

**Отзвуки символизма  
в эстетике Владислава Ходасевича**

© 2020 г.      В.В. Бычков

*Институт философии РАН, Москва, 109240, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1.*

*E-mail: vbychkov48@yandex.ru*

Поступила 27.05.2019

Будучи младшим современником символистов, Ходасевич находился под сильным влиянием их эстетики, но сам в поэзии и литературной критике шел другим путем. Это дало ему возможность достаточно объективно усмотреть как позитивные, так и негативные стороны русского символизма. Под влиянием символистских идей он утверждал идею о религиозно-мифологическом происхождении искусства, отмечал два течения в поэзии – бытийственное и бытовое. Основой искусства, отличающей его от религии, Ходасевич считал художественность, красоту. Много внимания уделял диалектике формы и содержания, полагая, что содержание окончательно складывается в процессе формообразования, а форма составляет часть содержания. Творческий метод включает два главных компонента: экстаз (восторг) и ремесло (прием). Главная функция искусства – проникновение в неведомое, иную реальность путем преобразования действительности. Произведение искусства – много-смысленно, допускает различные толкования, а труд воспринимающего субъекта почти равен труду художника. Заслугой символистов Ходасевич считал их стремление превратить искусство в «жизненно-творческий метод», объединяющий искусство и жизнь, жреческую функцию искусства. К недостаткам символизма относил пронизывающее его декадентство, преувеличенный эстетизм, стремление к изысканности.

**Ключевые слова:** символизм, декадентство, эстетика, поэзия, В. Ходасевич, красота, религия, миф, форма и содержание, прием.

DOI: 10.21146/0042–8744–2020–1-85-96

Цитирование: *Бычков В.В.* Отзвуки символизма в эстетике Владислава Ходасевича // Вопросы философии. 2020. № 1. С. 85–96.

# The Echoes of Symbolism in Vladislav Khodasevich's Aesthetics

© 2020 г. Victor V. Bychkov

*Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences,  
12/1, Goncharnaya str., Moscow, 109240, Russian Federation.*

*E-mail: vbychkov48@yandex.ru*

Received 27.05.2019

As a younger contemporary of the symbolists, Khodasevich experienced a strong influence of their aesthetics, but chose a different path in poetry and literary criticism. His independent stance allowed him to discern both positive and negative sides of Russian symbolism rather objectively. Under the influence of symbolist ideas he clung to the idea of the religious-mythological origin of art and noted two trends in poetry: existential and mundane. According to Khodasevich, the foundation of art, which makes it different from religion, is beauty. He paid much attention to the dialectic of form and content, believing that content is finally settled only in the process of formation, and that form is part of content. The creative method includes two main components: ecstasy (jubilation) and craft (technique). The principal function of art is penetration into the unknown, into another reality by way of transforming reality. A work of art is polysemic and it allows for different interpretations. The effort of the perceiving subject is almost equal to the effort of the artist. Khodasevich thought that the positive achievement of the symbolists was their attempt to make art into a "life-creative method," which unites art and life, thus emphasizing the priestly function of art. He thought its drawback is its all-pervading decadence, exaggerated aestheticism, and their penchant for refinement.

**Keywords:** symbolism, decadence, aesthetics, poetry, V. Khodasevich, beauty, religion, myth, form and content, technique.

DOI: 10.21146/0042-8744-2020-1-85-96

Citation: Bychkov, Victor V. (2020) "The Echoes of Symbolism in Vladislav Khodasevich's Aesthetics", *Voprosy Filosofii*, Vol. 1 (2020), pp. 85-96.

Поэт и литературный критик Владислав Ходасевич – младший современник символистов; он был всего на шесть лет моложе Блока и Белого. Активно входил в литературу в первое десятилетие XX века, когда символизм в России достиг своего расцвета (см.: [Колкер 1982; Bethea 1983; Шубинский 2011]). «Он был навсегда ранен и зачарован символизмом и до конца своих дней не мог оторваться от воспоминаний и размышлений об этом главном событии своей молодости. Но он опоздал к символизму – опоздал родиться, так он это переживал» [Бочаров 1996, 10]. Нет, дело здесь не столько в физическом отставании от символистов. В 1910 г. Ходасевичу было 26 лет – возраст творческой зрелости поэта, да и теоретического сознания. Большинство символистских эстетических идей уже были высказаны к этому времени его старшими коллегами, созданы основные символистские произведения в поэзии и прозе; хорошо были известны и работы главных французских символистов. И Ходасевич был знаком со многим из этого чисто символистского материала. Более того, он сам признается в «Некрополе», что наиболее радикальный символист Андрей Белый сильно повлиял на него в то время.

«Я далеко не разделял всех воззрений Белого, но он повлиял на меня сильнее кого бы то ни было из людей, которых я знал» [Ходасевич 1997, 42]. Акцент здесь должен

быть сделан не только на слове «повлиял», но и на идущем ранее утверждении «не разделял». Ходасевич хорошо знал многие идеи и творческие принципы и методы символистов, но большинство из них «не разделял». Его сознание художника больше ориентировалось на классическую поэзию и реалистическую литературу (Державина, Пушкина, Бунина), чем на современников-символистов, хотя он знал (!) их главные эстетические установки. В интервью Н. Городецкой он говорит об одном из существенных принципов младосимволистов: «Символизм и есть истинный реализм. И Андрей Белый, и Блок говорили о ведомой им стихии. Несомненно, если мы сегодня научились говорить о нереальных реальностях, самых реальных в действительности, то благодаря символистам» [Ходасевич 1996а, 26–27]. *Говорить* о «нереальных реальностях» научились, но *чувствовать* их – далеко не все. «Стихии», открывавшиеся Блоку и Белому, вряд ли открывались Ходасевичу. Неслучайно некоторые исследователи говорили о том, что ему не хватает «крыльев» [Там же, 27] для высокого полета. «Выйдя из символизма» (слова Ходасевича), он пошел своим путем, постоянно вспоминая о символизме как о чем-то очень привлекательном, но «не его». Тем не менее в поэтическом творчестве Ходасевича, но еще больше в его литературно-критической прозе, мы постоянно слышим отзвуки символизма, уязвившего его в молодости. И эти отзвуки по-своему расширяют наши представления об эстетике русского символизма.

Ходасевич не написал более или менее фундаментальной работы по теории искусства, поэзии или о символизме, но в бесчисленных его статьях мы встречаем немало теоретических высказываний на эти темы, ибо тягу проникновения в секреты художественного творчества он явно унаследовал от символистов. Чаще всего Ходасевич говорит о поэзии в конкретном литературоведческом плане или в общеэстетическом ключе, но во втором случае он, как правило, под поэзией понимает искусство вообще, т. е. на примере поэзии затрагивает многие теоретические проблемы искусства.

В одной из ранних статей он явно не без влияния символистов усматривает «два течения» в поэзии, которые у отдельных авторов причудливо переплетаются, но схематически могут быть «различимы», так как есть авторы, которые имеют тенденцию к следованию одному из них. В первом преобладает «стремление разгадать мир, оправдать его именем божества», а во втором – «стремление к устройству жизни человеческой на земле» в формах должных и желанных. В этом плане поэзия, согласно Ходасевичу, разделяется «на *песни о бытии* и *песни о быте*» [Там же, 382]. При этом оба «течения» ведут происхождение от единого корня, из одного и того же «религиозного источника». И в дальнейшем своем творчестве Ходасевич неоднократно будет подчеркивать, что символисты и их предтечи чаще всего принадлежали к первому «течению», однако сам он творил, как правило, в русле второго, лишь изредка обращаясь к символистской поэтике.

В качестве примера Ходасевич приводит творчество Фета и Надсона. Первый прозревает в глубинах мироздания его «живой алтарь», а второму открываются лишь внешние «холодная красота и блеск». Сила и своеобразие поэзии Фета в том, что для него поэзия – это молитва, он «молится – и все для него озаряется отблеском Солнца». Надсон обращается к миру как равному, и природа остается для него холодной, «невидящей, нелюбящей», погруженной в глубокий сон, как мраморная Галатея перед Пигмалионом [Там же, 384]. И тем не менее поэзия Надсона больше импонирует Ходасевичу, чем поэзия Фета. О нем он пишет с большим теплом, чем о предшественнике символистов, потому что Фет парит над миром, а Надсон внутри него: «Фет судит о мире, Надсон судит мир» [Там же, 386]. Подмеченные Ходасевичем два пути поэзии (и искусства в целом) отразились и на его внутреннем мире, и на его суждениях об искусстве. Он высоко ценит первую, бытийственную поэзию, но ему самому как поэту и критику уютнее во второй, бытовой, что, однако, не мешает ему остро чувствовать существенные вопросы искусства.

Так, он немало внимания уделяет проблеме религиозного происхождения искусства. Одно из рассуждений на эту тему возникает у него в связи с определением «поэзия есть молитва», данным Зинаидой Гиппиус. Определив достаточно широко молитву

как «выраженное отношение между человеком и Богом, человеком и миром», Ходасевич утверждает, что «...религиозна сама природа искусства и... всякое искусство есть молитва» [Ходасевич 1996б, 208]. Однако не всякая молитва является искусством и, в частности, поэзией. Чтобы стать произведением искусства, молитве, как и любому переживанию, надо быть литературно оправданной, т. е. быть *оформленной* по законам литературной эстетики, поэтического ремесла, приобрести адекватную содержанию художественную форму. При этом далеко не всякое облечение молитвы или переживания в стихотворную материю становится поэзией. Стихи должны не внешне украшать их, но органично *вырастать* из них.

Эти же идеи он развивает и в более поздней статье «О форме и содержании». «Природа искусства религиозна, ибо оно, подобно молитве, есть выраженное отношение к миру, к устройству мира, к Богу. Оно, однако ж, не есть религия» [Там же, 273]. Дав фактически одно и то же определение молитве и искусству, Ходасевич чувствует, что при общей онтологической основе они различны. Искусство, убежден он, не может подменить религию, как и наоборот, религия не подменяет и не упраздняет искусство. Искусство автономно, ибо ему, чтобы состояться, необходимо «*возникнуть* в художественно закономерной форме», чего не требуется ни для молитвы, ни для религии в целом [Там же]. Главными, как и ранее, терминами здесь являются «выраженное отношение» и «возникнуть», которые в совокупности означают органическое (интуитивное, как правило) становление художественного образа, выражающего соответствующее, высокого уровня отношение художника к миру и его Первопричине. Именно в «выраженном отношении» (Ходасевич нередко повторяет эту формулу, вкладывая в нее некий сакральный смысл) и заключены «религиозные корни» искусства [Там же, 293].

Размышляя о любовной лирике в связи с изданием Брюсовских переводов античной эротической лирики «Эротопегнии», Ходасевич как бы забывает о бытовой линии поэзии и утверждает, что «...поэзия религиозна по самой своей природе. Художественно лишь то, что корнями уходит в миф, христианский или какой угодно» [Там же, 235]. Под этим утверждением подписался бы практически любой русский символист, а Вяч. Иванов мог бы признать их автора своим учеником. «Отрыв от земли», развивает далее свою мысль Ходасевич, характерен для подлинной любовной поэзии независимо от того, является ли сам автор осознанно принадлежащим к той или иной религиозно-мифологической вере. «Культурная традиция оказывается сильнее и действеннее прямого религиозного сознания» [Там же]. Именно поэтому истинная любовная лирика, а не просто стихотворное изображение эротических сцен, с древнейших времен была «готична». Этот термин в данном контексте предстает у Ходасевича синонимом «возвышенного». Любовная поэзия Вергилия и Катюлла потому прекрасна, что в ней присутствует «готика античности», хотя сами эти поэты вряд ли, сомневается Ходасевич, верили в реальность Венеры и Амура, при том, что «...миф о Венере и Аморе был для них жив, как он опять жив для нас» [Там же, 236]. Этими рассуждениями Ходасевич по-своему выражает высказанные в свое время идеи Вяч. Иванова о том, что любой миф содержит в себе некую глубинную истину бытия, отличную от его внешнего сказочного содержания. И он и лежит в основе подлинного искусства своего времени (см.: [Бычков 2007, 505–506]).

Утвердив тезис о религиозно-мифологической природе искусства, русский поэт и критик стремится показать его отличие от религии и мифа, которое он видит в эстетической сущности конкретных произведений искусства – они должны, как уже указывалось, «*возникнуть* в художественно закономерной форме». А такая форма складывается на основе единения двух типов работы с материалом искусства: творческого экстаза и ремесла. «В художественном творчестве есть момент ремесла, хладного и обдуманного *делания*. Но природа творчества экстатична» [Ходасевич 1996б, 389]. При этом ремеслу, «святому ремеслу» [Там же, 286], Ходасевич уделяет в своей теории большее внимание, чем экстатическому началу, которое эстетика нередко называет вдохновением. Автор же множества статей о Пушкине, опираясь на классика русской поэзии, снижает планку вдохновения, усматривая и в нем достаточно сильный рассудочный момент. Да, утверждает Ходасевич, поэзия – это костер, на котором

горит поэт и на который должен взойти и его читатель, чтобы проникнуть в суть его поэзии [Ходасевич 1996а, 485]. Да, со времен пушкинского «Пророка» она стала высочайшим духовным подвигом [Там же, 489]. И все-таки даже в процессе духовного горения, которое Ходасевич вслед за Пушкиным называет «восторгом», поэт не забывает включать свой разум.

Русскому постсимволисту импонирует определение вдохновения, данное Пушкиным: «Вдохновение есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следственно, и объяснению оных» [Ходасевич 1996б, 115]. И он делает в этом определении акцент не столько на «принятии впечатлений», сколько на «объяснении оных», упорядочивании и «философском осмыслении» их [Там же, 116]. Так что экстаз даже на этой первой стадии творчества, согласно Ходасевичу, достаточно основательно замешан на рациональном осмыслении. На втором этапе в работу включаются «крошечные гномы» – «сладкие звуки», которые и придают возникшему на уровне «вдохновения» материалу художественную форму. Так является произведение искусства. «Материал», добытый вдохновением, – это содержание произведения, а «сладкие звуки» – образное выражение для формы, выводящей «материал» на уровень *эстетически значимого* творения, т. е. для ремесла, в понимании Ходасевича. На этом поэтическое творчество не завершается. Поэт знает и третий его этап, когда он сам выступает первым «воспринимающим» своего произведения, его первым и главным судьей. «Этот миг сравнения и ответственности, эта работа художественной и человеческой совести, этот страшный суд над собой, тем более страшный, что и его приговор остается без подтверждения и ответа свыше, – есть миг “молитвы”, общения с Богом» [Там же, 117].

Что же является критерием реализации этой «молитвы»? И поэтика Пушкина, и теории символистов, и собственный поэтический опыт однозначно подсказывают Ходасевичу: *эстетическое качество произведения искусства, его художественность*. Вывод, кстати сказать, совершенно не популярный в предсимволистской эстетике. Между тем русский поэт утверждает, «...что стихи, не доставляющие “эстетического наслаждения”, стихи эстетически порочные, представляют собой явление в поэтическом смысле отрицательное» [Там же, 243]. Поэтическая высота Державина определяется тем, что он ценил красоту в искусстве, «...щедрой рукой разбрасывал алмазы прекрасного» [Там же, 40]. Констатируя, что фабула «Гаврииады» Пушкина «не для детей и не для девушек», Ходасевич восхищается ее художественной красотой, «чистой красотой». Для тех, кто умеет смотреть в произведении глубже фабулы, «...все непристойности поэмы очищаются ясным пламенем красоты, в ней разлитым почти равномерно от первой строки до последней» [Там же, 76]. К сожалению, сегоет постсимволист, красота в искусстве – трудное дело, и после Пушкина «прекрасное» в поэзии у большинства авторов заменилось «красивым» [Ходасевич 1996а, 440].

Красота в искусстве – его художественность, которая достигается особыми средствами искусства. И никакое содержание не спасает «художественно никчемное» произведение [Ходасевич 1996б, 268]. Художественность произведения является следствием единства формы и содержания, когда форма возникает на основе содержания, а содержание окончательно складывается в процессе формообразования. И в этом творческом тигле динамического формирования произведения происходит особое взаимодействие художника с миром, художественное преобразование действительности. Всем этим моментам возникновения художественного произведения Ходасевич уделяет немало внимания в своих работах. «Форма в литературе неотделима от содержания, как в живописи или в скульптуре. Она сама по себе составляет часть его истинного содержания, которое не может быть подменено идеями, пришитыми к произведению, но не прямо из него возникающими» [Там же, 272]. Содержание не есть фабула произведения, не есть изображенная в нем реальная действительность, не есть прямо высказанная идея или «тенденция» (чего требовала русская эстетика второй половины XIX века). Оно должно вырасти в процессе формирования произведения, когда сама форма предстает в конце концов частью подлинного содержания.

Ходасевич достаточно регулярно повторяет в своих работах мысль о двух «затмениях» в истории русской критики и, соответственно, литературы. Практически с послепушкинских времен весь XIX век русские критики требовали от литературы «гражданской тенденции», т. е. все свое внимание обращали на тенденциозно понятое содержание, а работу над формой лишь снисходительно допускали, как, в общем-то, ненужное украшение содержания. Отсюда пошло первое «затмение» – «писаревщина». Только символисты в конце столетия поставили все на свои места. «Символизм провозгласил основные права “формы”: ее свободу и гражданское равенство с “содержанием”. Работы символистов, особенно Брюсова и Андрея Белого, при всем их несовершенстве, выразили и на время утвердили законную мысль о неотделимости формы от содержания» [Ходасевич 1996б, 153].

Между тем на смену символистам пришли футуристы и наступило второе «затмение»: форма «переросла нормальные размеры», выдвинулась на первое место, и эту тенденцию активно поддержали русские критики «формальной школы», «формалисты», как их величает Ходасевич; он борется с ними во многих своих работах, защищая идею единства и взаимосогласованности формы и содержания в искусстве. При этом он не отвергает саму идею исследования формы, «приема», формальных законов организации произведения искусства, но требует не забывать при этом и о его содержании. «В действительности, – повторяет Ходасевич на разные лады, – форма и содержание, “что” и “как”, в искусстве нераздельны. Нельзя оценивать форму, не поняв, ради чего она создана. Нельзя проникнуть в “идею” произведения, не рассмотрев, как оно сделано. В “как” всегда уже заключается известное “что”: форма не только соответствует содержанию, не только с ним гармонирует – она в значительной степени его выражает» [Там же, 238–239]. Поэтому «формальное рассмотрение» произведения тоже необходимо при его анализе, ибо порой ведет к пониманию «самой сердцевины произведения», его подлинной «философии». «В искусстве ничто не случайно». Форма в подлинных произведениях искусства «...довлеет содержанию... мысль художника ищет выразить себя в форме и иначе, как в данной форме, не может быть им выражена» [Там же, 239].

Сам Ходасевич в своих работах не пренебрегает исследованием формы анализируемых текстов, ибо убежден, что «...исследование формы обязательно для критика, потому что вне такого исследования остается непостижимой сама идея произведения. Критик исследует форму для уяснения смысла» [Там же, 396]. Формалисты же, подчеркивает он, изучают форму ради нее самой, не интересуясь ни содержанием, ни идеей, ни смыслом произведения. «Между тем идея в искусстве неотделима от формы, только в ней существует и сама раскрывается только в связи с раскрытием формы» [Там же].

Форма и выражаемая ею идея составляют основу не только произведения искусства, но и внутреннего мира художника в процессе творчества, обусловленного его индивидуальным видением мира. «Творческий акт, – убежден Ходасевич, – заключается прежде всего в видении (с ударением на *и*) художника. Произведение есть объективация этого видения. Идея произведения возникает на пересечении реального мира с увиденным, преображенным. В том, как видится мир художнику, заключается философствование художника» [Ходасевич 1996б, 272]. Личностное видение мира и тем самым его преобразование с помощью художественной формы и лежит в основе любого подлинного произведения искусства. Художник «не воспроизводит мир, а пересоздает его по-своему» [Там же, 284]. И это пересоздание, преобразование мира в искусстве происходит с помощью формы, возникновение которой невозможно без совершенного владения художником своим ремеслом, умения создать форму, адекватно выражающую содержание.

Ходасевич высоко ценит талант художника, но без ремесла, без постоянного труда над формой этот талант оказывается зарытым в землю. Долг художника, равный религиозному долгу, «обработать» свой талант с помощью ремесла. «Истоки искусства таинственны, иррациональны. В начале искусства лежит озарение, но само по себе озарение еще не есть искусство. Чтобы стать искусством, оно должно быть обработано.

Искусство есть озарение обработанное, умелое». Поэтому изумительным по глубине и краткости Ходасевич считает определение искусства как «святого ремесла» [Ходасевич 1996б, 286].

Мастерство, ремесло – это конечно «внешняя оболочка искусства», «его формулирующая поверхность», но это столь тонкая оболочка, касаясь которой мы сразу попадаем «в живое, чувствительное тело самой поэзии» [Там же, 14]. Владение средствами выражения своего вида искусства объективируется в том, что литературоведы называют «приемом», и Ходасевич немало внимания уделяет размышлениям о нем, постоянно подчеркивая, что прием – это не самоцель искусства, но средство для художественного перевоплощения действительности. «Прием есть средство и способ превращения действительности, нас окружающей, в действительность литературную. Иначе – средство и способ преобразования действительности» [Там же, 291]. С помощью приема художник превращает свое личностное видение мира в мир, воплощенный в произведении искусства в преображенном виде. В этом Ходасевич и видит смысл и самобытность подлинного искусства, его отличие ото всех иных отношений человека с миром. «Искусство осуществляется не ради приема (как думали формалисты), но через него и в нем» [Там же]. И поскольку творчество осуществляется приемом, и в нем самом, «он становится уже не только формой, в которой отливается содержание, но самим содержанием» [Там же, 292].

Конечно, Ходасевич не был открывателем вопроса о форме и содержании. В России на базе западноевропейской классической эстетики им занимались еще в первой трети XIX века. Особенно много в этом отношении сделал В.Г. Белинский, утверждавший, что форма и содержание неотделимы друг от друга как в творческом процессе, так и в произведении искусства. Отделение формы от содержания уничтожает само содержание, как и обратно [Соболев 1978, 82–96]. Однако во второй половине столетия, как мы знаем, и об этом постоянно пишет Ходасевич, проблема сложной диалектики формы и содержания была снята в пользу вульгарно понимаемого содержания (как гражданской позиции художника), и только символисты вернули все на свои места. А уже во втором десятилетии XX века верх в этом вопросе взяли формалисты, как на практике, так и в теории настаивая на приоритете формы. Поэтому Ходасевич считал своим долгом возвращение к проблеме формы и содержания в искусстве, ее новое, полное осмысление и донесение до общественности этого своего понимания. Увлечение формальной организацией произведения искусства – это работа внешнего уровня, она фактически исклывает интерес к глубинным, часто малопонятным для разума, таинственным смыслам искусства. «Поэтическое творчество – чудо и тайна» [Ходасевич 1996б, 7], «неизбежная спутница художественного творчества – тайна» [Ходасевич 1996а, 448], – не устают повторять Ходасевич, почитая художника жрецом в храме искусства. «В основе искусства, – почти цитирует он заветы символистов, – лежит стремление к постижению, разгадыванию того, что нам в мире неведомо» [Ходасевич 1996б, 421].

Подлинному художнику удается всеми доступными ему средствами выразить это неведомое, а цель читателя или зрителя – приложить соответствующие (немалые) усилия, чтобы адекватно воспринять созданное произведение. Вступая в общение с ним, «...мы переступаем черту и оказываемся замкнутыми в необычайном, доселе неведомом мире, которого законы совершенно своеобразны, но непреложны, как законы нашего повседневного мира» [Там же, 48]. Для Ходасевича «...художественное произведение есть как бы космос, мир самодовлеющий, замкнутый в себе, целостный в своем разнообразии: мир, устроенный, организованный из первобытного хаоса чувств и мыслей, возникающих и мятущихся в душе художника» [Там же, 247]. Чем совершенней произведение искусства, тем завершеннее, стройнее этот мир, тем более скрыты в нем бурные процессы творчества, в результате которых он возник. Как критика Ходасевича, между тем, интересуют и эти процессы, и во многих своих статьях он стремится вскрыть их путем исследования как самого произведения, так и перипетий жизни его автора. При этом он подмечает, что каждое произведение искусства есть

мир, управляемый собственными законами. Для создания других миров художнику надо каждый раз создавать новые законы – «...творить из ничего и обуздывать хаос, – иными словами, совершать чудо. В этом смысле каждое произведение искусства и есть чудо» [Ходасевич 1996б, 247]. Очевидно, что здесь Ходасевич говорит о слабо поддающихся описанию «законах» чисто эстетического плана, с помощью которых всякая «буря чувств» и «первобытный хаос», возникающие в душе художника в момент зарождения некоего еще невербализованного замысла конкретного произведения, превращаются в новый художественный космос, гармоничный в своей основе и во всех средствах художественного выражения. Как поэт он хорошо знает об этих «законах», как критик понимает их неопишуемость, поэтому обычно не пытается говорить о них конкретно.

Из контекста общих рассуждений об искусстве, чаще всего на примере поэзии, которую Ходасевич чувствует изнутри, следует, например, что именно этими сугубо творческими (равно художественными) законами определяется некоторая «заумность», скрытая в природе поэзии. Ибо слово и звук в ней «не рабы смысла, а равноправные граждане» [Там же, 124], что нередко приводит неподготовленного читателя к недопониманию поэзии. Между тем аутентичность художественных средств со смыслом, ими выражаемым, ведет к *преобразению* действительности. Реально существующая действительность является для художника лишь материалом [Там же, 142], который он преобразует в своем произведении. Преобразование действительности «...лежит в основе всякого художественного творчества и составляет его постоянную цель» [Там же, 252]. И происходит оно благодаря двум глубинным двигателям любого художественного творчества: уникальной, мировоззренчески самобытной личности художника и его «...мифотворческой способности, благодаря которой действительность преобразуется в искусство» [Там же, 445]. Но именно этот феномен преобразенной действительности часто оказывается непонятным неподготовленному читателю или зрителю.

Ходасевич постоянно настаивает на том, что восприятие искусства есть труд, почти равный труду художника, что воспринимающий «...должен вместе с художником из данной действительности создать новую» [Там же, 253]. Восприятие искусства требует от него «...известных культурных навыков; прежде всего – сознательной воли к слиянию с художником в едином творческом акте, затем – умение в этом акте участвовать, т. е. некоторого духовного опыта, приближающегося к религиозному и требующего готовности потрудиться вместе с художником для утоления “духовной жажды”» [Там же, 136–137]. Это, подчеркивает Ходасевич, относится к любому искусству, старому и новому, «левому» и «правому». И совсем не обязательно, что воспринимающий попадет именно в тот мир, в котором творил художник, и усмотрит те же смыслы, которые возникали в творческом сознании художника. Более того, русский критик утверждает, что творения всех великих художников «заключают в себе ряды смыслов»; это приводит естественно к различным толкованиям их произведений воспринимающими. Многосмысленность закономерна для искусства, убежден Ходасевич. Отсюда следует, что великие произведения в разные эпохи прочитываются по-разному. Каждое поколение находит в них какие-то близкие себе смыслы не только потому, что они приносят с собой «новые понимания», но и, как правило, потому, что в этих произведениях уже заложена возможность такого понимания, заложены смыслы, о которых сам художник часто и не подозревал. Поэтому такие произведения «вечны», «обладают подлинным даром вечной жизни» [Там же, 336].

Уже из этого краткого очерка философии искусства Ходасевича видно, что многие идеи символистов оказали на нее существенное влияние, как и на его литературную критику в целом [Перельмутер 1988; Крылов 2005]. Между тем отношение Ходасевича к символизму и символистам было достаточно сложным, а нередко и противоречивым. С одной стороны, «выйдя» из символизма, он унаследовал немало эстетических идей символистов, что не отрицает и сам. А с другой, – он и *ушел* от символизма: в своих суждениях о конкретных символистах он нередко выдвигает на первый план отнюдь не позитивные черты их конкретных произведений, да и их характеров.

«Истинным зачинателем» символизма Ходасевич считал Брюсова, хотя знал, естественно, что не он один стоял у истоков символизма в России. Многие писатели, напоминая он, начали свою литературную деятельность раньше Брюсова, но пришли к символизму постепенно. Брюсов же «...начал с него – и символизм начался Брюсовым» [Ходасевич 1996а, 403]. Главных символистов ранний Ходасевич ставит по значимости для своего времени на один уровень с Пушкиным и Баратынским, которые явились «...не только лучшими, но и наиболее выразительными представителями золотого века нашей поэзии. Такое же место в раннем символизме занимают Бальмонт и Брюсов, в позднем – Блок, Вячеслав Иванов, Белый» [Ходасевич 1996б, 345]. 1905 год Ходасевич считает переломным в символизме, когда завершился тот период «модернизма», который возглавлял Брюсов – и его, полагает Ходасевич, лучше называть декадентством, – и начался новый: время Блока, Иванова, Белого [Там же, 384]. Именно этот второй этап русский критик символизма и считает, что видно из многих его высказываний, подлинным символизмом. Хотя, подчеркивает он, от декадентства внутри себя символизм так и не избавился. Его развитие как поэтической школы, согласно Ходасевичу, завершилось в 1914 году [Ходасевич 1996а, 407].

Для раннего символизма его критик использует, по существу в качестве синонимов, термины «декадентство», «модернизм» и «символизм» (последний, скорее, «в узком значении слова» [Там же]), хотя и пытается время от времени отделить собственно символизм как более позитивное явление от декадентства и модернизма, к которым относится скептически, а чаще – отрицательно. Из контекста его рассуждений понятно, что под «модернизмом» он понимал любые новации в поэтике конца XIX – начала XX века, от символистских до футуристических. С декадентством, как мы увидим далее, дело обстоит сложнее.

Первые опыты символистов – хотя они были последователями уже известных поэтов: Полонского, Случевского, Фета, Вл. Соловьева, – «встречены были бранью и свистом», на том основании, что поэзия их лишена «прямой гражданской тенденции». За это новая школа была объявлена «реакционной». Так продолжалось до 1905 года, когда поэзия «заглушена была выстрелами», после чего гражданская поэзия вдруг всем надоела, и интеллигенция обратилась прежде всего к декадентскому искусству. Отверженные вдруг стали кумирами. Их начали превозносить за «чистое искусство», в котором современники, «уставшие» от революции, искали лишь забвение, отдых, наслаждение, «голый эстетизм, самодовлеющую Красоту» [Ходасевич 1996а, 393]. Здесь-то и проступило действие разрушительных сил, таившихся внутри символизма, но не выступавших до поры вовне. «Стройные и простые линии здания начали обрастать украшениями, символизм – эстетизмом и декадентством, живое зерно – шелухой» [Там же, 481].

Приняв символизм в его внешних формах, современники, считает Ходасевич, не усмотрели его сути, а ограничились лишь декадентской поверхностью, появлению которой активно способствовало множество всяческого рода проходимцев, сразу примазавшихся к символизму и исказивших, затемнивших его суть. «Истинный декаданс, упадок, начался тогда, когда русская интеллигенция отвернулась от исторически укрепившейся за ней роли – и бросилась в объятья утонченности и эстетизма – этих вечных спутников и показателей эпохи упадка» [Там же, 395]. Здесь Ходасевич не последователен: да, интеллигенция изменила исторически присущей ей роли и требовала иного, но не того, что относилось к сущности символизма, она «жаждала» его «упадочных» составляющих. Суть же символизма, согласно самому Ходасевичу, состоит в жреческой функции поэзии. Символисты – поэты-жрецы, и эту их роль необходимо отделить от всяческого декадентства и модернизма. Правда, Ходасевич сознает, что интеллигенция, возможно, еще не созрела до понимания истинной роли символистской поэзии, поэтому поэтам-символистам, чтобы не мутить умы читателей, он рекомендует словами Брюсова унести свои «зажженные светлы в катакомбы, в пустыни, в пещеры» [Там же, 397].

Из сказанного понятно, что под декадентством в искусстве Ходасевич понимал упадок, сводящийся к утонченному эстетизму, лишенному какой-либо содержательности.

В символизме же, за его эстетизмом, он прозревал глубину, которая была еще непонятна современникам, а возможно, и самому Ходасевичу, хотя она постоянно беспокоила его, и он нередко пытался говорить о символизме в различных контекстах. Символисты – жрецы, и они молятся в своем искусстве, но кому и о чем, кажется, он сам не мог до конца осознать.

В эмигрантский период Ходасевич достаточно однозначно понимал под подлинным символизмом творчество младосимволистов, а Брюсова и подражавших ему относил к декадентству. В поздней статье «О Гумилеве» (1936) он ставит Гумилева, как оказавшегося «в самой гуще брюсовщины», на одну доску с Брюсовым и видит в их творчестве только «чистейшее декадентство», характерными чертами которого называет неодолимое стремление к экзотике, к «передаче насильственно созданных переживаний» [Ходасевич 1996б, 386]. «Изысканность была основным пороком гумилевской поэзии, так же как брюсовской. Из этой изысканности проистекала не то что неправдивость, но какая-то, в конечном счете, несерьезность обоих. <...> Оба и в жизни, и в поэзии играли» [Там же, 387].

Десятилетием ранее в статье «Конец Ренаты», включенной позже Ходасевичем в «Некрополь», он писал, что декадентство как упадочничество нельзя отождествлять с символизмом в целом, так как ранний символизм никаким упадком по отношению к искусству прошлого не был. «Но те грехи, которые выросли и развились внутри символизма, – были по отношению к нему декадентством, упадком» [Ходасевич 1997, 11]. Что это за «грехи», в понимании Ходасевича, мы уже отчасти видели, и нужно признать, что сам он был далеко не последователен в осмыслении и «грехов», и достоинств символизма. К примеру, Рената (Нина Петровская), бывшая в разное время любовницей Белого, Брюсова и самого Ходасевича, и Муни (Самуил Киссин), которым посвящены отдельные среди многих очерки в «Некрополе», ничего не сделали в литературе, подчеркивает Ходасевич. Между тем он убежден, что это значимые фигуры символизма, ибо они прожили свои жизни как символисты – «сыграли» свои жизни, что, впрочем, и есть типичное декадентство [Там же].

И, тем не менее, он утверждает, повторяя, кстати, идеи давнего спора Брюсова с Блоком и Вяч. Ивановым, что ««...символизм не хотел быть только художественной школой, литературным течением. Все время он порывался стать жизненно-творческим методом, и в том была его глубочайшая, быть может, невоплотимая правда» [Там же, 7]. Символизм стремился выйти в жизнь для ее преображения, «слить воедино жизнь и творчество», что, в общем-то, никому из символистов, утверждает Ходасевич, не удалось осуществить. «История символистов превратилась в историю разбитых жизней, а их творчество как бы недоовплотилось» [Там же]. В стремлении выйти в жизнь (так Ходасевич, вероятно, понимал теургические искания младосимволистов) русский критик символизма видел и его достоинство, «глубочайшую особенность», и его недостаток. Символизм «...не мог и не хотел воплотиться в одни лишь словесные, литературные формы» [Ходасевич 1996б, 175]. Все «...написанное всегда было или становилось для символиста, – утверждает Ходасевич, – реальным, жизненным событием». В качестве эпиграфа к истории символизма он предлагает латинскую фразу – одну из максим Древнего мира, которая в переводе звучит так: «Слова сотворяют в круге действия своего все то, что они означают» [Там же, 176]. Формула, применимая к символистам и в обратном своем значении: многие жизненные события не являлись только таковыми, но тотчас становятся частью творчества. Это и обогащало символизм, и ослабляло его, и именно поэтому, по словам Ходасевича, делало недоовплотенным.

Недоовплотенным как что? Как чисто литературное деяние, ибо часть энергии уходила в жизнь, или как особая творчески освященная жизнь, ибо часть творческой энергии в этом случае шла на литературную деятельность? Ходасевич не дает однозначного ответа на эти вопросы, а просто утверждает: «Символизм не только еще не изучен, но, кажется, и не “прочитан”. В сущности, не установлено даже, что такое символизм». Не выяснено отличие или соприкосновение символизма с модернизмом и декадентством, неясны хронологические границы, не выявлен точный список имен

и т. д. [Ходасевич 1996б, 174]. Самого же себя Ходасевич не считает одним из систематических исследователей символизма, он только время от времени в статьях, посвященных отнюдь не символистам, высказывает некоторые свои соображения, делая как бы наметки для будущих исследователей символизма.

Так, в статье о поэзии Бунина он, противопоставляя ей поэзию символистов, считает необходимым сказать о некоторых существенных чертах символизма. В частности, останавливается на творческом отношении символистов к действительности, чего не усматривает у Бунина. «Для символистов действительность была покрывалом, маской, скрывающей иную, более подлинную реальность», выявление которой осуществлялось «путем преобразования действительности в творческом акте». Личность художника признавалась «реактивом» этого процесса, субъективизм был необходимым фактором программы символистов, а не преобразованное воспроизведение действительности считалось неприемлемым [Там же, 184]. Пробным камнем здесь выступает пейзаж: у символистов он всегда и очевидным образом свой, символист изображает каждый раз не мир, а самого себя – Ходасевич констатирует этот факт, не высказывая своего к нему отношения, хотя и признает его определенные достоинства.

«Новые задачи, поставленные символизмом, открыли для поэзии также и новые права. Подсказаны были новые темы, была перестроена система образов, многие условности отброшены, поэзия обрела новую свободу» [Там же, 185]. Вроде бы все прекрасно, но здесь же у Ходасевича припасена и ложка дегтя: «Бес декадентства, неразлучный с символизмом, спешил превратить свободу в разнузданность, оригинальность в оригинальничание, новизну в кривляние» [Там же]. И у кого же это из признанных символистов: Брюсова, Блока, Иванова, Белого? Ходасевич не называет имен, но явно имеет в виду не этих писателей, а неких примазавшихся к символизму персонажей. Хотя, что там! Мы же слышали уже из его уст о «брюсовщине». Двойственное отношение к символизму – характерная черта понимания его Ходасевичем, особенно в эмигрантский период: символизм, конечно, существенное достижение и важный шаг в нашей культуре, но в нем же все-таки сидит «бес декадентства».

То же видим мы и в кардинальном для эстетики Ходасевича вопросе о неотделимости формы от содержания. Этот закон, убежден он, был хорошо усвоен «всем символизмом, включая и декадентов». И те и другие понимали, что эволюция содержания ведет к эволюции формы, и проделали в этом направлении большую работу. «Элементы формы были приведены в движение, разработаны и выдвинуты из тыла поэзии на ее передовые линии. Форма перестала быть безответственной вспомогательной частью и вновь, как в золотой век русской поэзии, стала действующей, ответственной» [Там же, 186]. Но именно поэтому все «грехи» содержательной части (их Ходасевич не раскрывает нам, но только время от времени намекает на них) сказались и на форме. Все тот же «бес декадентства» в символизме приводит «...зачастую к изощренности ради изощренности, к неоправданным вычурам и дешевым блесткам» [Там же].

Несмотря на все недостатки символизма, о которых Ходасевич говорит даже с большим удовольствием, чем о достоинствах, он вынужден признать, что плеяда символистов «...произвела глубокий переворот в русской литературе, надолго стала ее господствующим течением, открыла глаза критике на многое из того, что “масти-то” проморгали в прошлом, и заставила иных противников исподтишка у нее же учиться» [Там же, 169] (ср.: [Там же, 317]). Ходасевича нельзя, конечно, отнести к этим противникам символизма, но и в сторонники рука не поднимается зачислить. Он с самого начала своего творчества оставался сторонним наблюдателем символизма, хотя и во многом попавшим под его влияние, – возможно, даже бессознательно, – как в теории искусства, так в художественной практике. Особенно заметны символистские темы и символистская образность в его лучшем поэтическом сборнике «Тяжелая лира» [Бочаров 1996, 23]. Размышляя в своих статьях о специфике, достоинствах и недостатках символизма, Ходасевич, созерцая суету земную, в своих стихах чисто по-символистски заключает:

И лишь порой сквозь это тленье  
Вдруг умиленно слышу я  
В нем заключенное биенье  
Совсем иного бытия  
(«Ни жить, ни петь почти не стоит»).

### **Источники – Primary Sources in Russian**

Ходасевич 1991 – *Ходасевич В.Ф.* Колеблемый треножник: Избранное. М.: Советский писатель, 1991 [Khodasevich, Vladislav F. (1991) *A Tripod Swayed: Selected Writings* (in Russian)].

Ходасевич 1996а – *Ходасевич В.* Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1. Стихотворения. Литературная критика. 1906–1922. М.: Согласие, 1996 [Khodasevich, Vladislav F. (1996) *Collected Works, Vol. 1, Poems. Literary Criticism. 1906–1922* (in Russian)].

Ходасевич 1996б – *Ходасевич В.* Собрание сочинений. В 4 т. Т. 2. Записная книжка. Статьи о русской поэзии. Литературная критика. 1922–1939. М.: Согласие, 1996 [Khodasevich, Vladislav F. (1996) *Collected Works. Vol. 2, A Notebook. Essays on Russian Poetry. Literary Criticism. 1922–1939* (in Russian)].

Ходасевич 1997 – *Ходасевич В.* Собрание сочинений. В 4 т. Т. 4. Некрополь. Воспоминания. Письма. М.: Согласие, 1997 [Khodasevich, Vladislav F. (1997) *Collected Works, Vol. 4, Necropolis. Reminiscences. Letters* (in Russian)].

### **Ссылки – References in Russian**

Бочаров 1996 – *Бочаров С.Г.* «Памятник» Ходасевича // В. Ходасевич. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1. М.: Согласие, 1996. С. 5–56.

Бычков 2007 – *Бычков В.В.* Русская теургическая эстетика. М.: Ладомир, 2007.

Колкер 1982 – *Колкер Ю.* Айдесская прохлада. Очерк жизни и творчества В.Ф. Ходасевича // В. Ходасевич. Собрание стихов. В 2 т. Т. 1. Paris: La Presse Libre, 1982. С. 271–350.

Крылов 2005 – *Крылов В.Н.* Русская символистская критика (1890–1910-е гг.): генезис, типология, жанровая поэтика. Казань: Изд. Казанск. унив., 2005.

Перельмутер 1988 – *Перельмутер В.* Несколько слов о Ходасевиче-критике // Октябрь. 1988. № 6. С. 195–202.

Соболев 1978 – *Соболев П.В.* Эстетика Белинского. М.: Искусство, 1978.

Шубинский 2011 – *Шубинский В.И.* Владислав Ходасевич. Чающий и говорящий. СПб.: Вита Нова, 2011.

### **References**

Bethea, David M. (1983) *Khodasevich: His Life and Art*, Princeton University Press, New Jersey.

Bocharov, Sergei G. (1996) «Khodasevich's 'Monument'», Khodasevich, V., *Complete Works*, Vol. 1, Soglasie, Moscow, pp. 5–56 (in Russian).

Bychkov, Victor V. (2007) *Russian Theurgic Aesthetics*, Ladomir, Moscow (in Russian).

Kolker, Iurii I. (1982) “The Aides Coolness. A Sketch of V.F. Khodasevich's Life and Work”, Khodasevich, V. *Collected Poems*, Vol. 1, La Presse Libre, Paris, pp. 271–350 (in Russian).

Krylov, Viacheslav N. (2005). *Russian Symbolist Criticism (1890–1910): Genesis, Typology, Genre Poetics*, Izdatelstvo Kazanskogo universiteta, Kazan (in Russian).

Perelmutter, Vadim G. (1988). “Several Words about Khodasevich the Critic”, *Oktiabr*, Vol. 6 (1988), pp. 195–202 (in Russian).

Shubinskii, Valerii I. (2011). *Vladislav Khodasevich: His Aspirations and Pronouncements*, Vita Nova, St. Petersburg (in Russian).

Sobolev, Petr V. (1978) *Belinskii's Aesthetics*, Iskusstvo, Moscow (in Russian).

### **Сведения об авторе**

**БЫЧКОВ Виктор Васильевич** –  
доктор философских наук, профессор,  
главный научный сотрудник Института  
философии РАН.

### **Author's Information**

**BYCHKOV Victor V.** –  
DSc in Philosophy, Professor,  
Chief Researches of the Department  
of Aesthetics in the Institute of Philosophy  
of the Russian Academy of Sciences.