбу гадающего (соображение А.К. Жолковского, устно). Так, в «Ручье» (1916) Ходасевича путник, случайно посмотревший в то, что можно интерпретировать как водное зеркало, *воду черпает рукой/ И пьет — в струе, уже ночной,/ Своей судьбы не узнавая* [86]. В более раннем «Гадании» (1907) у лирического героя, спрашивающего зеркало о роке, есть возможность увидеть *Шута ль веселого?/ Собаку, гроб или змею?* [35]. В поэзии Ходасевича гадание по зеркалу — разновидность святочных обрядов, магия которых может негативно сказаться на потере человеком своего «я». Так, в «Ряженных» (1907) герой в толпе ряженных боится, что его «я» переселится в другое тело: *Я — не я? Вдруг да станется?* [35]. На фоне приведенных контекстов строфа V ПЗ прочитывается в том смысле, что лирический герой Ходасевича, испытывающий проблему самоидентификации, гадает по зеркалу о своем будущем (или, в дантовских терминах — о второй половине жизненного пути), и получает правдивый ответ. Этот ответ — не отраженная зеркалом его физическая сущность, возможно, равноценная его смерти или потерянности его «я», вместо которых проступает одиночество.

Так, через магический поворот сюжета, примиряются дантовские представления о жизненной траектории и петрарковское зеркало.

5. Проблематичная самоидентификация: еще раз о строфе V

Кажется, что к финалу ПЗ тема *я, я, я*, которая так занимала поэта в самом начале, исчезает. На самом деле, это не так, ибо она разрабатывается не только лексическими средствами, как в строфах I–III, но и структурными.

Прежде всего, преодоление расщепленности «я» поддерживается композицией, движущейся от грамматической и риторической симметрии, соблюдаемой в строфах I–III, к распаду, в т. ч. недоговоренности, в предложении *От ничтожной причины — к причине*. Оно начато и как бы брошено, точнее, оставлено без предикации, чем иконически выражен мотив разложения организма, личности и речи лирического героя, если угодно, его переживание своей смерти/смертности.

Далее, в первых строфах, с их образцовой симметрией, Ходасевич занят приравниванием разных ипостасей своего «я». При этом точкой отсчета оказывается физический образ лирического героя в зеркале, введенный отчуждающей конструкцией *von тот*. Лирический герой задается вопросом о том, идентичны ли этому образу его нынешние ипостаси: критик, устрашающий молодых поэтов, и себе-

седник, научившийся в разговорах на трагические темы *молчать и шутить*, равно как и его детские ипостаси: тот, что был любим мамой, тот, что танцевал на дачных балах, и тот, что увлеченно спорил. В строфе IV мотив дисгармонии, незнания себя продолжен, но только на место зеркала временно заступает пустыня, в которой лирический герой не находит своих следов. Зеркало строфы V, не отражающее физического тела «я», довершает картину.

Наконец, через все стихотворение последовательно проведен мотив созревания организма, личности и речи лирического «я». Он маркирован прежде всего лексически — названием возрастов. Кроме того, этому мотиву подчинены цветочные прилагательные. Характеристике начинающих поэтов, *желторотый*, противостоят характеристики среднего возраста с тенденцией к старению: *полуседой* (*полу-* — с идеей середины) и *желто-серый* — о коже.

Чтобы передать созревание, в строфах I–II Ходасевич переходит от предельно простой лексики, так сказать лексических примитивов вроде *я*, которыми человек владеет в любом возрасте, к лексике ученой — в частности, составным словам типа *желто-серый*, как если бы изображался процесс полного овладения языком — главным орудием поэта. При этом в строфе I *я* открывает нарратив (ср. первую, спондизированную за счет трех *я* анапестическую строку), затем заключает им вторую строку, а *я* дальше отражено звучит в конце слова *змея*. В строфе III юношескому возрасту соответствует усложненная лексика, а среднему возрасту — скорее нейтральная.

Созреванию поставлен в пару мотив движения: мальчиком лирический герой *танцевал* на балах, а в свои юношеские споры вкладывал *мальчишечью прыть*. В IV-й строфе движение лирического героя, в виде плутания по пустыне, уже никуда не ведет. А в V-й то, что было его *прытью* спорщика, паронимически передалось *пантере* с ее *прыжками* (отметим еще и аллитерацию на *П*, соединяющую эти два пассажа³²). Вообще, по ходу стихотворения активность «я» сменяется пассивностью. Достигается это, например, тем, что форма им. пад. *я* уступает место вин. пад. *меня*, обозначающему уже не субъект действия, но объект. Пассивностью отмечен и самый мотив загнанности героя на парижский чердак, для чего понадобился Винительный падеж. В связи с пассивностью обращает на себя внимание и то, что в завершающем предложении грамматика описания застывшего перед зеркалом героя подчеркнута лишается представленной ранее субъектно-объектной перспективы, так что читатель должен восстанавливать по контексту и того, кто смотрится в зеркало, и того, кто в нем (не)отражается.

³² Ср. еще паронимию в *ПантеРа ПРыЖКами... ПаРиЖсКий*.

6. Автопортрет в зеркале: метапоэтическое измерение

По мере того, как в строфе V человеческое в лирическом герое приглушается (убивается?), (мета)поэтическое, напротив, усиливается. Не случайно единственное писательское имя, фигурирующее в ПЗ, появляется именно там, а не раньше, например, в эпиграфе.

Вообще, тем, что в ПЗ назван Вергилий, процитированы великие итальянские поэты-изгнанники, Данте и Петрарка, а стиль Ходасевича с *диким словом я* «облагорожен» разнообразными отсылками к русским писателям от Пушкина до Бунина, автор «Европейской ночи» создает самообраз русского европейца, хранящего идущую из античности классическую традицию.

Более того, подобно Данте, в 4-й песне «Ада» рисуящему себя «среди столького ума»⁽¹⁰²⁾ — беседующим на равных с Гомером, Овидием, Горацием, — Ходасевич вводит себя в пантеон великих авторов. Пропуском в этот пантеон и становится то художественное задание, автопортрет в зеркале, которое он вслед за отличившимся в нем Петраркой выполняет, следуя собственной оригинальной манере. Автопортрет, одновременно личный и «сверх-личный», поданный сначала с апелляцией к визуальности, а затем подчеркнута невизуально, вербально, хотя и совершенно правдивый, но не без зеркальной магии, удается ему настолько, что о ПЗ ныне принято говорить как о «если не бессмертных, то вне-смертных стихах»³³.

Литература

1. Берберова Н. Курсив мой. Автобиография. Т. 1. New York: Russica Publishers, 1983.
2. Блок А. Собрание сочинений. В 8 тт. Т. 5. М.-Л.: Художественная литература, 1962.
3. Блок А. Полное собрание сочинений и писем. В 20 тт. Т. 3. М.: Наука, 1997.
4. Бунин И. Собрание сочинений. В 8 тт. Т. 1. М.: Московский рабочий, 1993.
5. Веселовский А. Данте // Веселовский А. Избранные статьи. Л.: Художественная литература, 1939а [1893]. С. 140–152.
6. Веселовский А. Петрарка в поэтической исповеди «Canzoniere» // Веселовский А. Избранные статьи. Л.: Художественная литература, 1939б [1905]. С. 153–242.
7. Гершензон М. Франческо Петрарка. 1304–1374 // Петрарка 1915: 3–52.
8. Державин Г. Сочинения. СПб.: Гуманитарный проект, 2002.

³³ Формула из [Иваск 1985: 129], подхваченная ходасевичеведением.

9. Жолковский А. Зеркало или трельяж? // Вопросы литературы, 2011, №6. С. 363–387.
10. Иваск Ю. Похвала российской поэзии// Новый журнал. 1985, №159. С. 91–129.
11. Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. В 2-х тт. Т. 1. СПб.: Академический проект, 1995.
12. Киссин С. (Муни). Легкое бремя. Стихи и проза. Переписка с В.Ф. Ходасевичем. М.: Август, 1999.
13. Левин Ю. О поэзии Вл. Ходасевича // Он же. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998 а [1986]. С. 209–267.
14. Левин Ю. Зеркало как потенциальный семиотический объект// Он же. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998б [1988]. С. 559–577.
15. Панова Л. Попытка петраркизма в русском модернизме: рецепция «Канцоньере» /в печати/.
16. Петрарка Ф. Автобиография. Исповедь. Сонеты. Пер. М. Гершензона и Вяч. Иванова. М.: М. и С. Сабашниковы, 1915.
17. Ходасевич Вл. Собрание сочинений. Т. 2. Ann Arbor: Ardis, 1990.
18. Ходасевич Вл. Колеблемый треножник. М.: Советский писатель, 1991.
19. Ходасевич Вл. Собрание сочинений. В 4-х тт. Т. 4. М.: Согласие, 1997.
20. Ходасевич Вл. Собрание сочинений. Т. 1. М.: Русский путь, 2009.
21. Alighieri Dante. *Commedia. Inferno*. Garzanti, 1996.
22. Jaques E. Death and the Midlife Crisis // International Journal of Psycho-analysis, 46 (4), 1965. P. 502–514.
23. Kirilcuk A. The Estranging Mirror: The Poetics of Reflection in the Late Poetry of Vladislav Khodasevich // The Russian Review, 61, 2002. P. 377–390.
24. Maddox G.L. (ed. in chief). *The Encyclopedia of Aging*. New York: Springer Publishing, 1987.
25. Miller J.A. Creativity and the Lyric «I» in the Poetry of V.F. Khodasevich. Ph.D. The University of Michigan, 1981.
26. Petrarca F. *Canzoniere, Trionfi, Rime varie*. Einaudi, 1958.
27. Postoutenko K. «Я, я, я. Что за дикое слово...»: Vladislav Khodasevich's Deconstruction of the First-Person Personal Pronoun// New Zealand Slavonic Journal 36, 2002. P. 225–235.
28. Puccini Giacomo. *Manon Lescaut*/ [Text by L. Illica and G. Giacosa]. English Version by N. Marras. New York: G. Ricordi & Company, 1893.
29. Verdi Giuseppe. *La Traviata*; opera in three acts. Italian text, with an English translation by T.T. Barker and the music of the principal arias. Boston: O. Ditson, 1888.