

В.В. Абашев

**СЕЕТСЯ В НЕМОЩИ, ВОССТАЕТ В СИЛЕ...
О ДУШЕ И ТЕЛЕ В ПОЭЗИИ ВЛАДИСЛАВА ХОДАСЕВИЧА**

Дано мне тело – что мне делать с ним,
Таким единым и таким моим?

Ходасевич поэт одной темы. Начиная с известной статьи Владимира Вейдле 1928 года, общепризнано, что дихотомия души и тела в его поэзии имеет «едва ли не всеохватывающий характер» (Богомолов 1999, 116),¹ и ее вариации образуют экзистенциальную драматургию главных книг поэта: *Путем зерна*, *Тяжелая Лира* и *Европейская ночь*.

Но, может быть, именно в силу самоочевидности этой темы, после Вейдле в ее содержательные аспекты исследователи далеко не углублялись, варьируя уже высказанные суждения. Исключением была работа Ю.И. Левина (1986), наметившего новые направления для осмысления темы о душе и теле, но его ценные заметки дальнейшего развития не получили. Другие отечественные авторы, как правило, ограничивались указанием на дуализм души и тела как на общий тематический и проблемный фон творчества Ходасевича, разрабатывая в основном проблемы его историко-литературных отношений и поэтики. В итоге и сегодня эта кардинальная для понимания творчества Ходасевича тема остается в сущности неразработанной в той степени, которой заслуживает.

Поэтому, обращаясь напрямую к проблеме репрезентации души и тела у Ходасевича, мы оказываемся перед проблемой слишком обширной, и требуется сразу выделить для себя какой-то относительно обозримый участок. Это будут два вопроса: первый о собственном телесном опыте как источнике художественного опыта Ходасевича, второй – об идеальном преображении данного природой личного биографического тела как одной из экстремальных целей его творчества.

¹ См. также: «Кажется, что поэт даже повторяется, перепевает одно и то же. Однако это впечатление может создаться лишь на тематическом уровне. На самом же деле тема у него живет в таких неповторимо отобранных подробностях внешнего и внутреннего мира, что каждый раз воспринимается, ощущается по-новому, не так, как прежде. Да и предстает это противоречие [души и тела. – В.А.] в разных вариациях, в разных поворотах, так что мы видим одно и то же, все время его уточняя, по-новому ощущая, постигая те грани, которых прежде не замечали» (Богомолов 1999, 116).

Во-первых, хотелось бы понять, почему для Ходасевича тема онтологического дуализма человека стала так действительно «всеохватывающей»? Почему, превратив утверждение Вейдле в вопрос, «никто до Ходасевича раздвоения не переживал так последовательно, осязательно, конкретно, — так ежедневно, так буднично» (Вейдле 1989, 153)?

Ответ, в сущности, прост. Есть очевидное обстоятельство жизни Ходасевича, которое почему-то в связь с его творчеством последовательно и системно никем не приводилось.² Это обстоятельство — болезнь и боль. Ходасевич был очень больным человеком. Он едва не умер в младенчестве, с 6 лет его мучили хронические бронхиты, в 1916 году он приобрел туберкулез позвоночника, с 1920 года начался постоянно возобновляющийся и жестокий фурункулез, его мучили камни в почках, большая печень, люмбаго, экзема на руках и лице. Эти общеизвестные (они рассыпаны в автобиографической прозе, письмах, воспоминаниях современников) сведения из «медицинской карты» Ходасевича нельзя вывести за рамки обсуждения его творчества уже потому, что болезнь как обстоятельство, как ситуация, как метафора прочно вписана в, условно говоря, ходасевический текст.

«Отделять стихи от Ходасевича и Ходасевича от его стихов — это разрывать живую ткань» (Гиппиус 1990, 102). Суждение Гиппиус оказывается верным и в том частном смысле, который она в эти слова не вкладывала. А именно, в том, что телесность Ходасевича как фигура его стихов и собственно физическая его телесность, образ которой мы обнаруживаем в мемуарной прозе, была предметом его (и других) постоянной рефлексии.

Ходасевич пишет о своих болезнях в автобиографической прозе, в переписке, в стихотворениях. Болезнь стала знаком Ходасевича в воспоминаниях о нем. Иначе говоря, болезнь была не только биографическим, но и семиотическим фактом жизни поэта, фактором творчества. Порой буквальным. Болезни ранили тело, оставляя на нем слишком видимые и вызывающие неприязнь окружающих знаки. «Печать знания на челе», — это ведь в своем биографическом первоисточнике метафоризированное как знак избранничества или печать проклятия пятно экземы на лбу, которое Ходасевич скрывал длинной челкой.

Болезни Ходасевича были зачастую мучительными. Боль испытывает душу телом. Онтологический дуализм человека, внутреннюю границу в его наличном составе она делает телесно ощутимым фактом. Поэтому действи-

² Справедливости ради отметим, что подход к подобной постановке вопроса намечен у Ю. Левина: «Стоит [...] упомянуть об обстоятельствах биографического — или социально-психологического свойства, быть может, способствовавших выработке у Ходасевича концепции об автономности души, или стимулировавших ее усвоение. Ходасевич не мог не ощущать резкого несоответствия своего повседневного бытия — всегда неустроенного и бедного [...] своей физической болезненности и немоции и внешней невзрачности [...] и вольного творческого полета духа в часы творчества» (Левин 1986, 78).

тельно мучительный разлад души и тела для Ходасевича не был проблемой отвлеченной, поэтому он и переживал его «так последовательно, осязательно, конкретно, — так ежедневно, так буднично». Боль может, конечно, подчинить душу телу, как она подчинила страху смерти, по мнению Ходасевича, Анненского, но может и предельно обострить жизнь души.³ Роль болезни и боли в душевной жизни — предмет религиозного опыта. «В мариологии есть много примеров того, — размышлял архиепископ Лука (Войно-Ясенецкий), — что сильнее повреждения тела, жесточайшие мучения могут вызвать угасание феноменального сознания и пробуждение внутреннего трансцендентального сознания» (Святитель Лука 2001, 272).⁴ Это как раз случай Ходасевича. Болезнь предьявляла Ходасевичу вызов, и творчество его было ответом на вызов боли.

К случаю Ходасевича прямое отношение имеют размышления Льва Шестова о причинах, которые вынуждают человека вступить в ту «область человеческого духа, которая не видела еще добровольцев» — в область трагедии (Шестов 2001, 144). Если использовать его определение, то Ходасевич был типичным человеком трагедии. К нему прямо можно отнести рассуждение Шестова о судьбе Достоевского и Ницше, которых из «колеи обыкновенности [...] выбил случай. Если бы не каторга у одного и не ужасная болезнь другого, они бы и не догадались, как не догадывается большинство людей, что они по рукам и по ногам скованы цепями» (Шестов 2001, 294).⁵ Ю. Левин справедливо заметил, что Ходасевичу в высшей степени был свойственен «нравственно-эстетический экстремизм» (Левин 1986, 44). К этому определению можно добавить только, что его экстремизм был хотя бы в исходных посылах вынужденным следствием жизненной ситуации, в которую загоняла Ходасевича болезнь. И выводом из нее. Творческим.

Болезнь заставляет постоянно чувствовать тело и слушать его, и такая привычка многое определяет во взгляде человека на вещи. У Ходасевича взгляд исключительно внимательный к телу. Своему и чужому. И это

3 «Маленькое „я“ надо сжечь, чтоб из пепла встало иное, очищенное и расширенное [...] Анненский всю жизнь думал о своем „я“ и не мог из него выбраться». (1996–1997.2, 106).

4 Ср. также у него: «Из житий многих святых известно, что долгие, изнуряющие болезни были большим благодеянием для них, ибо смирляли страсти, лишали впечатлений мирской жизни с ее шумом и сутолокой, отвлекающей от углубления в тайники духа. Это хорошо понимали и глубоко ценили христианские и буддийские анахореты, стремившиеся заглушить все внешние впечатления жизнью в пустыне, постоянным самоуглублением и молитвой, покорить духу плоть постом и бдением, даже стоянием на столпе» (Святитель Лука 2001, 272).

5 Ср. так же: «Против оков обязательности законов природы и человеческой морали, [они] восставали не по доброй воле: их, точно крепостных [...] насильно принуждали к свободе» (Шестов 2001, 294).

сказывалось в самых повседневных отношениях. Вот колоритный штрих из воспоминаний Н. Берберовой:

Когда я впервые познакомилась с Рудневым, Ходасевич мне сказал очень тихо: «Это Руднев. Он готовил бомбу, и ему оторвало палец. Видишь, мизинца не хватает». Когда я знакомилась с Керенским, Ходасевич меня предупредил: «Это – Керенский. Он страшно кричит. У него одна почка» (Берберова 1996, 349).

Это взгляд специфически внимательный к телесному ущербу, как бы не только предполагающий, но и по себе знающий о более чем тесной связи тела и души, о том, как может повлиять на «философию» человека его больные почки.

Тем же внимательным к жизни тела взглядом Ходасевич наблюдает жизнь художника и жизнь текста. У него встречаем проявления телесного, почти анатомического, переживание поэзии:

Мастерство, ремесло – скорлупа, внешняя оболочка искусства [...] В поэзии она тоньше, чем в других искусствах, нечто вроде слизистой оболочки [...] Поэтому, касаясь ее, тотчас попадаем в живое, чувствительное тело (1996–1997.2, 14).

Он видел следы болезни в текстах других. Болезнь и поэзия, испытание души телом – тема его замечательной статьи об Анненском (1921):

У Анненского был порок сердца. Он знал, что смерть может случиться в любую секунду. [...] Когда читаешь его стихи, то, кажется, чувствуешь, как человек прислушивается к ритму своего сердца: не рванулось бы сразу, не сорвалось бы. Вот откуда и ритмы стихов Анненского, их внезапные замедления и ускорения, их резкие перебои. Это – стихи задышающегося человека (там же, 96).

Такой – от тела к тексту – подход законен и по отношению к поэтике Ходасевича. Набоков подметил, что на поэзии Ходасевича есть некий «оптическое-аптекарьско-химическо-анатомический» (Набоков 1997, 30) или медицинский налет, имея в виду специфическую точность в фиксации телесных деталей. Действительно, стихи Ходасевича пестрят точными телесными подробностями. Они выстраиваются в достаточно обширный, для того, чтобы создать обций колорит, ряд: «замирает сердце, как в тисках, от лишнего стакана чаю» (1996.1, 177); сердце «глухое биенье замедлит порою слегка» (там же, 189); «томясь в моем бессильном теле» (там же, 149); «в ладонь впились ногти На стиснутой руке» (там же, 155); «услышу [...] как на груди моей ты робко переменишь мешок со льдом» (там же, 150); «на согнутых плечах» (там же, 141); «ложится иней на мертвый лоб» (там

же, 156); «задыхаясь под шубой, иду, Как больная рыба по дну морскому [...] Раскрываю запекшийся рот, Жадно ловлю отсыревший воздух» (там же, 157); «глухое тело» (там же, 158); «Прорезываться начал дух, Как зуб из-под припукших десен» (там же, 214); «Неузнанный проходит Каин С экземою между бровей» (там же, 253); «Цинготный запах изо ртов» (там же, 343).

Замечание Набокова об анатомическом или медицинском налете на стихах Ходасевича справедливо и в почти буквальном смысле. Стоит заметить, что Ходасевич подробно и порой медицински точно знал тело. Не только «любил поговорить о болезнях», как отметил В. Яновский (Яновский 1993, 215), но и знал предмет специально. «Простудировал», например, два тома *Оперативной гинекологии* профессора А.П. Губарева, так что позднее при личной встрече с почтенным автором мог вести с ним разговоры на его профессиональные темы. Любопытно, что вопросами гинекологии Ходасевич заинтересовался не праздно, а в целях «одной предполагавшейся работы».⁶ Полученное специфическое знание не прошло мимо стихов. Едва ли не ему обязано своей подробностью такое вот гинекологически точное описание плода во чреве матери:

Морщинистый, сомкнувший плотно веки,
Скрестивший руки, ноги подвернувший,
Предвечным сном покоится младенец –
Вниз головой. Последние часы
Чрез пуповину, выюющую тонким
Канатиком досасывает он
Из матери живые соки... (1996–1997.1, 337)

В поле так ориентированной поэтики у Ходасевича даже мистический опыт постижения иного предстает как телесная практика, которую можно было и соответственно описать – почти как практическое наставление для тренинга: «Закрой глаза и падай, ладай, /Как навзничь – в самого себя. [...] И закатив глаза под веки, /Движенье крови затая, /Вдохни минувший сумрак некий, /Утробный сумрак бытия. /Как всадник на горбах верблюда, Назад в истоме откачнись, /Замри...» (там же, 238). Аналогично в уникальном посвоему стихотворении «Эпизод» Ходасевич с протокольной точностью во всех нюансах физиологической симптоматики описал пережитый им процесс отделения души от тела. Так опыт тела у Ходасевича входил в поэзию.

⁶ «Профессор был автором двухтомной и препочтенной *Оперативной гинекологии*, а я, как раз за год до того, эту книжицу вынужден был простудировать для одной предполагавшейся работы (которую до конца не довел). Узнав об этом, профессор весьма удивился, приятно ослабился и признал за мной право на существование. С тех пор мы частенько беседовали о прорезывании головки, о повороте на ножку и на прочие тому подобные темы» (1996–1997.4, 268).

«Счастлив, кто падает вниз головой: /Мир для него хоть на миг – а иной» (там же, 261), – эти известные строчки также не только парадокс, но и резюме пережитого опыта. Падение из окна в детстве, когда он чудом спасся, было одним из памятных впечатлений Ходасевича, к нему он возвращался в прозе и стихах.⁷ У Ходасевича состояние тела становится источником языка о состоянии мира, и зачастую его собственная соматическая симптоматика переходит в семиотику текста. Так пятно незаживающей экземы на лбу⁸ превращается в упомянутую выше «печать знания на челе» в стихотворении «Бельское Устье» (там же, 221), далее в отметину Каина в цикле «У моря» (там же, 253) и оставляет след в прозе «Из неоконченной повести» (1996–1997.3, 52). Это семиотика раненного тела.

Такое смелое введение личного телесного опыта в поэзию, имевшее у Ходасевича биографические основания, находило поддержку и в той культурной традиции, к которой Ходасевич принадлежал. Символизм, с которым Ходасевич был связан органически и душеприказчиком которого он исторически стал, в идеале, в проекте предполагал и особые практики телесной жизни, стимулировавшие «дух таиновиденья тяжелый». Именно так – в экстремуме – следовало понимать сакраментальный призыв Брюсова: «Пусть поэт творит не свои книги, а свою жизнь» (Брюсов 1975, 99).

Но если для Брюсова «жреческий нож, рассекающий грудь» и единственно дающий «право на имя поэта» (там же) был все же только словесным жестом, реально в житейской практике ни к чему подобному не обязывавший, то Ходасевич был принужденно поставлен в иную ситуацию. У него на месте подобной риторики размещался собственный вынужденный опыт, и ему специальных усилий для того, чтобы почувствовать себя «священной жертвой» не требовалось. В глубинную проблематику символизма (участие художника в творении нового мира и нового человека) он входил через опыт собственного тела. Но система символизма собственно и позволяла ему осмыслить телесное страдание как необходимый для художника опыт. Прямой путь от опыта тела к творчеству – это путь Ходасевича, убежденного, что «единственный законный путь художества» это путь от опыта к идеям, а не наоборот: «беда, если за «идеями» нет опыта» (1996–1997.2, 335).⁹

⁷ «Я вытягиваю голову, привстаю – и вдруг двор, который был подо мной, стремительно поднимается вверх, все перекувыркивается вверх тормашками» (1996–1997.4, 203).

⁸ «У Ходасевича на лбу была неизлечимая экзема, которую он прикрывал челкой. Он считал ее той печатью, которой бог отметил Каина – упрямого неудачника – в знак его отверженности» (Чуковский 1989, 97).

⁹ Это замечание из рецензии на собрание сочинений Бунина. Ходасевич сопоставляет философию и метод Бунина и символистов не к выгоде символистов. Метод Бунина, по Ходасевичу, состоит как раз в том, что «Бунин обогащает нас опытом – не «идеями». А это и есть единственный законный путь художества, неизменно имеющийся в наличии везде, где есть подлинное искусство.

У Ходасевича брюсовский жреческий нож, если и метафора («по нежной плоти человеческой мой нож проводит алый жгут»),¹⁰ то метафора, ове­ществляющая и осмысливающая реальное жизненное обстоятельство – это лезвие боли, рассекающей тело, рана постоянно ноющая в теле. Не случайно поэтому, что именно рана становится одним из резюмирующих определений личности Ходасевича у Н. Берберовой: «С первой минуты он производил впечатление человека нашего времени, отчасти даже раненного нашим временем – и, может быть, насмерть» (Берберова 1996, 156).

Поэтому императив Ходасевича: «Пока вся кровь не выступит из пор, / Пока не выплачешь земные очи – / Не станешь духом» (1996–1997.1, 215), – это не только фигура речи, но и выражение реальной телесной практики и экстремальной духовной установки, ей обусловленной. Не станешь духом, пока не дойдешь до последних пределов телесной боли и не переживешь их. В такой жизненной ситуации творчество приобретало особый личный смысл.

«О, если б мой предсмертный стон облечь в отчетливую оду», – в этих известных строках С.Г. Бочаров находит «предельное высказывание эстетики Ходасевича» (Бочаров 1993, 202). Но едва ли не важнее прочесть здесь и другое: эти строчки формулируют едва ли не основную идеологическую и житнетворческую интенцию Ходасевича. Его экстремальную установку на преображение в творчестве: мира и себя. В идее теургического преображения реальности Ходасевич видел «глубочайшую», и хотя, «быть может, невоплотимую», но и неотменимую для подлинного искусства «правду» символизма (1996–1997.4, 7). Но для него эта правда имела

¹⁰ Н о ж – одно из важных орудий действия в ходасевическом мире. Досье этого мотива с сопровождающими его мотивами раны, пронзания, прорезывания, вообще пронизывания тела чем-то инородным (от ножа до лезвия музыки и колючих лучей радио) весьма обширно. Приведем хотя бы беглый перечень: «Прорезываться начал дух, / Как зуб из-под припухших десен. / [...] / А я останусь тут лежать – / Банкир, заколотый апашем, – / Руками рану зажимать, / Кричать и биться в мире вашем» (1996–1997.1, 214); «Пустынный тянется вдоль переулка дом. / Вот человек идет. Пырнуть его ножом – / К забору прислонится и не охнет. / Потом опустится и ляжет вниз лицом. / И ветерка дыханье снеговое, / И вечера чуть уловимый дым – / Предвестники прекрасного покоя – / Свободно так закружатся над ним. / А люди черными сбегутся муравьями / [...] И будут спрашивать, за что и как убил, – / И не поймет никто, как я его любил» (там же, 218); «По нежной плоти человеческой / Мой нож проводит алый жгут: / Пусть мной целованные плечи / Опять крылами прорастут!» (там же, 234); «И музыка, музыка, музыка! / Вплетается в пенье мое, / И узкое, узкое, узкое / Пронзает меня лезвие» (там же, 241); «Лечь бы в платянице измятом / Одной, в березнике густом, / И нож под левым, лиловатым, / Еще девичьим соском» (там же, 260); «Встаю расслабленный с постели: / Не с Богом бился я в ночи – / Но тайно сквозь меня летели / Колючих радио лучи. / [...] О, если бы вы знали сами, / Европы темные сыны, / Какими вы еще лучами / Неощутимо пронзены!» (там же, 267).

глубоко личный выстраданный смысл, поскольку его собственное тело представляло его личный «тихий ад» существования.¹¹

В такой перспективе – и универсально эсхатологической, и интимно личной, биографической – творчество, текст и письмо, мыслились, в числе прочего, как пространство некоей идеальной телесной практики: предсмертный, нечленораздельный крик – прямое выражение телесной боли – творческим усилием следовало преобразить в нечто стройное, сильное, цельное.¹²

Следует подчеркнуть, что тело для Ходасевича создавало для него проблему даже в простых житейских его отношениях с миром других.¹³ Достаточно познакомиться с мемуарной литературой, чтобы убедиться, как часто телесная ущербность поэта, его болезненность служили предметом

¹¹ Ср.: «Ходасевич, изможденный бессонницами, не находящий себе места: 'Здесь не могу, не могу, не могу жить и писать, там не могу, не могу, не могу жить и писать'. Я видела, как он в эти минуты строит свой собственный 'личный' или 'частный' ад вокруг себя [...] Ходасевич говорит, что не может жить без того, чтобы не писать, что писать может он только в России, что он не может ни жить, ни писать в России, – и умоляет меня умереть вместе с ним» (Берберова 1996, 258).

¹² Положенный в основу настоящей работы взгляд на текст как на пространство идеальных телесных практик совпадает с тем подходом к письму, который развивает В.А. Подорога. Анализируя коммуникативные стратегии философского письма Кьеркегора, Ницше и Хайдеггера, он показал, что даже философский текст имеет имманентный ему «телесный план», который «всегда присутствует в любой мысли, сколько бы та ни выработывала защитных мер [...] пытаюсь отстраниться от него, как несущественного, случайного» (Подорога 1993, 16). Иначе говоря, в создании (чтении) произведения автор (читатель) участвует не только чистым сознанием, но и целостно – телом. В таком ракурсе текст (и художественный прежде всего) открывается как пространство, где идеально разрешаются / снимаются конфликты тела и души. Природное, биографически унаследованное тело, как бы не поспевающее за полетом души, претерпевает в тексте желанную трансформацию – освобождается от боли, бессилия, ущербности, становится мощным, прекрасным, желаемым – другим. Как одно из измерений текста формируется трансфизическая телесность автора, соответствующая его экзистенциальным и духовным притязаниям.

¹³ Вопрос о жизни Ходасевича в литературном кругу, которого мы здесь касаемся, сложный. Мемуары Ходасевича, по мнению Н.А. Богомолова (Богомолов 1995, 119 и далее), задают (намеренно или нет – другое дело) упрощенное восприятие его литературных отношений, создавая представление о преобладающе уединенном его бытии в литературе. Благодаря *Некролю*, Ходасевич, как правило, воспринимается как отстраненный от литературных драм бесплодно трезвый и язвительный наблюдатель, как бы вознесенный над суетными заботами о повседневных поведенческих тактиках в отношениях с другими. Между тем, как показал Богомолов, непосредственные свидетельства литературной жизни (переписка и дневники современников) убеждают, что заботы такого рода, на первых порах в особенности, но в немалой степени и в последующем, составляли для Ходасевича серьезную проблему. Но поскольку любые отношения невозможно отвлечь от телесных впечатлений и реакций, нам бы хотелось добавить, что неизбежно восприятие внешности Ходасевича играло существенную роль в его отношениях с другими. Удельный вес и модальность телесных характеристик в воспоминаниях о Ходасевиче это подтверждает: черты внешности становились терминами и аргументами (или уликой) в мотивации личной позиции современников в отношении к Ходасевичу.

недоброжелательных оценок и прямых нападок. Квинтэссенцию мстительной неприязни находим у Андрея Белого:

Жалкий, зеленый, больной, с личиком трупика, с выражением зеленоглазой змеи, мне казался порою юнцом, убежавшим из склепа, где он познакомился уже с червем; вздев пенсне, расчесавши пробориком черные волосы, серый пиджак натянувши на гордую грудку, года удивлял нас умением кусать и себя и других, в этом качестве напоминая скорлупчатого скорпиончика (Белый 1990, 223).

Близок Андрею Белому мемуарный портрет Василия Яновского:

Цвет лица Ходасевича – зеленоватый, отравленный, нездоровый. Маленькая, костлявая голова и тяжелые очки [...] Ходасевич страдал особого рода экземой: симметрично, на двух пальцах каждой руки... и бинтовал их. Этими изуродованными пальчиками, сухими, тоненькими, зеленоватыми – червячками, он проворно перебирал карты (Яновский 1993, 111).

Ему вторит Николай Чуковский:

Маленький хилый человечек невзрачного вида. [...] На лбу у него была непроходящая экзема, которую он скрывал под челкой черных волос. Он был близорук и носил пенсне. Маленькое желтоватое личико его все время брезгливо морщилось (Чуковский 1989, 116).

«Тщедушный вид» Ходасевича неприятно поразил при личном знакомстве М.В. Вишняка, в целом благожелательно (и сострадательно) относившего к поэту.¹⁴

Нетрудно заметить, что общую черту в приведенных описаниях внешности Ходасевича, составляет сравнение его с насекомым. Андрею Белому Ходасевич напомнил «скорлупчатого скорпиончика», Василию Яновскому «маленькой костлявой головой и тяжелыми очками» – муравья, изуродованные экземой пальцы – червей. Насекомоподобность – это, несомненно, выражение предела – «отвращение, злоба и страх» – в неприятии нами чужой телесности. Вопрос о взгляде другого далеко не частный. Ведь через этот враждебный взгляд реализовывалась, в конечном счете, онтология мира сего с его грубой, душной и давящей телесностью, которую остро переживал Ходасевич. Странно было бы предположить, что

¹⁴ Ср.: «Лично познакомились мы в 1924 году, когда Ходасевич переехал в Париж. Поразил его тщедушный вид и молодость, не шедшая к представлению, которое составлялось при чтении его стихов и достигнутой им уже известности, как бы предполагавшей некоторую «маститость»». (Вишняк 1993, 144). Здесь характерно отмечено расхождение непосредственного впечатления от внешности и ожидаемого, из восприятия стихов выросшего, телесного облика.

хотя бы возможность такого взгляда на себя глазами другого не осознавалась Ходасевичем и не требовала определения ответной стратегии поведения и в житейском плане, и в творческом – в самой интенции и практике письма.

Вопрос о житейских практиках противостояния Ходасевича другим и миру интересен, но здесь мы обсуждаем стратегию ответа на вызов, реализованную в его поэзии. В стихотворении-диптихе «Про себя» (1918, 1919) он сравнил себя с мохнатым пауком, вызывающим отвращение и страх: «Пред ним ребенок спрячется за мать, / И ты сама спешишь его согнать / Рукой брезгливой» (1996–1997.1, 147). Сравнивая себя с отвратительным насекомым, Ходасевич вводит в стихотворение взгляд другого и, в сущности, солидаризуется с ним. Но явленной войне и доступной другим данности ущербного телесного облика он противопоставляет иной – внутренний и трансцендентный – образ самого себя и своей телесности. Природное же биографическое тело оказывается только «личиною низкой и ехидной», скрывающей «чудесный образ» – иной прекрасный облик, вызывающий нарциссический экстаз: «есть во мне прекрасное, но стыдно / Его назвать перед самим собой». Вторая часть диптиха развертывает представление о собственном потаенном облике, собственной идеальной телесности:

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, –
Все кажется, что я стою, склонен,
В вечерний час над водяным зеркалом,

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

Нечистый взор моих земных очей,
Но пламенно оттуда проступает
Венок из звезд над головой моей (там же, 147).

Поэтическое творчество открывает путь к собственной подлинности и к своему трансцендентному божественному телу, приобретающему здесь почти космический масштаб: «венки из звезд над головой моей».¹⁵

¹⁵ Звездный венок из этого стихотворения прямо предвосхищает текущие звезды, которые окружают чело Орфея в «Балладе».

Мотивы лирического диптиха «Про себя» тесно связывают его с группой стихотворений, написанных Ходасевичем в тот же период. Они позволяют расширить контекст для понимания нашей темы.

В нескольких стихотворениях 1918 года: «Обезьяна», «Встреча», «2-го ноября» и «Полдень» Ходасевич описал пережитые им состояния экзистенциальной инспирации, в которой поэт внутренне возвращается к забытому первоначальному миру космической гармонии и встречается/вспоминает свою собственную подлинность – духовный и телесный первообраз: «Срываюсь и лечу туда, где я один, /В моем родном, первоначальном мире, /Лицом к лицу с собой, потерянным когда-то – /И обретенным вновь...» (там же, 169)

Медиатором такого возвращения к первоисточкам мира и себе оказывается во всех перечисленных текстах невинное существо: обезьяна, ребенок или юная девушка, встреченная когда-то в Венеции. Встречая взгляд медиатора и, погружаясь в него, поэт переживает состояние анамнесиса. Он погружается («падает в себя») в глубины собственной памяти, восстанавливая образ первоисточков существования.

[...] хор светил и волн морских,
Ветров и сфер мне музыкой органной
Ворвался в уши, загремел, как прежде,
В иные, незапамятные дни.
(«Обезьяна»; там же, 173)

[...] плещут в нем (взгляде. – В.А.) те пламенные бури,
Но выхоты в нем те голубые вихри,
Которые потом звучали мне
В сиянии солнца, в плеске черных гондол,
В летучей тени голубя и в красной
Струе вина.
(«Встреча»; там же, 170–171)

И пара голубей, плеща крылами,
Взвилась и закружилась: выше, выше,
Над тихою Плющихой, над рекой...
То падая, то подымаясь, птицы
Ныряли, точно белые ладьи
В дали морской.
(«2 ноября»; там же, 167)

[...] круглясь и розовея,
Бежало облачко. А выше, выше –
Темногустая синь, и в ней катились

Незримые, но пламенные звезды.
Сейчас они пылают над бульваром,
Над мальчиком и надо мной.
(«Полдень»; там же, 169)

По приведенным примерам не трудно увидеть, что встреча/возвращение к первоистокам мира и собственной подлинности сопровождается у Ходасевича устойчивым комплексом семантически родственных мотивов. Это ощущение своей включенности в поток мировых стихий, расширение пространства, легкость, полет, кружение, вихрь, хмель.

Мифопоэтическая подоплека этого комплекса открывается достаточно явно и недвусмысленно в стихотворении «Встреча»: «[Тогда] влюбленностью назвал я /Свое волнение. Но теперь я знаю, /Что крепкого вина в тот день вкусил я – /И чувствовал еще в своих устах /Его минутный вкус. /А вечный хмель /Пришел потом» (там же, 170–171). «Вечный хмель», – это определение, памятуя литературный круг и генеалогию Ходасевича, без натяжек можно квалифицировать как проявление дионисийской мифологемы русского символизма. А в такой мифопоэтической перспективе комплекс мотивов, сопровождающие возвращение к собственной подлинности, можно интерпретировать в их связи с восходящей к Ницше символикой дионисийского космического становления-танца.¹⁶

Эти тексты создают, как представляются, необходимый историко-культурный контекст, который позволяет более полно воспринять смысл одного из ключевых стихотворений Ходасевича «Перед зеркалом»:

Я, я, я. Что за дикое слово!
Неужели вон тот – это я?
Разве мама любила такого,
Желто-серого, полуседого
И всезнающего, как змея?

Разве мальчик, в Останкине летом
Танцевавший на дачных балах, –
Это я, тот, кто каждым ответом
Желторотым внушает поэтам
Отвращение, злобу и страх? (там же, 277)

Это стихотворение Вейдле относил к тем немногим, где Ходасевич как бы невольно нарушил свойственный ему внутренний запрет на непосредственный лирический порыв, на спонтанный прорыв в текст личного

¹⁶ Ср. характерное выражение впечатления от чтения Ницше: «Ярче, глубже, изобильнее, проникновеннее глянула в душу жизнь... Мы почувствовали себя и наше солнце восхищенными вихрем мировой пляски» (Иванов 1909, 3).

слишком личного.¹⁷ Тем ценнее и личностно значительней кажется запечатленное здесь событие. В магическом пространстве зеркала-памяти встречаются две разделенные и временем, и, в конечно счете, трансцендентно телесные ипостаси человека. Два образа телесности. Один актуально биографический, желто-серый, полуседой, внушающий отвращение, страх и злобу, другой – утраченный: изящная и воздушная телесность танцующего мальчика.

В этой смысловой точке – идее и образе танца – смыкается биографический и историко-культурный (как мы стремились показать выше) контексты переживания Ходасевичем собственной телесности. Свое биографическое, унаследованное, природой данное тело Ходасевич не ощущал местом собственной идентичности. Тоска по иному телу, адекватному переживаемому духовному творческому порыву, перемещала образ искомой им идеальной телесности и в биографическом плане – в детство, и в трансцендентном – в некий план первозданного истинного бытия, «где все огромно и певуче».

Танцующий мальчик, кажется, вообще одно из драгоценных для Ходасевича ощущений, какая-то стойкая форма памяти и мечты о себе. Сравните сходный момент из мемуарного очерка *Младенчество*:

Я [...] воображал себя на голубой, лунной сцене Большого театра, в трико, с застывшей улыбкой на лице, округленно поднявшим левую руку, а правой – поддерживающим танцовщицу в белой пачке, усеянной золотыми блестками (1996–1997.4, 196)

Воспоминания о детском увлечении Ходасевич сопровождал в мемуарном очерке вряд ли напускным сожалением: «я и теперь иногда жалею, что не довелось мне стать танцовщиком» (там же, 198).

Обращение к образам танца у Ходасевича представляется нам мотивом для него принципиально важным и многозначительным. А потому и требующим более внимательного биографического, текстологического и культурологического комментария, ибо позволяет увидеть главную тему Ходасевича о душе и теле в новом ракурсе: танец как путь к новой идеальной телесности.

Детское увлечение Ходасевича балетом всем хорошо известно, но комментируется, как правило, лишь как биографический факт к дальнейшему поэтическому творчеству нейтральный.¹⁸ Между тем сам Ходасевич смотрел на свое увлечение иначе: «Все мое детство окрашено страстью к

¹⁷ «Есть у него два или три стихотворения на очень личные темы, мало чем связанные с основной темой его книг, такие, что хочется их говорить про себя закрыв лицо руками, – и их тоже следует отнести к лучшему, что им написано. Таково нежное *В заседании* [...] Таково жестокое *Перед зеркалом*» (Вейдле 1989, 159).

¹⁸ См., например, освещение этого момента у Н.А. Богомолова (1999, 84).

балету и не вспоминается мне иначе, как в связи с ним. Балет возымел решительное влияние на всю мою жизнь, на то, как слагались впоследствии мои вкусы, пристрастия, интересы», – писал он в биографическом очерке «Младенчество» (там же, 197). Хотя бы поэтому к теме танца в жизни Ходасевича следовало бы отнестись с большим вниманием.

Начнем с беглого перечня основных вех темы танца в биографической канве Ходасевича.

По воспоминаниям Ходасевича, вопрос о его поступлении в театральное училище рассматривался в семье серьезно. Однако профессиональные занятия балетом для Ходасевича были невозможны по состоянию здоровья. Запретил семейный врач: слабые легкие не могли справиться с необходимыми нагрузками (там же, 198). На мечте о сцене пришлось поставить крест. Это не означало, что танец из жизни Ходасевича ушел: «утешение находил я в том, что сделался усерднейшим посетителем дачных танцулек и всевозможных балов – в Благородном собрании, в Охотничьем клубе и т. д.» (там же, 296). Отсюда позднее в его стихах и появился, видимо, «мальчик, в Останкине летом танцевавший на дачных балах». Танцевальная эпоха захватила и юность Ходасевича. В «канве автобиографии», написанной по просьбе Н. Берберовой, пометками: «Балеты», «Танцы» и «Балы» он испещряет летопись с 1891 по 1901, до 15 лет (Берберова 1996, 181).

Прикосновенность к миру танца можно проследить в жизни Ходасевича и позднее. Тема танца окрасила, в частности, его ранние любовные истории. Танцовщицей, выступавшей в концертах студии Э.И. Рабинек, была Е.В. Муратова, которой Ходасевич был увлечен в 1911 году, ездил за ней в Италию.¹⁹ Занятия и выступления учениц школы Э.И. Рабинек Ходасевич посещал и далее, в 1912–1916 гг., увлеченный студисткой Татьяной Саввинской.²⁰ Школа Э.И. Рабинек в Москве – это уже знак новой эпохи в истории танца в России. Она была последовательницей Айседоры Дункан, одним из главных деятелей русского дунканизма.

В воспоминаниях Н. Берберовой фигура Ходасевича так же появляется однажды на фоне мира танца, уже авангардного. Яркое, эмоционально и символически насыщенное воспоминание она сохранила о первом вечере в Париже. Тогда Э.И. Гржебин повел их на вечер русского балета. Поднимаясь по лестнице, они с Ходасевичем долго следили свое, парой,

¹⁹ В воспоминаниях о поездке в Италию и отношениях с Ходасевичем есть характерная запись: «Я 'танцовщица'. Владислав лечится от туберкулеза в Нерви» (1996–1997, 1, 504).

²⁰ Свидетельство об этом увлечении есть в воспоминаниях А.И. Ходасевич: «Владя [...] охотно посещал выступления школы Рабинек. Ему там особенно нравилась одна из учениц этой школы – Таня Саввинская, с которой он был знаком и даже бывал у нее дома» (Ходасевич 1990, 399).

отражение в зеркале в фойе театра Шанз-Элизе. Берберова пишет, что ей кажется, это зеркало навсегда сохранило их отражение в своей глубине:

Рядом со мной Ходасевич. Сейчас будут три удара. Немчинова и Долин вылетят на сцену. Я увижу «Свадебку», я увижу «Весну священную». Худенький, стройный [...] Ходасевич берет меня по руку и ведет в зал (Берберова 1996, 249).

Это воспоминание комбинацией своих мотивов – зеркало, легкое изящное тело, танец – возвращает нас к стихотворению «Перед зеркалом» и к вопросу, как связаны в сознании Ходасевича танец и поэзия.

В его «автобиографической канве» пометка «Стихи» впервые появилась в 1902 году, в 1903 она стала решающей: «Стихи навсегда».

В творческом плане на пути к танцу барьером встало больное тело. Место танца заняла поэзия. Но не вошла ли в нее в некоем снятом и трансформированном виде «мечта о танце» и том воздушном, парящем теле, которое танцу соответствует. Сам Ходасевич такую логику своей судьбы по крайней мере не исключал: «В конечном счете, через балет пришел я к искусству вообще и к поэзии в частности» (1996–1997.4, 197).

Мы склонны с этим суждением согласиться и думать, что поэзия Ходасевича в общей перспективе его судьбы и творчества была пусть не всецело, конечно, но в существенном тем не менее смыслом эквивалентом танца. Кстати, прямое отождествление стихотворчества с танцем у Ходасевича, хоть и однажды, встречается. В письме М.О. Гершензону в первые свои берлинские месяцы он писал о том, что писать стихи в новой ситуации, вне России, ему сложно, как танцевать даже на хорошем протезе: «танцую (т.е. пишу стихи), так что как будто и незаметно [...] И это так иногда смущает, что бросаешь танец, удачно начатый».²¹ Понятно, что письмо написано в дружески шутовском тоне. Тем не менее, выбор метафоры характерен (в этом же письме Ходасевич рассказывает своему корреспонденту о «танцах» Андрея Белого).²² Важно то, что уподобление поэзию танцу для Ходасевича интуитивно ожидаемо.

²¹ Письмо М.О. Гершензону из Saarow от 29 ноября 1922. См. фрагмент полностью: «Я здесь не равен себе, а я здесь я минус что-то, оставленное в России, при том болящее и зудящее, как отрезанная нога, которую чувствую нестерпимо отчетливо, а возместить не могу ничем. И в той или иной степени, с разными изменениями, это есть и будет у всех. И у Вас. Я купил здесь себе очень хорошую пробковую ногу, как у Вашего Кривцова, танцую на ней (т.е. пишу стихи), так что как будто и незаметно, – а знаю, что на своей я бы танцевал иначе, может быть, даже хуже, но по своему, как мне полагается при моем сложении, а не при пробковом. И это так иногда смущает, что бросаешь танец, удачно начатый. Бог даст – пройдет это все. Но пока что – жутко» (1996–1997.4, 454).

²² Заметим попутно, что Ходасевич, видимо, одним из первых придал танцу значение биографического мифа в интерпретации личности А.Белого. По крайней мере, именно к нему отсылала М. Цветаева в своем очерке: «А дальше уже начинается – танцующий

Прямые образы танца и его семантические эквиваленты в стихах Ходасевича немногочисленны. Кроме уже процитированного танцующего мальчика в стихотворении «Перед зеркалом» самый памятный это, конечно, «плавный вращательный танец» (1996–1997.1, 242) в «Балладе». Затем «светлое буйство кружения» (там же, 219), в которое вовлекает адептов женственный бог в «Вакхе», «танцующие голуби» (там же, 149), всегдашний у Ходасевича знак иной реальности в стихотворении «Сны». В семантическом поле танца, на наш взгляд, прочитываются у Ходасевича также многочисленные образы полета, кружения, парения. Такие как «полет снежинок» в стихотворении «Смоленский рынок» (там же, 156)²³ или светлый космос, что «кружится и расцветает» в любимых глазах «под зыбким пологом ресниц» (там же, 237) в стихотворении «Покрова Майи потаенной...». Напомним также уже рассмотренные выше мотивы в стихотворениях 1918 года.

Вообще хотя буквальное текстуальное присутствие танца у Ходасевича невелико, но, оценивая его удельный вес, следует учитывать вообще высокую степень смысловой компрессии у Ходасевича, которая в литературе уже констатирована. Каждая деталь у него, как правило, есть результат компрессии разветвленных смысловых пластов, резюме уходящих в глубину культурных значений. Это относится и к мотиву танца.

Но важнее другое обстоятельство: семантика понятия танец в культуре того времени. Выше уже упоминалось, что танец у Ходасевича теснейшим образом связан с контекстом русской, прежде всего символистской, культуры начала XX века. Это понятие в связи с поэзией Ходасевича требует не только биографического, но и культурологического комментария.

В этом отношении *танец* — одно из ключевых слов культуры серебряного века. В это время оно зазвучало с такой востребованной энергией, что вышло из ряда слов обиходных и разрослось семантически до такой степени, что если и не утратило совсем свое специально хореографическое значение, то по крайней мере высоко над ним воспарило. *Танец* стал словом-мировоззрением.²⁴ Если рассматривать его во всех его смысловых связях, поднять весь тянущийся за ним, им подразумеваемый и в нем

Белый, каким я его не видела ни разу и, наверное, не увидела бы, миф танцующего Белого, о котором глубоко сказал Ходасевич, вообще о нем сказавший лучше нельзя, и к чьему толкованию танцующего Белого я прибавлю только одно: фокстрот Белого — чистейшее хлыстовство: даже не свистопляска, а (мое слово) — *христопляска*, то есть опять-таки *Серебряный голубь*, до которого он, к сорока годам, физически дотанцевался» (Цветаева 1994.4, 237).

²³ Нельзя исключить возможность связи «полета снежинок» в этом стихотворении с реминисценцией балета Чайковского.

²⁴ Выражение Л.М. Баткина (1990, 68). Более подробно о танце как универсалии культуры начала XX века см.: Абашев 1993.

имплицитный культурный контекст, то т а н е ц отразит в себе если не весь культурный мир серебряного века, то очень существенную его часть, прежде всего культуру символизма. В ней сфокусировались, что важно подчеркнуть, и житнетворческие притязания и ожидания эпохи. Танец был осмыслен как «громадный фактор социальной культуры» (Волошин 1988, 399), реальный путь преображения человека и общества. В нем увидели «этически-реальное оправдание эстетически-идеальных тяготений», по выражению С.М. Волконского, автора утопии ритмического воспитания (Волконский 1992.1, 169). Выражая общее умонастроение, А. Бенуа писал, что «танец может стать (должен стать) ритмом всей жизни, внешним преображением всей человеческой деятельности, постоянным чудом красоты воочию» (Бенуа 1909, 7а).

Изменение статуса танца в культурном сознании эпохи (в сравнении со второй половиной XX века) всего нагляднее выразилось в изменении отношения литературы к балету. «Глубоко засевшая в русском интеллигенте и литераторе враждебная подозрительность к балету», которую справедливо диагностировал известный критик балета Андрей Левинсон (Левинсон 1910, 30), действительно сменилась на самое заинтересованное внимание, и балет, вообще танец, стали предметом интенсивной эстетико-философской рефлексии. Если для Н. Некрасова балет существовал еще только как объект сатиры или фривольной шутки («до балета особенно страстны армянин, персиянин и грек»), то для А. Блока, А. Ремизова и А. Ахматовой работа над балетным либретто воспринималась уже как полноценный вид творчества для писателя. В создание балетного спектакля вовлекались лучшие силы культуры и новый балет, как писал Асафьев питался передовой «интеллектуальной культурой эпохи» (Асафьев 1974, 245). Он органически вырастал из нее и суммировал в своей пластике ее животрепещущие тенденции и самые актуальные смыслы.

«Сущность и тайна нашего балета», — формулировал Сергей Дягилев, — состоит в том, что «мы отреклись от идеи во имя стихии. Мы хотели найти такое искусство, посредством которого вся сложность жизни, все чувства и страсти выражались бы помимо слов и понятий, не рассудочно, а стихийно, наглядно, бесспорно» (Дягилев 1982.1, 214). Этот поиск отвечал духу русского символизма с его тягой к жизненно-практическому, эстетическому и религиозному синтезу. Пластическая осязаемость, жизненно-практическая и художественно-эстетическая конкретность сообщали идее танца особую убедительность, повышенную суггестивность и влияние. Она ближе всего выражала ту общую захваченность идеей стихийности, жизненной динамики и синтеза, которая характеризовала культурное сознание эпохи.

Для нашей темы важно подчеркнуть, что танец выступал как путь реальной телесной практики, ведущей непосредственно к достижению гармонии

души и тела. По мысли М. Волошина, в танце реально преодолевается раздробленность мира и человека: «космическое и физиологическое, чувство и логика, разум и познание сливаются в единой поэме танца» (Волошин 1988, 395). Такое восприятие, стимулированное влиянием Ницше, актуализировало, в сущности, смысл и функции танца в архаических культурах. Вячеслав Иванов рассматривал танец как культурную форму возрождения дионисизма в современной жизни (Волошин 1991, 205).

Иначе говоря, танец воспринимался как путь телесно-духовного синтеза, преодоления онтологической дихотомии души и тела. Очень точно этот потенциал танца определил М.М. Бахтин:

В пляске сливается моя внешность, только другим видимая и для других существующая, с моей внутренней самоощущающейся органической активностью; в пляске все внутреннее во мне стремится выйти наружу, совпасть с внешностью, в пляске я наиболее оплотневаю в бытии (Бахтин 1979, 120).

Великолепной образной формулой выразил этот же смысл Н. Гоголь в известном описании пляски запорожцев: человек «волен, только потерявшись в бешеном танце, где душа его не боится тела и возносится вольными прыжками, готовая завеселиться на вечность» (Гоголь 1940.2, 300).

В танце душа не боится тела. Вот такое ощущение и понимание танца было близко Ходасевичу. В танце, как внутренне переживаемой форме он находил путь к обретению целостного душевно-духовного тела.

Во всей полноте смысла теургический смысл танца развернут в «Балладе». Ее текст хорошо известен, поэтому приведем лишь кульминационные строфы:

И я начинаю качаться,
Колени обнявши свои,
И вдруг начинаю стихами
С собой говорить в забытьи.
[...]
И музыка, музыка, музыка
Вплетается в пенье мое,
И узкое, узкое, узкое
Пронзает меня лезвие.

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

И вижу большими глазами –
Глазами, быть может, змеи, –

Как пению дикому внемлют
Несчастные вещи мои.

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

И нет штукатурного неба
И солнца в шестнадцать свечей:
На гладкие черные скалы
Стопы опирает – Орфей.
(1996–1997.1, 241–242)

Танец здесь венчает собой теургический процесс, в котором происходит полное преобразование и мира, и человека. Утлое тело того, кто не знает куда девать свои руки и качается обнявши колени, превращается в бессмертное мощное тело Орфея. При этом сама стиховая материя в своем развитии и движении воплощает экстатическую энергию дионисийского космического танца.²⁵

«Сеется в тлении, восстает в нетлении; сеется в унижении, восстает в славе; сеется в немощи, восстает в силе; сеется тело душевное, восстает тело духовное» (1 Кор. 15, 42–44). Назвав свою первую классическую книгу *Путем зерна*, Ходасевич включил свои размышления о пути души и тела в круг представлений христианской эсхатологической антропологии. Но вместе с переживанием танца как пути преобразования тела в славе, силе и нетлении в круг этих представлений вливалась стихия неоязыческого космизма.

«Я и теперь иногда жалею, что не довелось мне стать танцовщиком», – писал Ходасевич. Но задачу, не решенную буквально в телесной практике танца, он решал в практике поэтического творчества. Эквивалентом танца стало для него поэтическое письмо. В стихах нашла свое выражение основная интенция Ходасевича – обрести свой «чудесный облик» – идеальную воздушную телесность танцующего мальчика. В таком «чудесном облике» он и оставался в памяти любивших его.

Снился Ходасевич. Было много людей, никто его не замечал. Он был с длинными волосами, тонкий, полупрозрачный, «дух» легкий, изящный и молодой. Наконец, мы остались одни. Я села очень близко, взяла его тонкую руку, легкую, как перышко (Берберова 1996, 462).

²⁵ См., например, о стиховой форме *Баллады* у Ф Геблера (2002, 2).

Л и т е р а т у р а

- Абашев В.В. 1993. «Танец как универсалия культуры серебряного века», *Время Дягилева. Универсалии серебряного века*, Пермь, 7–19.
- Асафьев Б. 1974. *О балете: Статьи, рецензии, воспоминания*. Л.
- Баткин Л.М. 1990. *Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления*. М.
- Бахтин М.М. 1979. *Эстетика словесного творчества*. М.
- Бенуа А. 1909. «В ожидании гимна Аполлону», *Аполлон*, 1, 5а – 11а.
- Белый А. 1990. *Между двух революций*. М.
- Берберова Н.Н. 1996. *Курсив мой*. М.
- Богомолов Н.А. 1999. *Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания*. Томск.
- Бочаров С.Г. 1993. «Ходасевич», *Литература русского зарубежья. 1920–1940*, 178–219. М.
- Брюсов В.Я. 1975. «Священная жертва», *Собрание сочинений в семи томах*, 6, М., 94–99.
- Вейдле В.В. 1989. «Поэзия Ходасевича», *Русская литература*, 9, 147–163.
- Вишняк М.В. 1993. *Современные записки: Воспоминания редактора*. СПб.,
- Волошин М. 1988. *Лики творчества*. Л.
- Волошин М. 1991. *Автобиографическая проза. Дневники*. М.
- Волконский С.М. 1992. *Мои воспоминания: В 2-х тт.* М.
- Геблер Ф. 2002. «Об одном стихотворении Владислава Ходасевича», *Литература*, 29, 1–2.
- Гишпиус З.Н. 1990. «'Знак'. О Владиславе Ходасевиче», *Литературное обозрение*, 9, 102–104.
- Гоголь Н.В. 1940. *Полное собрание сочинений*. Т.2. Л.
- Дягилев С. 1982. *Сергей Дягилев и русское искусство. В 2-х т. М.*
- Иванов В.И. 1909. *По звездам*. СПб.
- Левин Ю.И. 1986. «Заметки о поэзии Вл. Ходасевича», *Wiener Slawistischer Almanach*, 17, 43–129.
- Левинсон А. 1911. «О новом балете», *Аполлон*, 8, 30–49.
- Набоков В. 1997. *В.В. Набоков: Pro et contra*. СПб.
- Подорога В.А. 1993. *Метафизика ландшафта*. М.
- Святитель Лука (Войно-Ясенецкий). 2001. *Наука и религия. Дух, душа и тело*. Ростов-на-Дону.
- Ходасевич А.И. 1990. «Воспоминания о В.Ф. Ходасевиче», *Ново-Басманная*, 19, М., 386–411.
- Ходасевич В.Ф. 1996–97. *Собрание сочинений в четырех томах*. М.
- Цветаева М. 1994. *Собрание сочинений в 7 тт.* М.
- Чуковский Н. 1989. *Литературные воспоминания*. М.
- Шестов Л. 2001. *Философия трагедии*. М.
- Яновский В.С. 1993. *Поля Елисейские*. СПб.