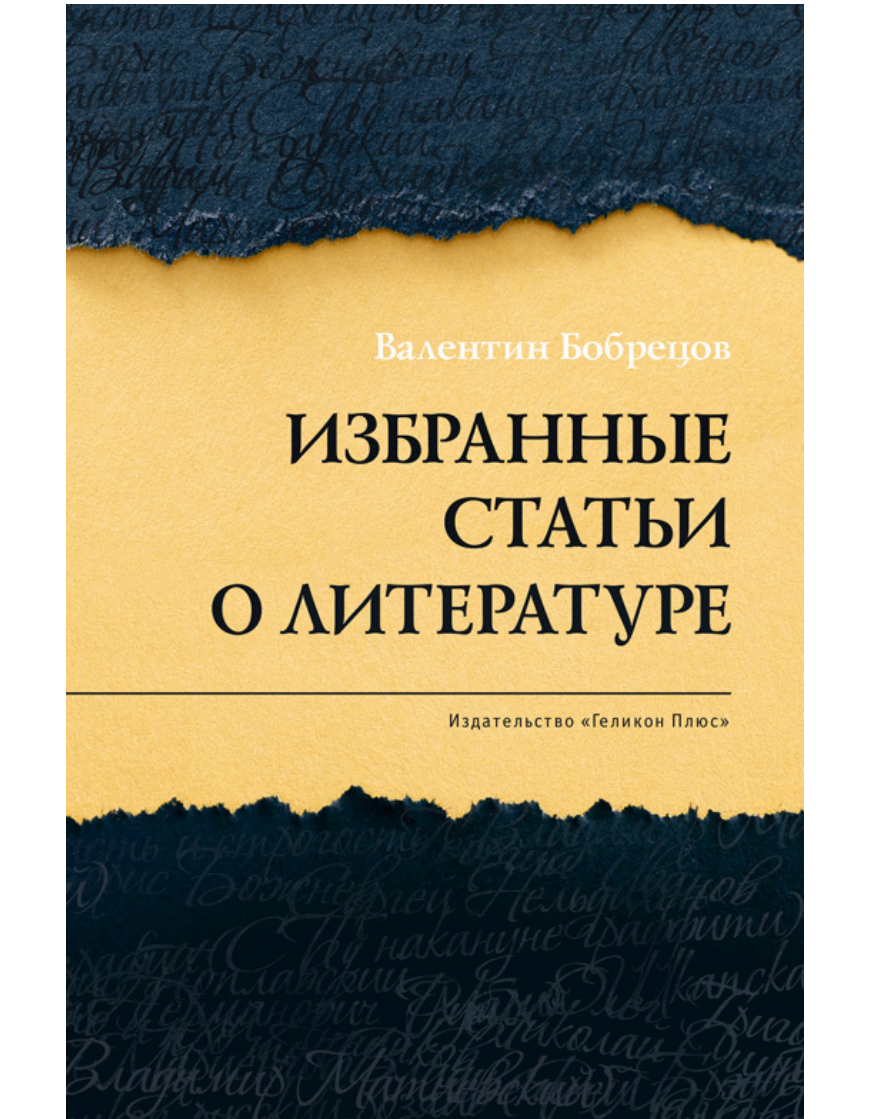


The book cover features a central yellow rectangular area with a torn paper edge at the top and bottom. The top and bottom edges of the yellow area are irregular, revealing a dark blue background with faint, overlapping handwritten text in a cursive script. The text on the blue background includes names like "Валентин Бобрецов", "Сергей Есенин", "Александр Пушкин", "Михаил Лермонтов", "Федор Тютчев", "Анна Ахматова", "Владимир Маяковский", "Марина Цветаева", "Иосиф Бродский", "Евгений Евтушенко", "Юлия Друнина", "Василий Ледин", "Виктор Козлов", "Александр Галич", "Юрий Визин", "Владимир Маяковский", "Марина Цветаева", "Иосиф Бродский", "Евгений Евтушенко", "Юлия Друнина", "Василий Ледин", "Виктор Козлов", "Александр Галич", "Юрий Визин".

Валентин Бобрецов

ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ О ЛИТЕРАТУРЕ

Издательство «Геликон Плюс»

Валентин Юрьевич Бобрецов

Избранные статьи о литературе

Текст предоставлен издательством

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=51188095

Избранные статьи о литературе: Геликон Плюс; Санкт-Петербург;

2019

ISBN 978-5-00098-230-3

Аннотация

Впервые под одной обложкой собраны литературоведческие работы известного петербургского поэта, лауреата Григорьевской премии 2011 г., представляющие собой не только превосходно написанные эссе, но и новаторские научные статьи, знакомство с которыми сулит читателю отнюдь не локальные открытия. Статьи об известных (В. Маяковский, Н. Гумилев), а также незаслуженно забытых и полузабытых писателях первой трети XX века. Особо следует отметить очерк «Мне посчастливилось родиться на Песках», работу на стыке литературоведения и краеведения, представляющую интерес для всех увлекающихся историей Петербурга – Петрограда – Ленинграда.

Содержание

Страсть и строгость	5
Борис Божнев	22
Георгий Иванов	27
Борис Поплавский	32
Сергей Нельдихен	42
Мария Шкапская	52
Анатолий Мариенгоф	62
«Итак, итог?..»	70
Николай Оцуп	110
Конец ознакомительного фрагмента.	114

Валентин Бобрецов

Избранные статьи

о литературе

© Бобрецов В., текст, 2019

© «Геликон Плюс», макет, 2019

Страсть и строгость

(Владимир Матиевский)

За четыре года до смерти он писал: «Удел поэта – страсть и строгость. Неискончаемо. Всегда!» И жизнь его, и его стихи – во всяком случае, те, что следует отнести к недолгому периоду творческой зрелости поэта, – полной мерою отвечают жёстким требованиям этой формулы, в них единственно верное сочетание страсти и строгости – качеств столь неудобосоединимых.

Пора зрелости оказалась для него обидно короткой: он умер, лишь на четыре дня пережив своё тридцатитрёхлетие. И вдвойне печально, что пора расцвета его дарования пришлась на вторую половину 70-х – начало 80-х годов, период (казалось – геологический) триумфальных шествий «умеренности и аккуратности», время «скромности, / выставок на квартирах, / фотокопий и карикатур».

Он умер, не увидев ни одной своей строки в повременных изданиях «эпохи застоя». Не увидев вполне заслуженно: абсолютная стилистическая несовместимость его поэзии и канонов так называемого «социалистического реализма» очевидна – даже если трактовать канон этот предельно расширительно, как некий «соцреализм без берегов».

Естественно было бы предположить, что поэт, собствен-

ные стихи которого насыщены культурными ассоциациями, переводчик таких «сложных» авторов, как Паунд или Беллоу, – происходит из «высоколобой» (насколько это мыслимо у нас) семьи «с традициями»; словом, он – интеллигент, и уж никак не меньше, чем в третьем поколении.

Однако это совершенно не так.

Он родился в рабочей семье. Дома был относительный, с лёгким оттенком опрятной бедности, достаток. И конечно же, здесь не было высоченного, под потолок, тёмного дерева книжного шкафа с непременным Брокгаузом и Эфроном. Книги были редкостью. Поразительно, однако своих книг – не библиотечных и не взятых на прочтение у друзей и знакомых – у Матиевского никогда не было. Да и не только книг. «Я не имел вещей. / Я не ломал их тел», – если это и гиперболоа, то с очень малой степенью увеличения.

И не было – в юности – занятий в школьном литературном кружке. Да и какой литературный кружок в вечерней школе? А Матиевский после восьмого класса учился именно там.

Была улица. Сначала – глухие непервые линии Васильевского острова. Потом – пустыри в районе совсем ещё не обжитой (середина 60-х) Пискарёвки с жёсткими нравами пригорода. След прямого «влияния улицы» – шрам на щеке – остался у него на всю жизнь. Итак, улица – с друзьями, приятелями и «дружками», футболом, драками, Галичем, Высоцким и «Битлз». Кстати, о гитаре. Она (а Матиевский на гитаре играл, и играл хорошо) практически никак не повли-

яла на строй его поэзии – если под «влиянием гитары» разуместь определённое «выпрямление» ритмики стиха и «эмоционально-смысловой примитивизм».

Неизвестно, когда Матиевский начал писать стихи. Сам он об этом никогда не говорил, а прямой вопрос наверняка обратился бы в шутку, ибо при всей своей открытости две области – «личная жизнь» и «творческая лаборатория» – оставались практически недоступными. Хотя интерес, с каким он, работая в Обменно-резервном фонде Библиотеки АН СССР, читал «Садок судей» или « $2 \times 2 = 5$ », выдавал нечто большее, нежели просто читательское любопытство. А первым на моей памяти (и всего скорее действительно самым первым) окажется стихотворение «Кёльн», написанное Матиевским на пари в конце 1974 года. Так или иначе, но начав писать очень поздно, своё двадцатипятилетие он отметил таким грустным «предварительным итогом» (и прекрасным стихотворением):

Vademecum окончился вдруг.
Дальше – полюшко дураково.
Говорят – ты закончил круг,
дожидайся другого.

Как давно мне пора наверстать
эту мысль в моей жизни скалярной, –
что и я угожу на верстак
в хирургической и столярной.

Между солнечных свежих стропил
я устал головой кадить.
И стою... как Муму утопил.
И не знаю, куда уходить.

Оставляя в стороне «общие вопросы неблагополучия в королевстве Датском на январь 1977 года» (месяц и год написания этого стихотворения), попытаемся понять, имелись ли у поэта какие-то личные основания столь невесело оценивать итоги «первого круга» своей жизни?

Хочу сказать, что это фатум,
Хотя – не без моей вины.

Владимир Матиевский

Едва ли возможно определить сущность человека одной фразой. Однако если личность очерчена резко и ярко, появляется хотя бы вероятность существования такой фразы-характеристики. Но всё равно найти её – это, наверное, ничуть не проще, чем открыть – без единственного и к тому же потерянного ключа – нестандартный замок (разумеется, если ты при этом не профессиональный взломщик). Матиевский... Я перепробовал множество ключей к этому замку – и чужих, и своих, пока не вспомнился почему-то Леонид Андреев: «Над всей жизнью Василия Фивейского тяготел суровый и загадочный рок». Да, вот он, ключ! Отпирающий. И –

ничего не объясняющий... Замечу, кстати, что Андреев отнюдь не входил в число писателей, особо любимых Матиевским. Его «первый ряд», примерно таков: Достоевский (первый из первых), Гоголь, Белый, Набоков, Платонов, Томас Манн, Хаксли, Сол Беллоу, Оруэлл. Любил он и норвежцев. Гамсуна, Ибсена, Боргена.

Матиевский был предельно чужд какой-либо мистики (в обычном её понимании, – тот же Штейнер вызывал у него лишь эстетические ощущения). Тем не менее всегда он ощущал почти физическое присутствие в своей жизни («тяготение над», по Леониду Андрееву) некой мрачной предопределяющей силы, этого «сурового и загадочного рока» – и пытался если не обуздать эту силу («от судьбы не уйдёшь!»), то хотя бы постичь её природу, дать своеобразную «клиническую картину» этого тяготения (стихотворения «Бесы», «Желчно с миром рядится хаос...», «Злой старик» и другие).

Стыдно и больно сейчас в этом признаться, но вопреки самым очевидным фактам казалось мне (да, наверное, и не только мне), что многое в его стихах – эпатаж, романтическая игра в «проклятость» – и не более... Казалось – до 25 января 1985 года...

Выказывал себя этот «тяжёлый и загадочный рок» весьма разнообразно. Зачастую проявлялся в формах прямо-таки фатального невезения. Иногда рядился в одежды чёрного юмора и позволял даже поиронизировать над собой. Однажды, как тайфун, принял женское имя. Но год от года всё

чаще являл своё подлинное – злое и тяжёлое лицо.

Несколько фактов. Каждый из них в отдельности кажется случайностью – и порой малозначительной, но когда таких фактов столько, поневоле стечение обстоятельств назовёшь судьбой – и заподозришь её в каком-то недобром умысле.

1974 год. Будучи прекрасно подготовлен, Матиевский не поступает на исторический факультет ЛГУ. Он не успевает переписать набело сочинение, тема которого (!) «Лучшими минутами своей жизни я обязан литературе» (Салтыков-Щедрин). Любопытно, что свою работу он посвятил полемике с этой – если вдуматься – своеобразной декларацией эстетизма.

1975. Неудачный роман, «цитатами» из которого пронизана вся лирика Матиевского.

1976 – 1978. Поэзия Матиевского феноменально быстро набирает силу. Руководитель литобъединения не скупится на приватные похвалы. Этим его реальная помощь молодому поэту и ограничивается. В то время, когда более покладистые и сговорчивые «дарования» хоть как-то да печатаются, для Матиевского наступает пора «успеха у богем»; успеха, истинные масштабы которого он сам определяет так:

Если бы я имел хоть одного слушателя,
Нужного мне по-настоящему,
Я б ходил, улыбаясь,
Лужи деля.
Наделяя каждого отстоящего.

В 1979 году умирает мать Владимира. Он долго оправляется от удара. Страшное и мужественное в откровенности своей стихотворение «Я смотрю довоенные снимки...» – об этом.

1980–1984. Постепенно, как он не слишком весело шутил, двукратное латинское aut (Aut Caesar, aut nihil) сменяется двукратным же английским out. Количество оригинальных стихов год от года уменьшается. Поэт занимается переводами, занимается скорей для себя. Анекдотически заканчивается для него единственная в жизни попытка выйти на кого-либо из «мэтров». Разговор с маститым московским писателем, уверяющим (правда, в стихах), что дверь его жилища круглосуточно открыта страждущему человечеству, – разговор этот происходит на пороге означенной либеральной квартиры при неотомкнутой дверной цепочке...

Ещё в середине 70-х, во время путешествия на Памир, Матиевский заболел желтухой. Но пролежав в больнице всего несколько дней, он совершает оттуда самый настоящий побег... А недолеченный гепатит становится хроническим. И вот летом 1984 года на Дворцовом мосту у него горлом хлынула кровь; с каким-то весьма невнятным диагнозом он попадает в больницу... Жаркий июльский день. Мы с товарищем навещаем Матиевского. Он предлагает совершить прогулку и подводит нас к бреши в больничной ограде. Несколько секунд – и мы на... кладбище. Прохаживаясь в

больничной пижаме вдоль могил, он шутит по поводу «столь удачного соседства двух этих учреждений». Смеёмся – но каждому слегка не по себе. А Матиевский тем временем с улыбкой рассказывает о своём первом «литературном» заработке: какому-то московскому полупроходимцу-полуюридическому он продал за 300 рублей все свои стихи – и право авторства на них.

Конец декабря 1984 года. Болезнь как будто отступила. Матиевский у меня в гостях. Около полуночи он отправляется домой. Но едва мы успеваем открыть дверь в подъезде, как перед нами падает кирпич. Мы долго смеёмся, ибо все дома вокруг, включая тот, из которого мы вышли, – панельно-блочные.

И вот события 1985 года. «В жизни так не бывает»: в начале января совершенно нелепо погибает жена Владимира. А 22-го мы встречаемся в последний раз. Он держится мужественно, несмотря ни на что, «предполагает жить», выкуривает «последнюю» папиросу – и пачку отдаёт мне. Но, увы, у пушкинской формулы есть и вторая часть. И никому не известно (знала об этом, вероятно, лишь его жена), что уже полгода, как он приговорён, что каждый новый день – лишь отсрочка «приведения приговора в исполнение». Что эта «последняя» папироса – действительно последняя в его жизни.

Он родился 21 января – в день смерти Владимира Ульянова, прожил 33 года и умер в день рождения ещё одного

Владимира – Высоцкого. Кажется и здесь «тяжёлый и загадочный рок» постарался сделать всё возможное, чтобы имя Матиевского осталось в тени.

В одном из последних своих стихотворений он писал:

Я сегодня пью и ем,
Я приятель разных братий.
Завтра – буду убиен
Или разобьёт кондратий.

Действительно, «братии» были очень разные. И поминки вечером 28 января 1985 года проходили одновременно в трёх разных местах. Но я не знал и не знаю человека, который относился бы к Матиевскому без симпатии. Да такое, наверное, было бы и невозможно.

Однажды поздним вечером, почти ночью (было это осенью то ли 1976-го, то ли 1977 года), мы сели в электричку на Финляндском вокзале. До отправления поезда оставалось несколько минут. Мы с приятелем вышли покурить, а Матиевский остался в пустом вагоне один. Надо сказать, что он был весь день чем-то подавлен – молчалив, неприветлив... Вдруг раздался звон разбитого стекла. Вбежав в вагон, мы увидели Владимира, стоящего у пустой оконной рамы. Рука его была в крови. И он улыбался – смущённо и как-то даже беззащитно. Почти одновременно с нами в вагоне появился милицейский патруль. И – поразился я этому потом, а тогда всё воспринималось как должное – посмотрев на Мати-

евского, на разбитое стекло и снова на Матиевского, один из патруля, очевидно главный милицейский, объяснил нам, где на вокзале находится травмпункт, – и удалился, увлекая за собою младших по званию. Удалился, ничего у нас не спросив и не «приняв мер».

Была ему присуща и не менее редкая на фоне повсеместной нетерпимости и односторонности широта, отчасти – та самая «русская широта», которую, как полагал его любимый писатель, «надо бы сузить». Тем не менее в области этической (точнее сказать, социально-этической) на смену этой «стихийно-диалектической» широте со свойственными ей издержками внезапно приходил некий моральный императив:

Только... гордость, преданность и нежность
Никогда не будут
На весах...

«Делайте, как я говорю, и не делайте, как я делаю» – основополагающий моральный принцип «эпохи застоя» был чужд ему предельно. И эпоха ответила на это полной взаимностью.

Поэзия Матиевского. Совершенно сознательно, отнюдь не из стилистических соображений говорю «поэзия». Девальвация этого слова в современном языке очевидна. «Поэзия Блока» и «поэзия Сидорова» (Иванова, Петрова) сосуще-

ствуют. Ощутима только как бы количественная разница: так, если «поэзия Блока» имеет потенциал в 95 неких условных «поэтических единиц», то «поэзия Петрова» (Иванова, Сидорова) включает в себе полторы или две, но точно такие же «единицы». Хотя совершенно ясно, что существуют «поэзия Блока» и «стихи Иванова» (Петрова, Сидорова) – ни в какие количественные отношения между собой не вступающие. И вот, отдавая себе самый трезвый отчёт, говорю: поэзия Матиевского.

В своей самой программной и одновременно итоговой поэме «На круги своя» он писал:

Твой идеал: или пришлец извне,
Или
Кровосмешенье всех поэтов
При Боге или Сатане...

Не впервые в русской поэзии нашего века высказывалась подобная мысль. В 20-е годы о «преодолении односторонности поэтических школ» громогласно заявляли конструктивисты, параллельно в Петрограде ученик Гумилёва по «Цеху поэтов», оригинальный и совершенно забытый ныне Сергей Нельдихен формулировал идеи «литературного синтетизма». Правда, спустя полвека, в середине 70-х, вроде бы и не было уже никакой нужды преодолевать односторонность поэтических школ, ибо таковых в дружной «стране Поэзия» по определению не было – и быть не могло. Тем не менее

оставался богатейший и противоречивый опыт русской поэзии первой трети века – существовал уже не как противостояние различных школ, но скорее как множество индивидуальных стилевых оппозиций. И само наличие такого опыта предполагало (и предлагало) выбор одного из трёх различных путей. Первый из них – «верное следование» одной из традиций (в идеале преследующее цель «перетереть Терентьева», говоря словами ещё одного полузабытого поэта 20-х годов). Второй путь – механическое соединение тех или иных стилевых элементов, своего рода «прибавление дородности Ивана Павловича к развязности Балтазар Балтазарыча». И наконец, имеется третий путь: поиск органического стиля (литературный синтетизм, «кровосмешение») – попытка снятия противоречий «односторонних поэтических школ» на новом уровне поэтического мышления. Понятно, что подобный синтез под силу только таланту. Более того, это, наверное, единственный способ «появления на свет» крупного поэта.

Можно – с большей или меньшей степенью достоверности – выявить те или иные «компоненты» «синтетической» поэтики Матиевского. Но нужно ли это, во всяком случае здесь и сейчас? Матиевский прекрасно знал русскую поэзию – и классическую, и – вынужден воспользоваться бранным словом – «авангард». Следует сказать о мощном влиянии опыта Хлебникова, раннего Маяковского и Пастернака на формирование Матиевского как поэта. Затем произошёл

довольно резкий сдвиг «вправо» – и наступила «эпоха Мандельштама». Но нередко талант и интуиция опережали опыт и знание. Так, с «поздним» Кузминым Владимир познакомился уже в начале 80-х, то есть когда были написаны практически все его стихи, по мастерскому владению разговорной интонацией близкие Кузмину периода «Форели». Берусь утверждать, что Матиевский не был знаком с творчеством Сергея Нельдихена. Тем не менее очевидна близость ритмических конструкций в верлибре и даже определённая общность «содержания» у этих поэтов. Впрочем, оба они не были чужды уйтмено-гумилёвских традиций, что скорее всего и явилось причиной тех или иных «совпадений». С другой стороны, если у Нельдихена герой, «естественный человек», зачастую скрывает трагическое мироощущение под личной полуидиотой (чем предвосхищает поэтическую практику ОБЭРИУ), то в лирике Матиевского вместо маски «дурака» – открытое (и часто – искажённое, но не презрительной усмешкой, а подлинной страстью) широкое «площадное лицо». Подчеркиваю – в лирике, ибо стихи Матиевского, несмотря на философскую «осложнённость» (зачастую в духе «философии жизни») и некоторую «негативную» публицистичность – прежде всего лирика, уникальная по оголённости чувств и незащищённости. И вот что удивительно: эмоциональность на грани взрыва («Или это все чувства надсажены / от усилий дойти до черты...»), предельный (иногда даже кажется – экспериментальный) накал страсти («Плачу

и рыдаю. / Один на городском пляже...») – никогда не переходят в область мелодрамы, лишь разрешаясь сентиментальной (в стерновском смысле) иронией:

А в сердце, в сердце – словно девять Надсонов
Втыкали розы в тридевять петлиц.

И помогает в этом безупречный поэтический вкус. Вкус, который, наверное, ещё более редок, чем талант.

Несмотря на мрачный колорит многих, особенно поздних стихов, в них нет ни мазохического упоения тьмой и своеобразного смакования её оттенков, ни весьма свойственного поэтической «контркультуре» любования своей отверженностью. Не настроение «Пира во время чумы», но мужественное, экзистенциальное – если угодно – противостояние «чуме» присуще его поэзии. Отнюдь не случайны для Матиевского такие стихи, как «От святынь он отмахивался...», «Баллада» или «Гемма», где воспевается не застольное приятельство, но мужская дружба (тема чуть ли не запретная для второй культуры). Однажды с пафосом он воскликнул: «Вот бы оду написать!..» И развёл руками. Помню, как его чуть не до слёз растрогало уитменовское «О, я хотел бы сложить о радости песнь!» Более того, в стихах Матиевского такие слова как «красота», «радость» или даже «идеал» – лексика, казалось, навсегда отошедшая к «придворной» поэзии «социалистического символизма», – обретают как бы второе

рождение. И это во время повального увлечения «эстетикой уродства» (в лагере «второй культуры», разумеется). «Ленинградское чревовещание» кочегаров, вахтёров и «сторожей, зачитавшихся Олешей» было ему ничуть не ближе официального гимнопевчества. Но если второе решительно не принималось, к первому он был достаточно снисходителен. Недаром его любимым писателем, как мы уже упоминали (и во многом – Учителем в высоком «старинном» смысле), был Достоевский, крупнейший путешественник по отечественному «подполью». И меньше всего в этом снисхождении было инстинкта самосохранения (ведь формально кочегар Матиевский был полноправным членом общества «Ленинградских чревовещателей»). Кстати, переводя один из сонетов Шекспира, он заметил: «Любопытно, а переводят ли английские кочегары Пушкина?»

Лирику Матиевского отличает удивительная, совершенно естественная чистота, не имеющая ничего общего ни с «либеральной фривольностью», ни с казённым пуританством, где сквозь наивно-розовый косметический слой словес то и дело проступает подозрительная сыпь: то ли симптом нехорошей болезни, то ли след принудительного воздержания.

«Про что» эти стихи? Про жизнь и смерть. Про любовь и одиночество. Про Бога и «верить не во что». Словом, как всякая настоящая поэзия, они несводимы к формуле «про что» и являются по-своему образцом «чистого искусства». А ставя вопросы «как жить?» и «что делать?» (какие русские

стихи без этого?), никаких окончательных рекомендаций читателю не дают.

Особо хочется сказать о ритмике стихов Матиевского. Такого широкого ритмического диапазона нет, пожалуй, ни у одного современного поэта. Иногда в пределах одного стихотворения ритм меняется несколько раз, но никогда это не вызывает ощущения нарочитого эксперимента, механического соединения разнородных элементов. Напротив. Переходы эти естественны, органичны, как ослабление-учащение пульса или дыхания.

Впрочем, не хотелось бы навязывать читателю (буде таковой объявится) свой взгляд на поэзию Матиевского. Одно бесспорно – она требует отдельного обстоятельного разговора. Единственное, чего никоим образом не следует ожидать (и тем более требовать) от стихов Матиевского, так это «чистоты звука» – приятной, как бы итальянской открытости слога – того самого достоинства, органично присущего русским «малым поэтам», как писал Мандельштам. Работа шла в ином направлении. Даже в стихотворении «Песенка» вместо ожидаемой «складности» (название предполагает!) – внезапно раздаётся косноязычный варварский каламбур: «Всякий вытащить топор тщится...» Обилие смысловых и звуковых «сдвигов», сложный ритмический рисунок стиха, интеллектуальные «отягощения» – всё это, как я уже не раз убеждался, сильно усложняет восприятие поэзии Матиевского. Но сдаётся мне, что если это и беда, то беда не

поэта, а читателя.

«Сумерки». 1989. № 6

Борис Божнев

В 1924 году в московском альманахе «Недра» стараниями вернувшегося из эмиграции Валентина Парнаха были опубликованы три стихотворения, подписанные «Борис Божнев».

Увы, этим и ограничилось – и до сих пор ограничивается – знакомство читателя из СССР с поэтом, своеобразно преломившим в своем творчестве традиции отечественного и европейского авангарда. Практически неизвестен на родине Борис Божнев и как художник – один из первых (если не по рангу, то хотя бы по времени) русских примитивистов. В последнее время возрождается определённый интерес к творчеству Божнева на Западе: издан каталог его живописных работ, увидело свет двухтомное «Собрание стихотворений». Хотя, с другой стороны, имя поэта не попало в достаточно полный и авторитетный «Энциклопедический словарь русской литературы с 1917 года» В. Казака. Впрочем, «виноват» в этом отчасти и сам Божнев. Как пишет автор предисловия к «Собранию стихотворений» Л. Флейшман, «Божнев в быту отличался крайней замкнутостью и подолгу и неожиданно „выпадал“ из литературной жизни».

Борис Борисович Божнев родился в 1898 году в Ревеле, в семье преподавателя литературы и истории Василия Божнева. Вскоре отец будущего поэта умер, а мать вторично

вышла замуж за присяжного поверенного Бориса Гершуна, двоюродного брата знаменитого эсера-террориста, которым Божнев был усыновлен, став официально, в документах, Борисом Борисовичем Гершуном. Таким образом, Борис Божнев – это своего рода псевдоним. Детство и юность будущего поэта прошли в Петербурге, где семейство присяжного поверенного проживало в доме 26 по Суворовскому проспекту. С ранних лет Божнев проявляет интерес к искусству, не только к литературе, но – в неменьшей степени – к музыке и живописи. Недаром среди будущих его друзей можно назвать композитора С. Прокофьева, художника Х. Сутина и других, а духом Петербурга, «самого умышленного города», будет в дальнейшем проникнута поэзия Божнева. Так, он разглядывал в 1904 из окна бесконечный поток солдат, направляющихся в сторону Московского вокзала, как будто затем, чтобы почти полвека спустя написать поэму «Уход солдат на русско-японскую войну» (1949).

В 1919 году он эмигрирует во Францию, где на первых порах средства к существованию добывает перепискою нот. В Париже Божнев сближается с литературно-художественной богемой, становится членом «Палаты поэтов» и одним из инициаторов создания группы «Через» – эмигрантских объединений, тесно связанных с французским литературно-художественным авангардом 20-х годов (среди французских знакомцев Божнева Элюар и Тцара, Делоне и Леже). Как поэт он дебютирует в сборнике «Русская лирика», издан-

ном в Софии в 1920 году. Затем следуют публикации в эмигрантских изданиях Франции. Заметим, что, подобно другому русскому поэту-эмигранту – Борису Поплавскому, Божнев занимается и живописью («коллажи, полуабстрактные гуаши, наивные холсты»).

В 1925 году в Париже выходит первая книга Божнева «Борьба за несуществование». Не симпатизирующий Божневу А. Бахрах несомненно имеет в виду этот сборник, когда пишет: «Божнев был человек культурный и начитанный, поэтически образованный и одарённый...» Но не удерживается, чтобы не добавить: «...хотя он свой талант как-то попусту растратил». И далее: «По странному капризу, своему первому стихотворному сборнику он дал почти программное заглавие “Борьба за несуществование” и свою поэтическую карьеру начинал с блеском». О книге в эмигрантской прессе писали многие, а мнения высказывались полярные: от «это единственный “мастер” среди молодых парижан, самый опытный и взыскательный у них» (Г. Адамович) до прямых обвинений в «безликой розановщине» и ярлыка «писсуарная поэзия».

В пределах этой книги Божнев достаточно близок поэтике имажинизма, а игровой «антиэстетизм» с очевидной «ставкой на образ» – при традиционной (ямб) метрике – придаёт стихам своеобразие. О близости Божнева имажинизму говорят и стихи, посвящённые А. Кусикову (еще не эмигранту, но уже живущему в Париже) и С. Есенину

(с которым Божнев познакомился во время пребывания последнего в Париже). С другой стороны, идиотически-ерническое *De profundis* многих стихов сборника отсылает читателя к бессмертной музе капитана Лебядкина, что роднит Божнева с расцветающим на болотистой петербургской почве ОБЭРИУ.

Вторая книга Божнева «Фонтан» (1927) была встречена критикой в целом благожелательно, но куда как сдержанней, нежели первая. «Фонтан» включает в себе восемнадцать восьмистиший, с блеском имитирующих (не без оттенка пародии) метафизическую поэзию XIX века.

С конца 20-х годов Божнев «исчезает из литературы». Он с женой селится в Клямаре, где знакомится с Ремизовым и Бердяевым. Правда, в 1936 году у него выходят сразу две книги, но они остаются незамеченными. Если одну из них, «Альфы с пеною омеги», думается, нельзя отнести к творческим удачам, то вторая, поэма *Silentium sociologicum*, представляет несомненный интерес. Это своеобразные «сюрреалистические вариации на темы Тютчева». При чтении ее необходимо учитывать (и более того – воссоздавать) «визуальный ряд» (очень часто стихи Божнева представляют собой как бы некие «наивные полотна»), а также не забывать про музыкальный принцип «варьирования тем», применяемый в поэме (что заставляет вспомнить великолепное «Первое свидание» Андрея Белого).

Свои следующие книги Божнев издавал тиражом в

несколько экземпляров на бумаге XVIII века («для немногих», как говорил Жуковский), в продажу они не поступали.

После Второй мировой войны Божнев жил в чисто французском окружении, занимался живописью, изредка писал стихи – чаще по-французски и даже на идише. Жизнь вёл довольно рассеянную, что позволило А. Бахраху закончить свой очерк-воспоминание о Борисе Божневе так: «Французской литературе хорошо ведома группа поэтов, получивших прозвище “проклятых”. Будь Божнев французом, он, несомненно, был бы причислен к этой группе».

Умер поэт 24 декабря 1969 года и похоронен в Марселе, где поселился незадолго до войны. Умер, проведя в эмиграции ровно 50 лет.

Русская литература. 1991. № 1

Георгий Иванов

В 1919 году Александр Блок в рецензии на очередную (но в итоге так и не увидевшую свет) книгу Георгия Иванова писал: «...есть такие страшные стихи ни о чём, не обделённые ничем – ни талантом, ни умом, ни вкусом, и вместе с тем как будто нет этих стихов, они обделены всем, и ничего с этим сделать нельзя».

Это блоковское (заметим, во многом справедливое) суждение о стихах «Жоржа» Иванова весьма по душе пришлось официальному советскому литературоведению. И если стихи поэта не печатались на родине почти 60 лет, то имя Г. Иванова – благодаря Блоку – оставалось на слуху, и всегда под рукой был этот поэтический мальчик для битья эгофутуризма ли (начинал Г. Иванов как эго-футурист), акмеизма (затем примкнул к первому «Цеху поэтов») или поэзии русского рассеяния в целом (с 1922 года поэт жил во Франции). И как бы не имело никакого значения, что после злополучной рецензии поэт прожил без малого 40 лет, издал шесть сборников стихов, приобрёл во Франции широкую известность как литературный критик и мемуарист. И – главное – с начала 30-х годов практически единодушно был признан поэтом № 1 русской эмиграции.

С юных лет вращаясь в высших литературных кругах Петербурга (пятнадцати лет он уже знаком с самим Блоком, а к

двадцати – на довольно короткой ноге со всеми настоящими и будущими знаменитостями, будь-то Северянин или Кузмин, Мандельштам, Ахматова или Гумилёв), своё «поэтическое лицо» он найдёт очень не скоро. По натуре весьма «переймчив» (пушкинское слово, определяющее свойство, но не обличающее порок!), юный Г. Иванов попадает то под одно, то под другое влияние; и стихи его, относимые к «петербургскому периоду», в сущности ещё лишены личностного начала и остаются копиями – порой превосходными! – того же Кузмина или некими «среднеарифметическими» стихами акмеиста. Словом, Г. Иванов 10-х годов – это «еще не» Г. Иванов, он, говоря по-розановски, ещё «не вошёл в фокус».

Принято думать, что эмиграция пагубно сказывается на таланте литератора, в особенности поэта (оставим в стороне музыку и живопись, «язык» которых куда более интернационален). В таком случае с Георгием Ивановым произошло настоящее чудо. Средний (если не сказать посредственный) поэт, вдобавок как поэт, казалось, и вовсе умолкший (в Париже он активно занимается литературной критикой, печатает весьма своеобразные мемуары, дебютирует как романист – роман «Третий Рим», 1929, остался не окончен), в 1931 году он выпускает поэтический сборник «Розы», ставший сенсацией. Критик и литературовед, исследователь творчества Достоевского Константин Мочульский писал об этой книге Г. Иванова так: «В “Розах” он стал поэтом». Блок в своё время говорил Г. Иванову: «Зачем вы пишете стихи о ландшаф-

тах и статуях? Это не дело поэта. Поэт должен помнить и говорить об одном – о смерти и любви». И со сборника «Розы» он становится верен этому блоковскому «завету». Вместе с тем в поэзии Г. Иванова 30-х годов происходит своеобразный синтез: блестящий, гибкий, но пустоватый стих Иванова-акмеиста обретает эмоциональное, зачастую трагическое наполнение, в нём на удивление гармонично уживаются акмеистская ориентированность на «выговаривание» и «живописность» с символистской «музыкальностью». На смену принципиальному антипсихологизму акмеизма приходит эмоциональный «романсовый» надрыв.

Показательны перемены «поэтического небосвода»: отныне уже не осеннее солнце Павловска или Царского Села «золотит» (излюбленный глагол Г. Иванова в 10-е годы) безлюдный и весьма «регулярный» парк, но «бессмертные звезды» равнодушно смотрят в живые (ещё!) смертные человеческие глаза, исполненные любви, но чаще – тоски о любви и отчаяния. Такова отныне «эмоциональная константа» поэзии Г. Иванова. Но блоковский «страшный мир» уже не является чем-то внешним по отношению к человеку. Он – стоит только глянуть пристальней – заключён в самом человеке, если не составляет саму суть человеческого существа.

Показательно название повести, написанной Г. Ивановым в середине 30-х годов: «Распад атома» – с главным (и, разумеется, единственным) героем, прямо восходящим к «подпольному парадоксалисту» Достоевского. Высказыва-

лись предположения об определённой зависимости поэзии Г. Иванова от позднего Ходасевича. Едва ли это справедливо, ибо оба поэта – с присущей обоим «жаждой вещей последних» и иронией – могли бы в качестве учителя указать на Константина Случевского. Более того, поэтические циклы Г. Иванова «Дневник» и «Посмертный дневник», увидевшие свет в 50-х, напрямую отсылают читателя к «Дневнику одностороннего человека». Вполне вероятно и некоторое, может быть, неосознанное, влияние на обоих экстремальной поэтики Александра Тинякова. Показательно, что оба – и Ходасевич, и Иванов – поминали последнего с явной неприязнью, но и с не менее явным интересом.

Колорит книг, вышедших вслед за «Розами», ещё более мрачен. Социология и теология остаются равно чужды поэту, а «чёрный юмор» всё больше и больше теснит «музыку». О единственно мыслимом катарсисе в «трагедии жизни» говорят стихи, которые Г. Иванов пишет буквально на смертном одре. Утопая в «средиземных волнах зла» (вариант державинской «реки времен»?), он пытается «заговорить» смерть (а скорей – убедить себя): «Если б поверить, что жизнь это сон, / Что после смерти нельзя не проснуться».

Но ради чего – «проснуться»? Оказывается, «вечная жизнь» нужна лишь затем, чтобы «никогда не расстаться с тобой! / Вечно с тобой. Понимаешь ли? Вечно...» Слова эти адресованы Ирине Одоевцевой, второй жене поэта.

Георгий Владимирович Иванов родился в 1894 году в

Ковно, в дворянской семье. Учился в Петербургском кадетском корпусе. Был активным членом первого и второго «Цеха поэтов». Вместе с Ириной Одоевцевой эмигрировал в 1922 году. Жил в Париже. Умер 27 августа 1958 года в доме для престарелых на юге Франции. Свою политическую позицию определял так: «Правее меня только стена». Похоронен на кладбище в Сент-Женевьев де Буа.

Русская литература. 1991. № 1

Борис Поплавский

По справедливому замечанию французского русиста Луи Аллена, творческое наследие Поплавского и поныне ждет своего истолкователя. При этом нельзя сказать, что поэт обойдён вниманием. Скорей, наоборот: и при жизни о нём писали много и многие (Г. Иванов, В. Набоков, М. Слоним, Д. Святополк-Мирский и др.), как, наверное, ни об одном из «молодых» представителей первой волны эмиграции. И в отличие от многих он не был забыт тотчас после гибели. Напротив, как вспоминал Г. Адамович, «вскоре после смерти поэта, на одном из публичных собраний, Мережковский сказал, что если эмигрантская литература дала Поплавского, то этого одного с лихвой достаточно для её оправдания на всяких будущих судах». И в дальнейшем «литературный рейтинг» Поплавского медленно, но неуклонно рос. В 1950-1960-е, когда дожившие до этого времени литераторы первой эмиграционной волны сели за мемуары, он оказался едва ли не самой колоритной фигурой, «главной достопримечательностью» русского Монпарнаса 20–30-х годов. Перечень авторов, писавших о Поплавском, весьма внушителен, если к уже вышеназванным прибавить Г. Газданова, И. Одоевцеву, Н. Татищеву, Н. Берберову. Однако легко заметить, что почти все они – коллеги Поплавского, писатели и поэты. Профессиональные исследователи русской литературы XX

века, за редким исключением (Л. Аллен, С. Карлинский), обходят стороной «феномен Поплавского», словно оказавшись не готовыми к его постижению. Но и в свидетельствах современников Поплавского поражает разноголосица, резкая полярность мнений, касается ли это личности поэта, его короткой жизни, загадочной гибели или каких-либо аспектов его творчества. Зачастую можно подумать, что речь идёт не об одном Поплавском, но о нескольких, причём совершенно разных поэтах. Вот как, например, говорят два современных Поплавскому литератора о генезисе его поэтики. А. Бахрах: «Как поэт Поплавский не был переимчив, и трудно определить, по чьим стопам всходил он на Парнас». Г. Газданов: «Я не знаю другого поэта, литературное происхождение которого было бы так легко определить».

Романы же Поплавского «Аполлон Безобразов» и «Домой с небес» опубликованы целиком лишь в 1993 году. И поэтому всё сказанное о его прозе прежде требует коррекции, а полноценное осмысление и включение романов Поплавского в контекст русской прозы XX века – дело будущего. Но важно заметить сразу: прозаическое наследие Поплавского никоим образом не обычная «проза поэта», то есть нечто достаточно второстепенное по сравнению с основным – стихами.

С другой стороны, Н. Берберова писала о Поплавском: «Лучшее, что осталось от него, – это его дневниковая исповедь...». А «Дневники» Поплавского, вызвавшие в своё вре-

мя как бы профессиональный интерес у Н. Бердяева как философа, в полном объеме увидели свет лишь в 1996 году. Однако трудно говорить о каком-то устоявшемся, последовательном мировоззрении Поплавского, ибо по натуре своей «он не мог, как многие из его сверстников, успокоиться на литературных достижениях, удовлетвориться удачей и славой, или примкнуть к какому-либо движению с готовыми ответами на все вопросы» (Ю. Терапиано).

Поплавский родился в семье музыкантов. И отец его Юлиан Игнатьевич, по происхождению поляк, внук крепостного крестьянина, и мать София Валентиновна, прибалтийская дворянка, урожденная Кохмановская, – оба окончили Московскую консерваторию. Однако от музыкальной карьеры отказались: отец служил в Обществе заводчиков и фабрикантов, мать занималась воспитанием детей.

Поплавский учился в московском Французском лицее Филиппа Неррийского, параллельно занимаясь музыкой и рисованием. Стихи начал писать под влиянием старшей сестры Наталии, в канун революции издавшей свой единственный сборник. (Поплавская Н. Стихи зелёной дамы. М., 1917).

В 1918 году он вместе с отцом уехал из Москвы на юг России, а в декабре 1920-го – после захвата Красной Армией Крыма – оказался в Константинополе, где, по свидетельству отца, «посещал подготовительные курсы на аттестат зрелости, охотно рисовал с натуры, много читал... Но все это

прodelывал, смотря на жизнь свою сквозь глубокий покров мистики, как бы чувствуя дыхание истоков Византии, породившей православную веру, которой он отдался беззаветно». Попытка – на пределе интеллектуальных и эмоциональных возможностей – «выяснить отношения с Богом» («роман с Богом», как говорил сам Поплавский), вера, а точнее, мучительная жажда обрести и, обретенную, удержать её – в дальнейшем они и будут решительным образом определять как творчество, так и саму жизнь Поплавского. Но православие его не будет отличаться особой «конфессиональной чистотой»: ему будут присущи не только ощутимый католический оттенок (культ св. Терезы) и определённый «ветхозаветный уклон» в розановском духе, но и несомненные тео- и антропософские «ереси».

В 1921 году семья поэта переезжает во Францию, где Поплавский поступает в Парижскую художественную академию «Гранд Шомиер». В 1922-м для продолжения занятий живописью он отправляется в Берлин, тогдашнюю «столицу» русской эмиграции. Там он знакомится с Андреем Белым и, вернувшись в Париж, очевидно, под впечатлением этого знакомства уже целиком посвящает себя литературным занятиям. Некоторое время он посещает лекции на историко-филологическом факультете Сорбонны, но вскоре оставляет университет, избрав путь самообразования. Практически ежедневно он пишет «своё» (стихи, дневниковые записи, позднее – прозу), а многочасовые штудии в библиотеч-

ном зале (А. Бахрах, скорее недолюбливавший Поплавского, скажет об «огромной начитанности» поэта и о том, что «в кругу, где он общался, не было человека более блестящего, больше него размышлявшего не столько о литературной повседневности, сколько о религиозных и метафизических проблемах») чередует с тренировками в зале спортивном. Литературная одарённость соединяется в Поплавском с мощным волевым началом: будучи в детстве «хилым мальчуганом и плаксою» (В. Яновский), в итоге многолетних изнурительных занятий гиревым спортом и боксом он добьётся того, что к концу 1920-х его известность как поэта будет соперничать с репутацией человека исключительной физической силы.

Впервые стихи Поплавского были опубликованы в 1928 году в парижской «Воле России». А уже в 1929-м Д. Святополк-Мирский напишет: «Среди парижан определённо выделился Борис Поплавский». С 1929-го его стихи постоянно печатаются в почти недоступных «молодым авторам» «Современных записках». В «Числах» Поплавский регулярно публикует стихи, критические статьи, отрывки из первого романа.

В 1931-м благодаря единовременной поддержке мецената выходит первый поэтический сборник Поплавского «Флаги». Отнюдь не склонный давать «завышенные оценки» Георгий Иванов писал о «Флагах»: «В грязном, хаотическом, загромождённом, отравленном всякими декадентства-

ми, бесконечно путаном, аморфном состоянии стихи Поплавского есть проявление именно того, что единственно достойно называться поэзией в неунизительном для человека смысле». И дальше: «Силу “нездешней радости”, которая распространяется от “Флагов”, можно сравнить безо всякого кощунства с впечатлением от “Симфоний” Белого и даже от “Стихов о Прекрасной Даме”». А вот мнение Ю. Терапиано о сборнике: «Если бы Поплавский, издавая свою единственную выпущенную им при жизни книгу стихов “Флаги”, посоветовался с кем-нибудь из более опытных своих друзей, если бы он произвёл отбор, если бы он проработал некоторые свои стихотворения – его книга была бы до сих пор лучшей книгой поэта так называемого эмигрантского поколения».

К этому времени Поплавский всюду «принят», в том числе у Мережковских. И. Одоевцева вспоминает: «Зинаида Николаевна хорошо приняла его, и он вскоре сделался желанным гостем на “воскресеньях”. Выяснилось, что он замечательный оратор. Лучший даже, чем “златоуст эмиграции” Адамович». Словом, внешне всё складывается в литературной судьбе Поплавского весьма успешно. Более того, 30-летний поэт имеет «собственного Эккермана»! Много лет спустя поэт, прозаик и мемуарист граф Николай Татищев напишет: «Каким бы глупым перестарком я ни был в 30-х годах, перед вторым потоком, всё же понимал и поэтический уровень Поплавского, и что моя обязанность – по возможности сохранить всё им сказанное...»

Однако вот что пишет в это время Поплавский в дневнике: «По-прежнему киплю под страшным давлением, без темы, без аудитории, без жены, без страны, без друзей». Внешние «успехи» на поверку оказываются весьма эфемерны. А «личная жизнь» Поплавского не складывается. Так же, впрочем, как и «роман с Богом». Его материальное положение все без исключения определяют как полунищенское. Он существует на мизерное пособие Синдиката французских художников, членом которого состоит. Поплавский балансирует на грани нервного срыва. Вдобавок откровенно богемный образ жизни (занятия в библиотеке Св. Женевьевы заканчиваются в ночных кафе Монпарнаса), вызывающее поведение, «артистическая антибуржуазность», простирающаяся до декларируемого намерения вернуться на родину (то есть в СССР 1930-х), – всё это как бы прощается теми немногими, кто близко знает поэта. Но у прочих лишь усиливает – или рождает – неприятие. Наиболее опытные и дальновидные тогдашние литературные оппоненты Поплавского впоследствии всё-таки признают его. Так, В. Ходасевич в 1938 году напишет: «Как лирический поэт Поплавский несомненно, был одним из самых талантливых в эмиграции, пожалуй – даже самый талантливый». В. Набоков, один из авторов досуществовавшего до наших дней мифа о «неграмотности Поплавского», в 1951-м скажет: «Я никогда не прощу себе той злобной рецензии» (имеется в виду рецензия В. Набокова на «Флаги»). Однако Глеб Струве и в 1956 году («Русская

литература в изгнании») будет писать о Поплавском с глухой неприязнью.

Сборник «Флаги» оказался единственным прижизненным сборником Поплавского. Попытки выпустить отдельным изданием роман «Аполлон Безобразов» («Домой с небес» он закончил за несколько дней до смерти) успехом не увенчались.

Отец поэта написал: «Глубоко загадочны были последние годы Бориса Поплавского». Так или иначе, но 9 октября 1935 года Поплавский, совместно с неким С. Ярхо приняв «сверхдозу» героина, скончался. Возможно, это было и умышленное убийство. Хотя версии несчастного случая и самоубийства до конца не исключаются.

Стихи Поплавского периода «Флагов» существуют на стыке двух культур. В них преломляется опыт как новой русской (Блок, Пастернак, Хлебников), так и французской (Рембо, Аполлинер) поэзии. Ю. Терапиано писал: «Замечательность стихов и впечатление, производимое ими, состоит в том, что он, по существу, был первым и последним русским сюрреалистом». Его стихи нередко представляют собой как бы пересказ неких несуществующих картин. Не случайно поэзию Поплавского неоднократно соотносили с живописью Шагала и, отмечая в ней мощное мелодическое начало, всё-таки находили её «более живописной, чем музыкальной». Визионерское небрежение логикой, «психоделический» характер образов, нарочитое нарушение языковых норм при-

водят к тому, что, как писал Ю. Терапиано, «для формалистов “аполлоновского типа”, тщательно отделяющих, вылизывающих каждую строку, стихи Поплавского невыносимы».

В стихах Поплавского 1930-х годов (посмертный сборник «Снежный час») меньше формальной «умышленности», а «трагический импрессионизм» лучших заставляет говорить о нём как о достойном продолжателе традиций русской метафизической лирики.

Дальнейший переход Поплавского к прозе закономерен. Проза, обладающая большей степенью формальной свободы, становится следующим этапом развития для «поэта самопознания» (Н. Татищев). Но и сама проза Поплавского претерпевает аналогичную его поэзии эволюцию: от избыточного блестящими стилистическими играми «Аполлона Безобразова» (1932) – к жестоко исповедальному, автобиографичному «Домой с небес» (1935), роману о «потерянном поколении» русских эмигрантов, где происходит почти полное «стирание грани меж литературным и личным документом» (Г. Адамович). «Писать без стиля, по-розановски, искать скорей приблизительного, чем точного, животно-народным, смешным языком, но писать» – так Поплавский определяет свой «творческий метод» в начале 1930-х, чуть ли не дословно совпадая с «поздним Толстым»: «Писать вне всякой формы: не как статьи, рассуждения и не как художественное, а высказывать, выливать, как можешь, то, что

сильно чувствуешь» (Толстой. Дневник. 12 января 1909).

Русская литература 1991 № 2

Сергей Нельдихен

Сергей Евгеньевич Нельдихен (9.10 (27.9). 1891 (1893?), Таганрог – 1942, в заключении) – одна из наиболее загадочных фигур русской поэзии 1920–1930-х годов. В мемуарах современников он присутствует обычно на периферии текста, как бы последним перед «и др.». В печати конца 1910–1920-х годов фигурирует как Нельдихен, Нельдихен-Ауслендер, Нельдихен (Ауслендер), Ауслендер (Нельдихен), Нельдихин-Ауслендер и Нельдихин. На вариант «Нельдихин» поэт реагировал бурно: «Я – Нельдихен; – по-русски пусть коверкают Нельдихин!» («Искренность», 1923). Но вот что Нельдихен писал три года спустя: «Даже у родственников, пожалуй, не сохранились их портреты, – / Особенно если у дедушки-дядюшки был на груди хотя бы сиротливый орден царских времен. / Печки лукаво проглотили немало воспоминаний о дядюшках-бабушках, / Чтобы в первые годы расплат соседи не разнесли подхихикивающий слух: – / “У Петра Львовича дедушка при орденах был; верно – царский сановник”» («Это уже история – семнадцатый год...», 1926). Вполне вероятно, что эти строки поэт соотносил с собственной биографией. Ситуация 20-х годов XX века была такова, что много предпочтительней было называться Шварцем, а не Черновым, даже если как бы вынести за скобки фамилию лидера эсеров. И в таком случае согласимся с М. Эль-

зоном, предположившим, что Нельдихен – это псевдоним, принятый после октября 1917-го из предосторожности. Почти со стопроцентной вероятностью можно утверждать, что отец поэта – участник русско-турецкой войны 1877–1878 годов, бывший командир 161-го пехотного Александропольского полка, полковник, вышедший в отставку «со старшинством» в чине генерал-майора (IV класс и потомственное дворянство) Евгений Альбертович Нельдихин. Двойная же фамилия – не более чем выдумка поэта, полагала поэтесса А. Оношкович-Яцына. С другой стороны, «Краткая еврейская энциклопедия» относит Нельдихена к русским писателям еврейского происхождения: «С. Нельдихен-Ауслендер (1891–1942), племянник С. Ауслендера» (Краткая еврейская энциклопедия. Т. 7). Такое возможно лишь в том случае, если мать Нельдихена, проживавшая в советское время в Ростове-на-Дону, – сестра Абрама Ауслендера, отца прозаика С. А. Ауслендера. И тогда более чем вероятно родство поэта с Карлом Ауслендером, управляющим ростовским отделением парижской хлеботорговой фирмы «Луи Дрейфус и К⁰».

Впрочем, пока не станут известны материалы двух следственных дел, заведённых на Нельдихена в 1931 и 1941 годах, биография поэта во многом будет строиться на тех или иных догадках, предположениях и сведениях, почерпнутых из вторых рук или из стихов самого Нельдихена. Читая же последние, не стоит забывать, что писал их литератор, весь-

ма склонный к розыгрышам и мистификациям, «плут, фантазёр и чудак» – как аттестовал Нельдихена симпатизировавший ему Николай Чуковский.

Нельдихен окончил историко-филологический факультет Харьковского университета им. В. Н. Каразина и военное училище. Участник Первой мировой войны, лейтенант (?) Балтийского флота. После революции, в 1919 году, в Петрограде увидел свет первый его поэтический сборник «Ось». Впрочем, «света» сборник скорее не увидел. Книга эта – большая библиографическая редкость. Не совсем понятно – то ли уже готовый тираж был уничтожен, то ли печатание было приостановлено. Пожалуй, самое известное стихотворение Нельдихена «От старости скрипит земная ось...» в этом сборнике посвящено Н. Гумилёву. Воспроизведённое во втором сборнике «Органное многоголосье» (1922) без посвящения, оно было воспринято (и воспринимается досель) как едва ли не первая ласточка поэтической «Ленинианы». Стихотворение, славящее Ленина и одновременно посвящённое Гумилёву, – такое вообразить довольно трудно. Но если представить тогдашний Петроград с его холодом, голодом и разрухой – и Гумилёва, исполненного злой (уход Ахматовой) энергии, в дохе, бритого наголо, с косыми глазами, то вряд ли возникнет нужда переадресовывать «калмыковатому» Ленину дифирамб «мэтру» «Цеха поэтов»: «Но человек из своего жилища / Давно устроил для себя кладбища / И к звукам разрушения привык, / И лишь один над пеплом у

обрыва / Поднял глаза змеиноного отлива, – / И это был озлобленный калмык». Объяснить отсутствие посвящения в 1922 году крайне просто: после расстрела Гумилёва его собственные стихи какое-то время ещё печатались, но стихотворение, посвящённое расстрелянному заговорщику, революционная цензура определённо не пропустила бы.

По словам очевидца, Гумилёв так представлял публике Нельдихена: «Все великие поэты мира, существовавшие до сих пор, были умнейшими людьми своего времени... Но ведь умные люди – это только меньшинство человечества, а большинство состоит из дураков. До сих пор дураки не имели своих поэтов, и никогда ещё мир не был изображён в поэзии таким, каким он представляется дураку. Но вот свершилось чудо – явился Нельдихен – поэт-дурак. И создал поэзию, до него неведомую, – поэзию дураков» (Н. Чуковский). Нетрудно догадаться, что это была «домашняя заготовка», рекламный ход в духе футуризма. В. Пяст, говоря о Нельдихене, как бы добавлял: «Но вспомним, что Пушкин сказал про “Горе от ума”: Чацкий – вовсе не умный человек, умен Грибоедов» (Пяст В. Поэзия в Петербурге).

Едва ли не первым (в любом случае до ОБЭРИУ) Нельдихен стал писать «от первого лица» стихи, какие в XIX веке никто не дерзнул бы подписывать собственной фамилией, но непременно воспользовался бы услугами некоего «посредника», будь то «капитан Лебядкин», «Козьма Прутков» либо «граф Алексис Жасминов». Стихи были написаны как

бы совершенно всерьёз, что приводило читателя, не подготовленного ещё Хармсом или – в прозе – Зощенко, в замешательство. Да и не только рядового читателя. Вл. Ходасевич уже в эмиграции вспоминал: «Несколько времени спустя должен был состояться публичный вечер “Цеха” с участием Нельдихена. Я послал Гумилёву письмо о своем выходе из “Цеха”. Однако я сделал это *не только из-за Нельдихена*» (курсив мой. – В. Б.).

В сборнике «Органное многоголосье» (Маяковскому очень понравилось название) представляет интерес «поэмороман» «Праздник» – «анархическая утопия» (Чертков Л., Никольская Т.). Начав с традиционных рифмованных стихов («Ось»), в «Празднике» поэт находит «свою форму», которой останется верен и в дальнейшем. Это нерифмованный свободный стих, верлибр, восходящий к Уитмену, что засвидетельствовано таким авторитетом, как Корней Чуковский. Однако нельдихенское «наполнение» этой «формы» вполне своеобразно. Уитменовская напыщенная торжественность с ориентацией на библейский слог у Нельдихена постоянно снижается иронией. И сам «герой» к середине 1920-х меняется. Это наивно-лукавый «рассчетчик», «мыслетворец» (так в пику «речетворцам» футуризма Нельдихен именует себя), по примеру древних определяющий «природу вещей»: красоты – женской или пейзажной, ума и т. п. Порой стихотворение у Нельдихена приобретает вид цепи афоризмов – на первый взгляд, не слишком прочно связанных

между собой, зачастую парадоксальных, как бы выворачивающих мир, освоенный обыденным сознанием, наизнанку. В этом смысле весьма показательно «Электричество» (1924). Его героя, любознательного «крутолобого» мальчика Володю, ночью подкрадывающегося к спящей матери и начинающего с садистическим наслаждением расчёсывать ей волосы (чтобы в итоге заключить: «Как много электричества в тебе!»), можно считать литературным предком многочисленных и весьма популярных в «эпоху застоя» анекдотов «про Вовочку». Как ни странно, но эту комическую аллегорию «Ленин и план ГОЭЛРО» цензура проморгала.

Электричество

Спать, спать и спать – до тошноты устала,
Весь день стряпня, возня и суетня.
Скорей под шерстяное одеяло.
Нагрелась мягкой ямкой простыня.
Лень высунуть из-под подушки руку,
Забыла выключить – мешает свет.
Поднять Володю? Нет, ступнёт в грязюку,
Простудится ещё – босой, раздет.
Лежит Володя, не мигнёт зрачками,
На лампочку глядит над головой.
Там, за сверкающими волосками,
Не палочка, а сам Электрострой.

Заёрзал мальчик на своей кровати,
Вскочил. Пустяк на пятках добежать.
И повернулся скрёбо выключатель.
– Какая чуткость, – умилилась мать.
Так захотелось ей прижать вплотную
Головку сына, лоб совсем крутой.
– Нет, не сейчас, а завтра расцелую.
Теперь же только спать, тепло, покой.
Но мальчик не спешит под одеяло.
Остановился, ноги нагишом.
У столика на полке застучало
Не то карандашом, не то гребнём.
Потом подходит к маминой кровати,
На ней нащупал головы кругляк.
Провёл по волосам. – Ласкает, гладит?
Нет, не похоже, не ласкают так.
– Володик, больно. Вовка, что с тобою! –
Не вытерпеть, так можно выдрать клоч.
Схватила за руку всей пятернёю –
В руке Володи частый гребешок.
– Ну, мамка, ты мешаешь, мне ж неловко, –
Володя палец потянул к губе, –
Подставь, пожалуйста, ещё головку, –
Как много электричества в тебе!

1923–1924

После гибели Гумилёва и выезда за границу главных фигурантов 3-го «Цеха поэтов» Нельдихен остался в своего рода литературном одиночестве. Правда, в Москве, куда поэт

переезжает в середине 1920-х, выходят несколько его сборников: «С девятнадцатой страницы», «Основы литературного синтетизма» (оба – 1929), «Он пришёл и сказал», «Он пошёл дальше» (оба – 1930).

В начале 1930-х годов Николай Оцуп в Париже писал. «Из поэтов, “вскормленных революцией”, мы знали Тихонова. Знали Нельдихена. Куда исчез этот интереснейший Уот Уитмен в российском издании, которого Пяст считал гениальным, а Гумилёв, любя, называл апостолом глупости?». Нетрудно догадаться, куда мог исчезнуть «российский Уолт Уитмен». Литературные критики оказались бдительней цензуры. Книга Нельдихена «С девятнадцатой страницы» была квалифицирована как «манифест классового врага» (Македонов А. Манифест классового врага в поэзии // На литературном посту. 1929. № 21–22). Впрочем, можно сказать, Нельдихен пошёл на это едва ли не сознательно, демонстрируя уже в названии книги то, что восемнадцать страниц ее текста вырезаны цензурой, и предваряя стихотворный раздел сборника перелицованной цитатой из весьма чтимого марксистской философией Декарта: *Non corgito, ergo sunt*.

В первый раз Нельдихен был арестован в 1931 году и получил « типовые » три года ссылки (Алма-Ата). В это время такой срок писатели (С. Марков, Л. Мартынов, В. Пяст и др.) получали обычно по ст. 58. п. 10 («Агитация и пропаганда»). Отбыв ссылку, Нельдихен бедствует, хлеб насущный добывает журналистской подёнщиной, живёт то в Ле-

нинграде (1934), то в провинции, то в столице, работая в детской литературе, где, очевидно, известную помощь ему оказывает дядюшка, до поры успешный детский прозаик Сергей Ауслендер. О стихах Нельдихена, написанных после ссылки, ничего не известно. В годы «бериевской оттепели» Нельдихен снова в Москве. В «Литературном обозрении» (1941. № 1) он печатает статью «Козьма Прутков», акцентируя читательское внимание на прутковском «Проекте о введении единомыслия в России». Эта публикация для Нельдихена становится последней. Вскоре после объявления войны его арестовывают повторно.

«Вряд ли попаду живым в рекомендованный учебник», – с не особо весёлой иронией писал Нельдихен в середине 1920-х. Про «учебники» нет речи, но имя Нельдихена «не попало» и в знаменитую «Антологию русской лирики от символизма до наших дней» И. Ежова и Е. Шамурина. В своё время Корней Чуковский назвал А. Гастева и Нельдихена преемниками традиций Уитмена на ниве отечественной поэзии. Однако во всех многочисленных переизданиях книги «Мой Уитмен» репрессированных Гастева и Нельдихена он заменял на Маяковского. Добавим к этому, что огромный доходный дом, где жил Нельдихен перед отъездом в Москву (Литейный, 15) снесён в начале 1980-х годов.

Р. S. В качестве «утешения» можно сказать лишь то, что в середине 1990-х стихотворение Нельдихена «В моей гостиной на висящем блюде» петербургским композитором А.

Иовлевым было положено на музыку, а судя по количеству упоминаний Нельдихена в Интернете, интерес к его творчеству достаточно велик.

Р. Р. S. В 2013 году наконец-то вышел том, включающий всю «взрослую» составляющую написанного Нельдихеном, верней сказать: сохранившегося и разысканного.

Русская литература. 1991. № 3

Мария Шкапская

Мария Михайловна Шкапская (в девичестве Андреевская) родилась в Петербурге в 1891 году, в семье чиновника. До революции принимала участие в политической жизни страны, состояла членом кружка, занимавшегося изучением и пропагандой марксизма. Была арестована и выслана за границу. Там, во Франции, получила филологическое образование и в 1916 году вернулась в Петроград.

Первая книга стихов Шкапской вышла в Петрограде в 1921 году и называлась *Mater dolorosa* («Скорбящая Божия Матерь»). В течение следующих лет увидели свет сборники «Барабан Строгого Господина», «Час вечерний», «Кровь-руда», «Земные ремёсла» и другие. Авторитет Шкапской в литературных кругах был довольно высок, критика относилась благосклонно. В числе лиц, активно поддерживавших её как поэта, надо назвать Блока и Горького. А Павел Флоренский ставил Шкапскую впереди Ахматовой и Цветаевой.

Однако Брюсов, которому Шкапская, робея, через знакомую передала свой первый сборник, был весьма суров: «Безусловно, плохи стихи Марии Шкапской, но дело в том, что это не столько “стихи”, сколько страницы интимного дневника, печатать которые не следовало». Следующую книгу он оценил выше: «В той книге стихи были очень плохие, в этой если и не хороши, то безмерно лучше». Однако на

этот раз последовал выговор Брюсова-коммуниста «по идеологической части»: «О содержании стихов говорить не хочется. При желании можно их назвать “контрреволюционными”...» Речь шла, разумеется, о стихотворении «Людовику XVII». Стоит привести его целиком:

Я помню с острою печалью
И крыс – отраву детских дней,
Что в чашке глиняной твоей
Тюремный ужин доедали.
И на рубашках кружевных
Вконец изорванные локти,
И жалких детских рук твоих
О дверь обломанные ногти,
И лица часовых в дозоре,
И Тампля узкий, тёмный двор,
И слышится мне до сих пор
Твой плач прерывистый и горький.
Но мать к испуганным объятьям
Не простирала нежных рук,
И не её твой слабый стук
Будил в пустынном каземате.

II

Народной ярости не внове

Смиряться страшною игрой.
Тебе, Семнадцатый Людовик¹,
Стал братом Алексей Второй.
И он принёс свой выкуп древний
И горевых пожаров чад,
За то, что мёрли по деревне
Мильоны каждый год ребят.
За их отцов разгул кабацкий
И за покрытый кровью шлак,
За хруст костей в могилах братских
В манджурских и иных падях.
За матерей сухие спины,
За ранний горький блеск седин,
За Геси Гельфман в час родин
Насильно отнятого сына.
За братьев всех своих опальных,
За все могилы без отмет,
Что Русь в синодик поминальный
Записывала триста лет.
За жаркий юг, за север гиблый,
Исполнен над тобой и им,
Неукоснительно чиним
Закон неумолимых библий.

Но помню горестно и ясно:
Я – мать, и наш закон – простой:
Мы к этой крови непричастны,

¹ Сын Людовика XVI и Марии-Антуанетты. После их казни был провозглашен эмиграцией королём Франции. Умер в заточении десяти лет от роду.

Как непричастны были к той.

<1922>

В связи с этим стихотворением просто необходимо вспомнить другую «вылазку монархистов». В 1976 году («Аврора», № 11) было опубликовано стихотворение московской поэтессы Нины Королёвой о Тобольске. Публикация эта вызвала колоссальный скандал с участием ЦК КПСС, «Голоса Америки» и так далее:

Оттаяла или очнулась? –
Спасибо, любимый,
Как будто на землю вернулась,
На запахи дыма,

На запахи речек медвяных
И кедров зелёных,
Тобольских домов деревянных,
На солнце калёных.

Как будто лицо подняла я
За чьей-то улыбкой.
Как будто опять ожила я
Для радости зыбкой...

Но город, глядящийся в реки,
Молчит, осторожен.
Здесь умер слепой Кюхельбекер

И в землю положен.

Здесь в церкви купчихи кричали,
Качая рогами.
Распоп Аввакум обличал их
И бил батогами.

И в год, когда пламя металось
На знамени тонком,
В том городе не улыбалась
Царица с ребёнком...

И я задыхаюсь в бессилье,
Спасти их не властна,
Причастна беде и насилию,
И злобе причастна.

Случайное совпадение? Боюсь, но в чём в чём, а в незнакомстве с творчеством Шкапской Нину Королёву, сотрудница ИМЛИ, кандидата филологических наук, специалиста по творчеству Тютчева и Маяковского, подозревать было бы более чем наивно.

Так или иначе, но после 1925 года Шкапская «взрослых» стихов не только не издавала, но даже и не писала. С этого времени она работает в качестве журналиста в ленинградской вечерней «Красной газете». Жанр очерка становится основным в её творчестве. Так, в очерке «На резиновом фронте» Шкапская первой рассказала о работе галош-

ниц фабрики «Красный треугольник». Попутно была написана книга стихов для детей как бы тоже на индустриальную, обувную тему «Алешины галоши» (1925).

По настоянию Горького она начала писать историю ленинградского завода им. Карла Маркса (бывший «Лесснер»), включившись в работу издательства «История фабрик и заводов». Книга, однако, не вышла в свет, а рукопись её после ликвидации издательства была сдана в архив. В период войны Шкапская писала очерки, целью которых было возбуждение ненависти к врагу. Последние годы жизни отдала работе в изданиях Антифашистского комитета советских женщин. К поэзии Шкапская не возвращалась никогда, стихи свои считала ошибкой юности, называя их с осуждением (в дневниковых записях, явно не предназначенных для печати) «бегством в лирику».

Основная тема стихов Шкапской, подчас нарочито записанных в строчку, как прозаический текст, – материально-телесная стихия, плодородие как самая могучая сила мира, мотив смерти-обновления, выраженный в сюжетах физической любви, зачатия, беременности, её прерывания, родов, детей. Всё это для русской литературы (а особенно поэзии, да ещё женской) было внове. Впрочем, как писал В. Пяст, «эту тему, независимо и ранее Шкапской, постоянно затрагивала неизвестная, надо думать, русской поэтессе французская – Cecile Sauvage²». В западноевропейской литературе

² Сесиль Соваж (1883–1927) – французская поэтесса, мать композитора Оливье

плоть была реабилитирована ещё в эпоху Возрождения. Но если, допустим, у Рабле физиологичность, телесность нужны были для выражения «весёлого» смысла мира, то стихи Шкапской трагичны, «надрывны». У нее тело женщины – это сам мир, но и все мировые катастрофы могут быть рассмотрены через драму плоти. У Шкапской возникает даже понятие «женской Голгофы», дающее аллюзию Творца и Спасителя, существующих не столько вовне, сколько в «микрокосме» женского тела:

Elle etait toujours enceinte³

Монмартрская песенка⁴

О эта женская Голгофа! – Всю
силу крепкую опять в дитя от –
дай, носи в себе, собой его питай
– ни отдыха тебе, ни вздоха.
Пока, иссохшая, не свалишься
в дороге – хотящие придти гры –

Мессиана.

³ Elle etait toujours enceinte. Перевод – Она была постоянно беременна.

⁴ Здесь и далее сохраняем авторскую графику. Некоторые свои стихотворения Шкапская записывала как бы прозой – не традиционными строфами, но своеобразными «абзацами».

зут тебя внутри. Земные прави –
ла просты и строги: рожай, потом
умри.

В стихах её, в сущности, нет ни любви, ни даже «эротики». В этом смысле они по-своему «первобытны», в них как бы ещё не развилась культура чувства:

Расчёт случаен и неверен, –
что обо мне мой предок знал,
когда, почти подобен зверю, в не –
олитической пещере мою прама –
терь покрывал.

И я сама, что знаю дальше
о том, кто снова в свой черёд из
недр моих, как семя в пашне,
в тысячелетья прорастёт?

У Шкапской, как в новеллах европейского Возрождения, герой и героиня не имеют лица, они деиндивидуализированы. У Боккаччо, например, женщина может ночью принять за своего возлюбленного кого угодно, не узнать его. И у Шкапской мужчина и женщина – только воплощение пола, у них нет никаких личных свойств. Героиня – только часть родовой цепочки, и задача женщины – не прервать ту цепочку. («Милого может заменить каждый, но кто даст мне его ребёнка?»). «Обрывы» этой цепочки у Шкапской крайне редки. Но тем более знаменательны:

Детей от Прекрасной Дамы
иметь никому не дано, но только
она адамово оканчивает звено.
И только в ней оправданье
темных наших кровей, тысяче –
летней данью влагаемой в сыновей.
И лишь по её зарокам, гонима
во имя ея – в пустыне времён
и сроков летит, стеною, земля.

Особая тема Шкапской – нерождённые дети, сама по себе тема небывалая в отечественной поэтической традиции. Любовь к зачатому, но не рождённому ребенку, страдание за него, так как в жизни не всем хватило места, – до этого далеко, пожалуй, даже «слезинке ребенка» Достоевского. И рукой подать до «Мертвые матери тоже любят нас» Платонова:

Не снись мне так часто, крохотка, мать
свою не суди. Ведь твое молочко нетронутым
осталось в моей груди. Ведь в жизни – давно
узнала я – мало свободных мест, твоё же
местечко малое в сердце моём как крест.
Что ж ты ручонкой маленькой ночью тро –
гаешь грудь? Видно, виновной матери – не ус –
нуть!

Флоренский считал Шкапскую подлинно христианской

поэтессой. Понятно, что это христианство самого Флоренского с догматом: «Есть физиология и Дух, а всё прочее от лукавого». «Василисой Розановой русской поэзии» остроумно назвал Шкапскую Борис Филиппов.

Русская литература. 1991. № 3

Анатолий Мариенгоф

Хлебников в 1920 году в одном из стихотворений зарифмовал Голгофу с Мариенгофом – к вящему удовольствию последнего. Литературовед и критик В. Львов-Рогачевский не без сарказма заметил на это, что «если и Голгофа, то потому только, что на Голгофе бывают и распинаемые, и распинающие», без малейших колебаний относя Анатолия Мариенгофа, автора приводимого ниже стихотворения, ко вторым.

Твердь, твердь за вихры зыбим,
Святость хлещем свистящей нагайкой
И хилое тело Христа на дыбе
Вздыбливаем в Чрезвычайке.

Что же, что же, прощай нам, грешным,
Спасай, как на Голгофе разбойника, –
Кровь Твою, кровь бешено
Выплёскиваем, как воду из рукомойника.

Кричу: «Мария, Мария, кого вынашивала! –
Пыль бы у ног твоих целовал за аборт!..»
Зато теперь: на распелёнутой земле нашей
Только Я – человек горд.

Даже наиболее «горячие» фрагменты «Красного еванге-

лия» экс-сатириконца Василия Князева или известное «Я не люблю младенца Иисуса» Елизаветы Полонской по сравнению с такой «Мясорубкой» (интимно-ласковое прозвище Мариенгофа в кругу друзей) кажутся цитатами из поваренной книги для вегетарианского стола. Да, такого русская литература ещё не знала. И знать не могла, ибо прежде (положим, во времена «тишайшего» Алексея Михайловича) автору просто-напросто залили бы расплавленным свинцом «мерзкое хайло». Да и в более поздние времена (стихотворение датировано 1918 годом) поэта тоже пожурили бы – за излишнюю откровенность. Так что следовало бы, наверное, «Председателю Земного шара» ориентироваться на внутреннее созвучие и сопрягать фамилию поэта с «Геенной», ибо по справедливости – гореть Анатолию Борисовичу в огне вечном за стихи, опубликованные им в сборнике «Явь».

Впрочем, прав и другой оппонент Мариенгофа, Сергей Григорьев: «Должно быть записано и это, чтоб было не забыто».

Но пока существование Геенны огненной – вопрос спорный, окончательного ответа на него вездесущие «британские учёные» ещё не дали. Так что оставляя его для специального исследования, обратимся к вещам менее спорным в смысле их чисто материального существования, а именно – к биографии Анатолия Мариенгофа.

По возрасту поэт был самым юным из «орденоносцев» (до 1924 года группа имажинистов именовала себя на манер ма-

сонской ложи Орденом).

Родился поэт в семье служащего граммофонной фирмы, выходца из Лифляндии (южная Эстония, отошедшая по Ништадтскому мирному договору к России), по утверждению самого поэта, остзейского барона, приписанного тем не менее к купеческому сословию. Так или иначе, но благодаря дворянскому происхождению матери некоторое время учился в нижегородском Дворянском институте императора Александра II, привилегированном среднем учебном заведении. В связи с переводом отца по службе в Пензу Мариенгоф оставил институт. Весной 1916 года, окончив пензенскую гимназию, поступил на юридический факультет Московского университета, но будучи мобилизован на Западный фронт, служил в инженерно-строительной дружине.

В событиях 1917 года Мариенгоф непосредственного участия не принимал, но несколько позже (1918) отношение к ним выразил так: «Верьте, я только счастливый безумец, / Поставивший всё на Октябрь» (Явь. М., 1919). Возвратившись в Пензу, Мариенгоф печатает в пензенской губернской типографии «революционный альманах» «Исход» и свой первый поэтический сборник «Витрина сердца».

В 1919 году он – секретарь издательства ВЦИК в Москве. Понятно, что на такие должности людей «с улицы» не берут, однако в воспоминаниях, писавшихся в 1950-е, Мариенгоф не называет имени высокопоставленного покровителя. По предположению современного исследователя, это

был дядя поэта, заместитель наркома водного транспорта Э. Ф. Розенталь (Радечко П. Троянский конь репутации Есенина). В том же году он не просто дебютирует в столичной печати, но оказывается составителем альманаха «Явь», где его поэтическая продукция соседствует со стихами Андрея Белого и Бориса Пастернака.

Мариенгоф знакомится и сближается с Сергеем Есениным и Вадимом Шершеневичем. Подпись Мариенгофа стоит под манифестом русского имажинизма («Декларация», февраль 1919), а его стихи печатаются в многочисленных имажинистских сборниках начала 1920-х.

Несколько десятилетий спустя Мариенгоф скажет о тогдашних своих взглядах: «Не чуждо нам (Есенину и Мариенгофу. – *В. Б.*) было и гениальное мракобесие Василия Васильевича Розанова» («Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги»). Мариенгоф вполне разделяет розановское (периода «Апокалипсиса нашего времени») понимание революции 1917 года как разрешение конфликта между Христом и Солнцем-Иеговой в пользу второго. Но «счастливый безумец» идёт дальше, он и Солнце лишает каких-либо сакральных прерогатив, рассматривая его лишь как некий «осветительный прибор», единственная функция которого – выхватить из тьмы времен «Я». В «Революционной Троице» (Свобода, Равенство, Братство) поэта привлекает, пожалуй, лишь свобода, понимаемая вполне по-штирнеровски. Неслучайно, что «анархия» становится «лейт-словом» в поэме Мариен-

гофа «Кондитерская солнц» (1919).

Вскоре, однако, восторг «счастливого безумца», намеренного «стихов серебряные росы» вручать «только тем, кто несёт погромные колья», обретает и определённое эмоциональное противотечение: «Я знаю, увять и мне» (поэма «Слепые ноги»). И если совсем недавно поэт призывал кровь Христа «выплёскивать, как воду из рукомойника» ради «живой жизни», то в 1920-м в «мрачно-красивой» (В. Львов-Рогачевский) поэме «Сентябрь» он приходит к мысли о самоубийстве («Открою у ладони синий жёлоб. / Прольётся кипяток. / Вольётся лед»).

Поэзия Мариенгофа-имажиниста глубоко пессимистична. Хотя «Стихами чванствую» и «Развратничаю с вдохновением», но наступает «Разочарование», и впору сделать «Руки галстуком». Так, определённым образом соединив названия некоторых поэтических сборников Мариенгофа 1919-1920 годов, можно было бы определить миро- и жизнеощущение поэта в этот период, учитывая, разумеется, нарочито эпатажный характер названий.

Теоретик «ритмического стиха» и композитор Арсений Авраамов писал о поэзии Мариенгофа: «Вот он, преодоленный (не первозданный) хаос верлибра». По его мнению, для описания ритмического строя стихов Мариенгофа требуется отказ от обычной «метрической номенклатуры» и переход к более тонко дифференцирующей «номенклатуре музыкальной». «По самодовлеющей мощи архитектоники и захваты-

вающему лиризму», полагал он, стихи Мариенгофа могут быть сравнимы с музыкой Баха. Есенину в качестве «музыкального аналога» назывался Гендель. С другой стороны, изошрённый ритм стихов Мариенгофа, зачастую осложнённый разноударной рифмой либо ассонансом, затрудняет их восприятие, вызывает ощущение хаотичности, некоего «сумбура вместо музыки». Отметим и присущее Мариенгофу-поэту «короткое дыхание». Его он, впрочем, довольно ловко маскирует, разбивая «нормальную» рифмованную стихотворную строку на три-четыре и печатая эти «синтагмы» не маяковской «лесенкой», а традиционно – в «столбик». В результате этой графической уловки восьмистрочная миниатюра выглядит как полновесное стихотворение, заполняя целую страницу.

В 1920 году Мариенгоф выпускает брошюру по теории имажинизма «Буян-остров». Как теоретик движения он оказывается отнюдь не столь радикален, как, например, Вадим Шершеневич. Мариенгоф проповедует не «каталог образов», который можно с тем же успехом читать и от конца к началу, но «прекрасное целое», которое «прекрасно только в том случае, если прекрасна каждая из его частей». Правда, «прекрасное» Мариенгоф понимает по-своему. Он пишет: «Одна из целей поэзии – вызвать у читателя максимум внутреннего напряжения. Как можно глубже всадить в ладони читательского восприятия занозу образа», чему всего лучше служит соединение высокого и низкого, «совокупление со-

ловья и лягушки».

В. Львов-Рогачевский писал о Мариенгофе, что в его лирике нашли выражение «чувства и настроения хитровцев, утративших лик человеческий», добавляя: «Его могла бы спасти искренняя, горячая, непосредственная любовь». Слова критика оказались пророческими. Трудно без трепета читать в воспоминаниях Мариенгофа страницы, посвящённые жене, Анне Никритиной, актрисе московского Камерного, а позднее ленинградского Большого драматического (бывшего Суворинского) театра. «Поэтический хитрованец» был спасён. Однако о Мариенгофе – лирическом поэте после сборника «Стихи и поэмы» (Л., 1926), в котором А. Тарасенков увидел лишь «плоское славянофильство» и «культ упадочно-эротически-кабацкого самозабвения» (Литературная энциклопедия. М., 1932. Т. 6), всерьёз следует говорить лишь в прошедшем времени. Стихи он продолжал – от случая к случаю – писать и позже, но собранные воедино («Неизвестный Мариенгоф»), они, написанные зачастую «для домашнего употребления», производят удручающее впечатление.

Мариенгоф начинает работать для театра (пьеса «Вавилонский адвокат», 1925). По его сценариям снимаются фильмы «Дом на Трубной» (1927), «Проданный аппетит» (1928) и другие. А после скандального успеха вышедшей тремя изданиями книги Мариенгофа о Есенине «Роман без вранья» (недоброжелателями мгновенно переименован-

ной во «Враньё без романа») он обращается к прозе. Во многом созвучные западноевропейской литературе «потерянного поколения» романы Мариенгофа «Циники» и «Бритый человек» в СССР опубликованы лишь в «эпоху перестройки». Кстати, сюжет «Бритого человека» (совслужащий «с правом ношения оружия» из зависти убивает поэта, а затем успешно выдаёт убийство за самоубийство) вполне мог стать отправной точкой для возникновения версии об убийстве Есенина. Результатом издания романов на Западе (в 1929 году вышли в свет «Циники», а в 1930-м – «Бритый человек») было десятилетнее едва ли добровольное и почти полное молчание Мариенгофа как писателя в СССР. В 1940 году Мариенгоф снова начинает печататься, и в 1940–1950-е издано свыше полутора десятка его пьес и комедий (зачастую написанных в соавторстве с М. Козаковым), вполне отвечавших «требованиям времени», однако у читателей и зрителей особым успехом не пользовавшихся. Вместе с тем немалый интерес представляют воспоминания Мариенгофа «Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги», написанные в 1950-х.

В постперестроечное время проза Мариенгофа многократно издавалась (существует и «аудиоверсия» романа «Циники»). Иосиф Бродский находил, что «Циники» – едва ли не лучший русский роман XX века. Д. Месхиевым и В. Тодоровским был снят фильм под тем же названием.

«Итак, итог?..»

(О творчестве Вадима Шершеневича)

Вадим Шершеневич вспоминал: «В девятнадцатом или двадцатом году я добился того, что, прочитав Брюсову одно из стихотворений, печатавшихся в «Лошадь как лошадь», я увидел, как лицо учителя просияло, он заставил меня перечитать это стихотворение («Есть страшный миг...») ещё раз и ещё. Потом крепко пожал мне руку и сказал: “По-настоящему хорошо. Завидно, что не я написал!” И, уже улыбаясь, добавил: “Может, поменяемся? Отдайте мне это, а я вам в обмен дам пяток моих новых?”»

Наверное, стоит привести текст стихотворения, чтобы читатель сразу мог ознакомиться с предметом несостоявшегося обмена. Вот он:

Есть страшный миг, когда, окончив ласку,
Любовник вдруг измяк и валится ничком...
И только сердце бьётся (колокол на Пасху)
Да усталъ ниже глаз синит карандашом.
И складки сбитых простынь смотрят слишком грубо

(Морщины лба всезнающего мудреца)...
Напрасно женщина ещё шевелит губы
(Заплаты красные измятого лица)!

Как спичку на ветру, её прикрыв рукою,
Она любовника вблизи груди хранит,
Но, как поэт над конченной, удавшейся строкою,
Он знает только стыд,
Счастливый краткий стыд!
Ах! Этот жуткий миг придуман Богом Гневным;
Его он пережил воскресною порой,
Когда, насквозь вспотев, хотеньи⁵ шестидневном,
Он землю томную увидел под собой.

* * *

Наконец-то опубликованные воспоминания Вадима Шершеневича «Великолепный очевидец»⁶ (Московский рабочий, 1990) вызывают двойственное чувство: радуя отдельными – как бы тактическими – удачами, в целом скорее удручают. И дело не в футуристическо-имажинистской «новоречи», на которую то и дело срывается мемуарист. Эти не слишком доброкачественные языковые новообразования оказываются лишь дополнительной помехой. Главная же то ли беда, то ли вина «Очевидца» заключается в том, что он вознамерился написать воспоминания, каковые могли бы

⁵ Увы, это не банальная опечатка, но сознательный отказ от предлога «в», реализация имажинистского лозунга «Долой предлог!»

⁶ Первое полное, без цензурных купюр издание: М., Книжный Клуб Книговек, 2018.

быть тотчас и опубликованы. Желание, вообще-то говоря, самое нормальное. Тем более и прецедент имелся: «Полутораглазый стрелец» Бенедикта Лившица, увидевший свет в 1933 году в Ленинграде. Но вот условия для реализации этого желания оказались малоподходящими – середина 30-х годов. И если, положим, Георгий Иванов в своих «Петербургских зимах» примерно в это же время, но в Париже, мог себе позволить вспоминать всё, что было (и даже то, чего не было, – по мнению его многочисленных оппонентов), то Вадиму Шершеневичу пришлось пойти на большие жертвы: с одной стороны, основательно проредить свою память, а с другой – многое из уцелевшего в ней перетолковать «в духе времени». И нет чтобы по старой футуристической привычке сбрасывать кого-нибудь с палубы «парохода современности» – напротив, порой кажется, что поэт, подобно баснословному Одиссею, самого себя норовит привязать покрепче к мачте этого «парохода». Причём – в отличие от античного героя – делает это самостоятельно, не прося помощи у своих не слишком-то и надёжных попутчиков.

Надо отдать «Великолепному очевидцу» должное: с отменным мастерством он «юлит и изворачивается», чтобы «не подставить» никого из живых и неэмигрировавших. Но тем огорчительней, положим, его выпад против «Циников» А. Мариенгофа, увидевших свет в 1928 году за пределами СССР. И хотя мотивы здесь, очевидно, сугубо личные (Шершеневич вполне мог прочесть роман Мариенгофа как слег-

ка иначе декорированную историю своего романа с актрисой Юлией Дижур) – это вряд ли является «смягчающим обстоятельством». А что касается некоторых «общих» рассуждений «Очевидца», то они иногда отдают «социологией», и, надо заметить, ничуть не менее вульгарной, нежели та, при помощи которой в начале 20-х годов «Вриче и Рогачевские»⁷ громили самого Шершеневича.

Остаётся добавить, что жертвы, принесённые Шершеневичем, оказались напрасны, – воспоминания его увидели свет лишь теперь.

Но у нас речь пойдёт, однако, не о Шершеневиче-мемуаристе, не о Шершеневиче – режиссёре и театральном критике и, наконец, даже не о Шершеневиче-переводчике, а переводил он много и многих: от Шекспира до Маринетти.

Речь о Вадиме Шершеневиче-поэте. А как поэт он современному читателю известен менее всего. Регулярное воспроизведение в различных хрестоматиях двух-трёх отнюдь не лучших стихотворений поэта, ряд журнальных публикаций в период перестройки и изданная тиражом 1000 экземпляров книга избранных стихотворений и поэм В. Шершеневича «Ангел катастроф» вряд ли изменяют положение. При этом любопытно, что главная причина нынешней неизвестности («незаконно репрессирован» и т. д.) у Шершеневича отсутствует. Как это ни удивительно, но никаким особым

⁷ Так Шершеневич умышленно коверкал в полемике фамилии не слишком к нему благоволивших критиков В. М. Фриче и В. Л. Львова-Рогачевского.

«репрессиям» Вадим Шершеневич в 30-е годы не подвергся и «вполне благополучно» умер в 1942 году от туберкулёза, находясь в далёком Барнауле в эвакуации. А не в ссылке, как, положим, соратник Шершеневича по эго-футуризму петроградский поэт Константин Олипов.

Одна из важнейших причин неизвестности Шершеневича-поэта – его близость в начале 20-х годов к Есенину. И коль скоро Есенину посмертно «назначались» то одни, то другие друзья, а биография его то и дело перекраивалась, то В. Шершеневич, подобно А. Мариенгофу, А. Кусикову и Р. Ивневу, почти автоматически выпал из «Краткого курса истории советской поэзии». Вторая, не менее основательная причина заключается в особенностях поэзии Вадима Шершеневича – лидера отечественного имажинизма. Но об этом немного позже.

Следует отдать должное западной славистике. С конца 60-х годов там сохраняется не шумный, но устойчивый интерес к Шершеневичу. Мы говорим в первую очередь о монографии, посвящённой творчеству поэта (Lawton A. Vadim Shershenevich: From futurism to imagism. Ann Arbor. 1981), капитальных исследованиях Владимира Маркова и небольшой по объёму, но весьма дельной работе Gordon McVay⁸.

Интерес к творчеству Шершеневича (и русского имажинизма в целом) проявляли и отдельные поэты, такие как Бо-

⁸ McVay G. Vadim Shershenevich: New text & information // Russian literature triquarterly. Ann Arbor, 1989. № 22. P. 280–324.

рис Божнев, с 1919 года живший во Франции и только сейчас понемногу «возвращающийся» на Родину. Едва ли обошла вниманием Вадима Шершеневича и модная в 80-е годы школа московских «метаметафористов». Тем более что, по позднейшему признанию А. Мариенгофа, русский имажинизм точнее было бы назвать «метафоризмом». Имя Шершеневича было известно и в ленинградских «неофициальных» литературных кругах 70-х годов. Автору этих строк повезло: повезло близко знать прекрасного поэта и переводчика Владимира Михайловича Матиевского (1952-1985). Помню, как однажды я позволил себе «усомниться в Шершеневиче». И тогда Матиевский, как бы в защиту Шершеневича, прочёл (разумеется, наизусть):

Мы живём с белокозой модисткой тоской
На лице её мелкие прыщики грусти,
Мы милуемся с нею день-деньской
Пока полночь луной
Не запустит.

Мне ничего не оставалось, как «взять свои слова обратно».

Вадим Габриэлевич Шершеневич родился в 1893 году в Казани. Отец поэта – известный учёный-правовед, депутат I Государственной Думы от партии кадетов Г. Ф. Шершеневич, мать – оперная артистка, сценический псевдоним Львова-Шершеневич. В Москве Вадим Шершеневич закончил

привилегированную Поливановскую частную гимназию, где с ним «рядом на парте просидел все гимназические годы гроссмейстер, чемпион шахматного мира Александр Александрович Алехин». А затем возникает странная разногласица, источником которой является сам Шершеневич. В воспоминаниях он пишет: «Ряд вечеров, проведённых у Бельского (гимназический учитель Шершеневича, переводчик «Калевалы». – *В. Б.*) в его квартире на Спиридоновке, ряд интересных бесед окончательно убили во мне желание идти на математический факультет и привели к тому, что, кончив гимназию, я стал филологом, чтоб потом (совершенно напрасно) окончить ещё и юридический факультет».

Между тем несколькими годами ранее он писал о себе: «Кончил филологический и математический факультеты». А в письме к И. Ф. Масанову, автору известного «Словаря псевдонимов», помимо Московского университета Шершеневич называет ещё и Мюнхенский.

Может быть, что-то объяснят слова журналиста Н. Д. Оттена, хорошо знавшего Шершеневича в 30–40-е годы: «Вопрос о том, что было главным в характере такого значительного и сложного человека, как Вадим, не только не прост, но и требует серьёзных размышлений. Хочу лишь сказать, что, будучи человеком отлично воспитанным, светским, привыкшим к общению в самых разных слоях и интеллектуальных уровнях, Вадим был человеком закрытым и прекрасно владел способностью сказать много, не сказав по существу ни-

чего. Он был блестящим собеседником, в душу которого не стоило пытаться проникнуть, пока он сам её не откроет...»

Так или иначе, но вне сомнения остаётся следующее: статьи и стихи В. Шершеневича 20-х годов, пожалуй, более, чем у кого-либо из его современников, исполнены различного рода «математических аналогий», что непрямо, но говорит в пользу математического образования. Превосходное знание литературы и языков (английский, французский, немецкий, итальянский и др.) указывает на основательную филологическую подготовку. Что же касается ораторских способностей и полемического таланта (о которых пишут все, знавшие поэта), а также умной осторожности Шершеневича-мемуариста 30-х годов («58-я статья»!), то они косвенно свидетельствуют в пользу юридического факультета. Первыми своими поэтическими сборниками В. Шершеневич числил эгофутуристические «Экстравагантные флаконы» и «Романтическую пудру» (оба 1913 года). Однако это не совсем так. До этого увидели свет две книжки Шершеневича: «Весенние проталинки» (1911) и «Carmina» (1913), вторая – на веле-невой бумаге, с «изящными» иллюстрациями Льва Зака в духе «преодолеваемого Бердслея». В этих сборниках (главным образом во втором) юный поэт обнаружил хорошую осведомлённость в поэтических достижениях старших современников – как символистов (Блок, Бальмонт, Брюсов), так и идущих им на смену акмеистов (Кузмин, Гумилёв) – и горячее желание найти «своё». Этим всё, пожалуй, и ограни-

чилось. Сборник «Carmina» получил неожиданно высокую оценку в рецензии такого проницательного критика, как Николай Гумилёв: «Прекрасное впечатление производит книга Вадима Шершеневича. Выработанный стих... непритязательный, но выверенный стиль, интересные построения заставляют радоваться его стихам. Он умеет повернуть строфу, не попадая под её власть. Изысканные рифмы у него не перевешивают строки». Но согласимся, что рецензент был поставлен в затруднительное положение, обнаружив в рецензируемом сборнике следующее стихотворение:

Посвящение Н. Гумилёву

О, как дерзаю я, смущённый,
Вам посвятить обломки строф,
Небрежный труд, но освещённый
Созвездьем букв à *Goumileff*.
С распущенными парусами
Перевезли в своей ладье
Вы под чужими небесами
Великолепного Готье...
В теплицах же моих не снимут
С растений иноземных плод:
Их погубил не русский климат,
А неумелый садовод.

Скорее всего, прямодушный Гумилёв не ощутил едва заметный привкус дёгтя в этом, на первый взгляд весьма медо-точивом подношении: «великолепным» – то назван Теофиль Готье! А Николаю Гумилёву отведена достаточно скромная роль добросовестного «перевозчика». Подтверждение тому – довольно резкие высказывания В. Шершеневича о поэзии Гумилёва в дальнейшем. Правда, тон их меняется после расстрела Н. Гумилёва (1921). И в статье для берлинской газеты «Накануне» (начало 1924 года) Шершеневич напишет: «За годы революции русская поэзия понесла много потерь. Нет Блока, нет лучшего мастера наших дней Николая Гумилёва, этого прекрасного Ромео XX века». Нельзя не отметить и следующее. В одном из лучших, поздних стихотворений Гумилёва «Сумасшедший трамвай», где мэтр акмеизма нарушает абсолютно все каноны своей школы, – ощутима печать «взвихренной» имажинистской поэтики...

Возвращаясь к сборнику «Carmina», обнаружим, что в этой книге юный Шершеневич «дерзит», весьма галантно впрочем, и А. Блоку в стихотворении «Властелину», насквозь пронизанном блоковскими аллюзиями:

Властелину

В фонарном отсвете алмазном,
С усмешкой тонкой на губах,

Ты устилаешь путь соблазном,
Как ёлкой на похоронах.
Выглядываешь и таишься
Над недоверчивой толпой,
Вдруг расплеснёшься, расклубишься
И брызнешь искрой огневой.
Чуть стукнув ресторанной дверью,
Певучим шёлком прошуршав,
Ты клонишь бешеные перья,
Вздыхаешь огненный рукав.
С улыбкой над моим ненастьем
Ты чашу, полную вина,
Мне подаёшь – и сладострастьем
Смятенная душа полна.
Гробокопатель! Полководец!
Твоих шпионов – легион!
И каждый ключевой колодец
Твоей отравой насыщён.
Ты язвы, блещущие смолю,
Как пули, шлёшь в врагов своих
И стискиваешь едкой болью
Суставы пленников нагих.

Прикрытый бредом и любовью,
Как выпушкою вдоль плащей,
Твои знамёна пышут кровью
Над страшной гибелью моей.

Критик В. Львов-Рогачевский назвал стихи первых двух

сборников Шершеневича пародиями – в уничижительном значении этого слова, как бы жалкими пародиями на нечто настоящее. Впрочем, даже если в этом и есть доля истины, то за юностью лет (а маститые исследователи, как правило, забывают, что «их авторы» зачастую годятся им в сыновья, если не прямо во внуки) грех этот не столь велик. А Вадиму Шершеневичу в 1913 году исполнилось 20. Что же до произнесённого Львовым-Рогачевским «бранного» слова, то как раз в этом году, коварно изменив блоковской Прекрасной Даме с Дамой Новой (стихотворение *Solo*) и встав под фильдекосовое знамя эгофутуризма, Вадим Шершеневич пишет ёрническую пародию на традиционно высокий мотив кинжала (стихотворение «Русскому языку»). А пародийность, осознанная, но не всегда очевидная (особенно для современного читателя) и, увы, не всегда удачная, становится важной составляющей поэтики Шершеневича. Да и эгофутуризма а целом. Абсолютно верно почувствовал это в своё время Гумилёв, писавший о будущем «Короле поэтов», а пока вожде нового направления Игорю Северянине: «За всеми “новаторскими” мнениями Игоря Северянина слышен твёрдый голос Козьмы Пруткова, но... для людей газеты Козьма Прутков несколько не комичен...» (Гумилёв резко делит читающую публику на «людей газеты» (привет Цветаевой с её будущими «глотателями пустот») и «людей книги»). Сказанное о Северянине во многом верным остаётся применительно и к Вадиму Шершеневичу.

В отличие от подчёркнуто серьёзного (особняком стоит автор гениального «Петербурга») символизма и крайне редко позволявшего себе ироничную усмешку (вопреки своему же призыву «следовать традиции Рабле») акмеизма, русский футуризм в обеих своих – «кубо» и «эго» – ипостасях занимался реабилитацией категории комического в границах «серьёзной» поэзии. Другое дело, что юмор этот был достаточно своеобразен и не только соединялся с глумлением над «благонамеренным читателем», но зачастую эпатажем этим и ограничивался.

Можно сказать, что пушкинский ироничный же завет «поэзия должна быть глуповата» эгофутурист Шершеневич исполнял ревностно и всерьёз. Читая стихи Шершеневича этого периода (1913–1915 гг., да и позже), всегда следует ожидать подвоха: а вдруг это сказано-написано только «шутки ради», именно затем, чтобы ты, читая, подумал: «Ну и идиот же этот Шершеневич!» – к вящему удовольствию последнего.

Впрочем, своеобразного совершенства в этой области достигли, пожалуй, не футуристы, но такие петербургские поэты, как член третьего «Цеха поэтов» Сергей Нельдихен («поэт-дурак», как представлял его публике Гумилёв, Нельдихена любивший), «поэт-нищий» Александр Тиняков и – позднее – члены ОБЭРИУ.

Один из многочисленных псевдонимов Шершеневича той поры, Георгий Гаер (иногда Г. Гаер), весьма «говорящ». И

уж не с этого ли «англизированного» гаера Есенин впоследствии калькировал своего знаменитого «хулигана»? Обратим внимание и на литературную группировку петроградских поэтов начала 20-х годов, именовавшую себя «Аббатство гаеров». Входил в неё, между прочим, и юный Константин Вагинов. Не удержимся, чтобы не припомнить слова Константина Леонтьева: «Наша серебряная утварь, наши иконы, наши мозаики, создание нашего Византизма, суть до сих пор почти единственное спасение нашего эстетического самолюбия на выставках, с которых пришлось бы нам без этого Византизма бежать, закрывши лицо руками». Безусловно, Леонтьев прав. Но не забудем, что речь-то у него идёт о «выставках», то есть своеобразном «внешнем рынке». Что же до «рынка внутреннего», то на этой «выставке» в ходу иные «картинки». И «Василий Фёдоров» «хорошо идёт» лишь при условии, что он «из Парижа и Лондона».

Кстати, ещё о псевдонимах. И. Масанову Шершеневич сообщал следующее: «Мои главные псевдонимы: Венич (“Голос Москвы”) и В. Гальский (“Утро России” и “Раннее утро”) – корреспонденции с фронта во время войны. Дормидонт Буян и Георгий Гаер – литературные по всем альманахам и журналам футуристического периода. Пингвин и Аббат-Фанферлюш – по театральным журналам (“Театральная Москва”, “Зрелища”, “Киногазета” и др.). Случайно – Векша, В. Ш., Хрисанф (совместно с Львом Заком) и М. Россиянский (с ним же) – по “Мезонину поэзии”...» В «Велико-

лепном очевидце», однако, о Льве Заке пишется несколько иное: «Это он был Хрисанф...» И чуть дальше: «... [он] боролся под фамилией Михаила Россиянского с беспредметностью неологизмов Кручёных».

С начала 10-х годов у Шершеневича складываются дружеские отношения со сводным братом известного философа С. Франка – художником, поэтом и филологом-любителем Львом Васильевичем Заком, вскоре эмигрировавшим. В 1913 году в недрах созданного ими сообща крохотного издательства «Мезонин поэзии», в частных беседах Льва Зака и Вадима Шершеневича и в их «открытых письмах» друг другу («Перчатка кубофутуристам» М. Россиянского и «Открытое письмо М. М. Россиянскому» Шершеневича) зреет, ещё как бы внутриутробно, теория отечественного имажинизма, к которой Шершеневич обратится несколько лет спустя.

В это же время Шершеневич переводит и активно пропагандирует в России творчество вождя итальянских будетлян Ф. Т. Маринетти – а во время пребывания последнего в Москве состоит при нём в качестве гида-переводчика – и пишет статьи о футуризме.

В период непродолжительного сближения «Гилеи» (группа кубо-футуристов: братья Бурлюки, Маяковский, Кручёных, Лившиц, Хлебников) с эгофутуристами у Шершеневича завязываются личные отношения с Маяковским. Заметим, что поэтика раннего Маяковского решительным обра-

зом повлияла на практику «левого крыла» (Шершеневич, Мариенгоф) имажинизма, что бы ни говорил об этом сам имажинизм в лице своих вождей. Впрочем, ничего зазорного в этом влиянии нет. И говорим о нём не в упрёк, но скорей в похвалу. Вместе с тем, сопрягая эти имена (Маяковский и Шершеневич), корректней было бы, наверное, говорить и о каком-то «неравнообъемном», но – взаимовлиянии.

В это время (начало 1914-го) Вадим Шершеневич, очевидно (сам он это отрицал), редактирует второе издание футуристического сборника «Дохлая луна»), что приводит его к острому конфликту с Бенедиктом Лившицем и осложняет дальнейшие отношения с кубофутуристами. Добавим, что конфликт этот освещён Лившицем в книге «Полутораглазый стрелец»), на наш взгляд, не слишком объективно. Суть его, Лившица, обвинений сводилась к тому, что «для того чтобы поместить свои жалкие подражания Маяковскому, Шершеневич не постеснялся выбросить из “Дохлой луны” пять вещей Хлебникова». Но, казалось бы, безупречная позиция Лившица – защитника интересов неспособного за себя постоять Хлебникова – имеет свои слабые стороны. Он не упоминает, что кроме хлебниковских стихов из сборника было исключено и одно его, Б. Лившица стихотворение (два остались), а из опять-таки его, Лившица, статьи были исключены следующие слова: «Только в нашем отечестве, где с лёгкостью, не возбуждающей недоумения, появляются всякие эгофутуристы и акмеисты – эфемерные и пустотелые...» (Лив-

шиц Б. Освобождение слова // Сборник единственных футуристов мира – поэтов «Гилея». С. 7). Выпад этот был направлен в первую очередь против В. Шершеневича и Н. Гумилёва; первый незадолго до этого упоминал в статье «незначительного» Лившица, а второй усмотрел в тогдашних стихах Б. Лившица «дешёвую красоту» (Гумилёв Н. Письма о русской поэзии. С. 169).

Можно было бы вменить Вадиму Шершеневичу некое «шляхетски-ветреное» непостоянство. Действительно, за 1913–1914 годы он успел побывать в стане символистов, слегка пококетничал с акмеизмом и затем – уже в качестве эгофутуриста – пошёл на альянс с «Гилеей». Но не будем столь строги к двадцатилетнему – юноше? молодому человеку? – талантливому, самолюбивому, самоуверенному, но себя явно ещё не нашедшему.

Между тем наступило лето 1914-го. За годы войны «вольноопределяющийся Вадим Шершеневич» выпустил несколько книг: сборник стихотворений «Автомобилья поступь», сборник статей о футуризме «Зелёная улица» и поэму в духе времени и модной «теории монодрамы» «Быстрь». Поэма, или, как гласил подзаголовок, «трагедия великолепного отчаяния», «Вечный жид», написанная в 1916 году, увидела свет уже после революции.

1917 год позволил Вадиму Шершеневичу (и не одному ему, ограничив себя рамками имажинизма, назовём ещё Есенина и Мариенгофа) снять погоны вольноопределяюще-

гося. Отметим в связи с этим любопытный факт. На полях «империалистической бойни» не погиб ни один не то чтобы крупный, но даже «средний» русский писатель. В то время как, положим, французская и английская литературы понесли серьёзные потери. И остаётся недоумевать: то ли царская администрация проявляла трогательную заботу о «культурных кадрах», то ли сами литераторы умели и отчизне послужить, и «дар напрасный» сохранить. Тут следует, наверное, учесть и ту роковую роль, которую сыграл родившийся в нейтральной, цветущей Швейцарии подлый лозунг пожелания «поражения своему правительству», адресованный, правда, в первую очередь пролетариату, «у которого нет родины». Слегка забегая вперёд, заметим: службу в Красной Армии (во время гражданской войны) отечественные поэты и писатели в подавляющем большинстве своём сумели «закосить»! И это при поголовных мобилизациях и «жестокости комиссаров»! И воевал «за красных» едва ли не один Константин Вагинов, менее всего к этому пригодный «эллинист». И сын жандармского полковника вдобавок.

Итак, 1917 год. Шершеневич, если придерживаться установившейся терминологии, его скорее принял. Но принял отнюдь не с тем восторгом, с которым другой будущий имажинист, Анатолий Мариенгоф, восклицал: «Я только счастливый безумец, поставивший всё на октябрь!» Куда более трезвый Вадим Шершеневич («романтическая пудра» образца 1913-го за годы войны осыпалась с его мужественного ли-

ца) отнёсся к «октябрю» как к некоему природному катаклизму, «не принимать» который глупо, коль уж скоро он случился. Кстати, прояснить истинное отношение Шершеневича к «октябрю» (да и «февралю») поможет излюбленный им самим приём – сопоставление сегментов текста, содержащих то или иное «ключевое», или в имажинистских терминах «лейт-слово». Итак, посмотрим, в каком контексте у Шершеневича возникает «революционное» прилагательное «красный». (Любопытно, что в стихотворениях до 1917 года этот цвет практически отсутствует в его палитре.)

«Лошадь как лошадь» (стихотворения 1915–1919 гг.):

«Бесстыдному красному закату»;
«Заплаты красные измятого лица».

«Крематорий» (1918):

«Кто-то самый безумный назвал революцией
менструацию
этих кровавых знамен».

«Итак итог» (1926):

«Демонстрация красных прыщей».

Закончим этот отнюдь не исчерпанный данными приме-

рами перечень достаточно рискованной шуткой из письма В. Шершеневича за границу (январь 1924 года. Речь идёт о продолжении издания имажинистского журнала «Гостиница для путешественников в прекрасном»): «Нужен журнал, как еврею октябрёзание».

Но избави нас Бог пытаться делать из Шершеневича чуть ли не «героя сопротивления»! Все эти фразы – с неврастеническим оттенком бравлада «всё понимающего» интеллигента, и не более того. Лишнее подтверждение тому находим в только что цитированном письме А. Кусикову в Берлин (речь идёт о Есенине): «О Сергее. Он вышел из санатория и опять наскандалил. Хорошо раз, но два – это уже скучно и не нужно. Снова еврейские речи, жандармы и прочие прелести человека, который думает, что ему всё сходит с рук. Мне очень жаль Серёжу, но принципиальной глупости я не люблю».

Итак, «приняв» (скорей похожее на «приняв меры»), Шершеневич «включается в работу», даже делает частушечные подписи к политическим плакатам «Окон РОСТА». Но «лиру отдавать» явно не спешит. Единственная, наверное, попытка такого рода, к счастью для Шершеневича-поэта, закончилась полной неудачей. В вяло написанном, затянутом (20 строф) стихотворении «Украина» (1925) появляется, как *Deus ex machina*, сам В. И. Ульянов-Ленин. Однако эмоциональный фокус стихотворения не здесь, но в строфе, долженствующей продемонстрировать бесчинства белых на свежеиспечённой «Украине». А выглядят эти бесчинства следу-

ющим образом:

Ребята радостно свистели,
К окну прижавшись, как под гам
Поручик щупал на постели
Приятно взвизгивавших дам.

Роль Ленина, в сущности, сводится к роли разрушителя описанной выше гармонии (доволен «поручик», явно довольны и «дамы», а про хлопчиков – известных любителей до подобных зрелищ – и говорить не приходится).

Еще в 1913 году Шершеневич-футурист писал: «Во что разовьётся в будущем это течение, вызывающее сейчас столько брани и похвал, конечно, предугадать трудно. Мне кажется, что в ближайшем будущем предстоит новая перегруппировка».

В начале 1919 года печатно объявила о своём существовании новая литературная группа: имажинисты. Просуществовала она восемь лет: до 1924 года – под крылом анархистского толка «Ассоциации вольнодумцев», председателем которой был Есенин, а с 1924 года и до самороспуска, последовавшего в 1927 году, – как самостоятельное Общество под председательством Рюрика Ивнева. Однако подлинной «душой общества», его «неформальным лидером» и главным теоретиком был Вадим Шершеневич, до конца остававшийся верным заветам имажинизма.

Еще в «Зелёной улице», изданной в 1916 году, футурист

Вадим Шершеневич писал: «Я по преимуществу *имажионист* (курсив мой. – В. Б.) То есть образы прежде всего. А так как теория футуризма наиболее соответствует моим взглядам на образ, то я охотно надеваю, как сандвич, вывеску футуризма...» Итак, с одной стороны – «имажионист», с другой – «имажинисты»... Прояснить терминологическую путаницу взялся в 1921 году поэт Ипполит Соколов:

«Все мы более или менее уже окончательно сжились со словом «имажинизм». Но на самом деле правильно производить от французского слова *image* не имажинизм, а имажизм, и не имажинисты, а имажисты (между прочим, от латинского слова *imago* существует слово “имагины”, означающее образники или что-то в этом роде).

По-моему, нужно было бы употреблять имажизм не только потому, что [это] единственно правильная форма обычного словообразования, но и потому, что иностранные имажинисты называют себя имажистами, а не имажинистами. Имажинисты во Франции называют себя *imagist'*ами. Английские же имажинисты не хотят даже переводить на английский язык с французского слово имажизм, и они пишут в своих журналах и книгах по-французски *les imagistes*.

Русским имажинистам необходимо с западноевропейскими товарищами установить единство в наименовании своей школы. И потому-то я считаю не только правильным, но и необходимым употреблять имажизм вместо имажинизма и также вместо имажионизма, как предлагал В. Шершеневич,

образуя имажионизм от итальянского слова».

Резонные, но слегка запоздалые советы «учёного соседа» – экспрессиониста во внимание приняты, однако, не были, и русский имажинизм так и остался «неправильно названным».

Пик шумной, скандальной, воистину всероссийской известности имажинизма (а вместе с ним и Вадима Шершеневича) приходится на 1920–1922 годы. В 1914 году Маяковский писал о Велимире Хлебникове: «Дружина поэтов, имеющая такого воина, уже вправе требовать первенства в царстве песни». Между тем в 1920 году (факт малоизвестный) «Председатель Земного шара», «такой воин» Хлебников в блужданиях своих по стране забредает ненадолго в становище имажинистов, чем как бы узаконивает их претензии на «первенство» в поименованном «царстве».

Кстати, отношение Шершеневича к творчеству Хлебникова претерпело в 10–20-е годы значительные изменения. В ранних футуристических статьях он отзывался о Хлебникове крайне сдержанно, скорей отрицательно. Но вот что писал Шершеневич в 1922 году, когда Хлебников был уже мёртв: «Ряды левого искусства потеряли с его смертью если не завершителя и не мастера, то, во всяком случае, гениального исследователя».

В 1920 году Шершеневич удостаивается редкой для современных ему поэтов чести: его читает Ленин. Правда, происходит это благодаря недоразумению. Весь тираж поэтиче-

ского сборника В. Шершеневича «Лошадь как лошадь» в силу «лошадиного названия» отправляется на склад Наркомзема для дальнейшего распространения среди трудового крестьянства. О случившемся «вопиющем факте» докладывают «Ильичу».

Благодаря знакомствам в высших эшелонах власти (не исключая ВЧК) и личным пробивным качествам имажинисты (главным образом четверо: Шершеневич, Кусиков, Есенин и Мариенгоф) в интервале 1919-1922 в московском полулегальном издательстве «Имажинисты», равно как и в иных городах и издательствах, выпустили огромное количество альманахов и персональных сборников (у одного Мариенгофа их девять!). Выступления имажинистов собирали полные аудитории. Добавим к этому, что в качестве своего рода «шоумена» с Вадимом Шершеневичем в то время мог сравниться только «сам» Маяковский. Реварсавр – «Революционный Арсений Авраамов» – писал об имажинистах: «Заклинаю Вас, читатель, слушайте живых поэтов – не читайте мёртвых, и живых не читайте: печатное слово – гибель для поэзии. Я готов бы не курсивом давать цитаты: граммофонную пластинку приложить к каждой книге, начитанную самими авторами, – только бы дошла до вас красота живого слова».

По его мнению, для описания ритмического строя имажинистской поэзии (в первую очередь он имел в виду Мариенгофа) требуется отказ от обычной «метрической номенкла-

туры» – и переход к более тонко дифференцирующей «номенклатуре музыкальной». Впрочем, эстрадный успех имел и свою оборотную сторону: «имажинистский стих» (в случае Шершеневича ритмически близкий «стиху Маяковского» и предваряющий «тактовик» конструктивистов) оказывался порой не сбалансирован между полюсами «живого» и «печатного» слова. И выигрывая «на граммофонной пластинке» (которой вдобавок не было «приложено»), нёс определённые потери, будучи воспроизведён традиционным «гутенберговским» способом. Ощущая этот дисбаланс, Шершеневич старался компенсировать его различными графическими новациями (наиболее показательна в этом смысле поэма «Крематорий» с полным отказом от пунктуации и выравниванием текста по правому полю листа). Достиг ли он при этом желаемого – вопрос остаётся открытым.

«Триумфальное шествие» имажинизма по городам и весям (нет, веси остались равнодушны даже к имажинизму!) Советской России было приостановлено летом 1922 года введением Главлита. Тем самым «попутчики» (а в их числе и имажинисты) были лишены возможности печататься где-либо помимо Госиздата. А госиздатовским (= главлитовским) требованиям анархическая муза Вадима Шершеневича отвечала мало. В том же 1922 году был арестован тираж имажинистского альманаха «Мы Чем Каемся» (главным образом за провокационное название). В 1924 году прекратил существование имажинистский журнал «Гостиница для путе-

шествующих в прекрасном», задуманный в своё время как имажинистский аналог знаменитых символистских «Весов». Последний коллективный сборник «Имажинисты» (1925) вызвал следующий отклик прессы:

«Агония идеологического вырождения имажинизма закончилась очень быстро, и первые же годы НЭПа похоронили почти окончательно имажинизм как литературную школу: “моль времени” оказалась сильнее “нафталина образов”.

Зачем же мы пишем об имажинизме? Зачем тревожим прах литературных покойников? Не оставить ли мёртвым хоронить своих мертвецов?..

Перед нами напечатанный на роскошной бумаге сборник стихов «Имажинисты». <...>

И этот возмутительный бред печатается не в Париже, не для чающих материала о “большевистских зверствах”, не для белогвардейских генералов, а у нас, в Москве. И благодетельная виза Главлита № 29960 охраняет этот сборник от возможных подозрений в “подпольности” издания и делает ненужной попытку читателя найти на книжке марку белогвардейского издательства.

Так, значит, имажинисты не только продолжают творить, но и оборачиваются “лицом к нашей эпохе”?

К сожалению, это так! Не только продолжают творить, но и благополучно создают себе соответствующую обстановку для творчества.

Приютившая их во Втором Доме Советов кафэ-пивная

“Калоша” принадлежит имажинизму. Портреты его “вождей” красуются на стенах кафэ, и их фамилии начертаны аршинными буквами на стенах и потолке...»

Заканчивалась «рецензия» «методическими указаниями»: «Нужно решительно пресечь попытки подобной “литературной деятельности”».

«Методические указания» к исполнению были приняты. И хотя основной удар «рецензент» наносил по поэме Рюрика Ивнева «Осада монастыря» – с имажинизмом было покончено.

Последний свой поэтический сборник «Итак итог» (подводящему «последнюю черту» исполнилось 33 года) Вадим Шершеневич, воспользовавшись законодательной лазейкой, издал в 1926 году на свои средства.

* * *

Возникает ощущение, что Шершеневич был прямо-таки обуреваем желанием во всех начинаниях быть первым. И так уж выходило, что почему-то всегда оставался вторым. Даже в недрах самого имажинизма – как ни поверни, а основателем его будет либо библейский Соломон с «Песнью песней», либо экс-американец Эзра Паунд. А Шершеневич и в том и в другом случае только в России первый. Но вообще-то второй.

Согласимся, с амбициями лидера «войти в литературу»

Серебряного века было непросто. Все «роли» были уже как бы распределены. Стать лидером символизма? Но куда денешь Брюсова, Андрея Белого, Блока, Фёдора Сологуба, наконец? Эгофутуризм? Но перещеголять Игоря Северянина человеку с двумя высшими образованиями и отменным знанием иностранных языков едва ли дано. Можно подумать, что и имажинизм-то русский возник лишь потому, что Вадиму Шершеневичу стало в тягость ходить «в тени Маяковского». И действительно, если мы сравним стихи Шершеневича-футуриста 15–17-го годов с его же имажинистскими стихами 18–19-го годов (задача облегчается тем, что и те и другие помещены в сборнике «Лошадь как лошадь»), то при всём желании решительно никаких стилистических отличий меж ними обнаружить нам не удастся.

Однако и с отечественным имажинизмом всё оказалось не так-то просто. Довольно скоро Есенин предъявил свои права на первенство, и права, по мнению многих, вполне законные.

Вероятно, лишь однажды Вадим Шершеневич достиг, сам того, должно быть, не ожидая, несомненного первенства.

Вспомним известные строки В. Кириллова и В. Маяковского. Первый предлагал: «Во имя нашего Завтра – сожжём Рафаэля!» Мысль второго была если и не веселей, то уж определённо зримей:

Белогвардейца
найдёте – и к стенке.

А Рафаэля забыли?

Принято считать, что именно они – по примеру вооружившегося сапожным ножом «блужника» Достоевского – первые в отечественной поэзии «объявили войну Рафаэлю». И случилось это во взвихренном 1918-м.

Однако за пять лет до того, в статистически безоблачном 1913 году, юный Вадим Шершеневич воззвал:

В костёр картины Рафаэля и – прочих,
Снимавших с нас голубое пенснэ!

Правда, обнажаться (а Рафаэль был одной из главных помех для реализации плана «Начнём с нуля, или Голый человек на голой земле») все трое начали с разной целью. Если Маяковский, державший путь в сторону ЛЕФа, и пролеткультовец Кириллов, заходясь, тотчас намеревались облачиться в родченковскую «прозодежду» либо замятинскую «юнифу», то эгофутурист определённо собирался так, в натурфилософском виде, и остаться, намерения свои маскируя неким «голубым пенснэ». Ясно, что никакого пенсне ни в 1913 году, ни позже Шершеневич не носил!

В «Записках поэта» конструктивиста Ильи Сельвинского можно обнаружить следующую эпиграмму на имажиниста Шершеневича:

Лицо-то девичье,

А душа Шершеневича.

Автором эпиграммы является скорее всего сам Сельвинский. Но попробуем как бы закрыть глаза на общее для практически всех поэтических школ свойство: самоутверждаться в первую очередь за счёт оплевывания тех, кому они как школы более всего обязаны. Такова, очевидно, диалектика развития поэзии. И не только отечественной. Тем более и сам имажинизм (в лице Вадима Шершеневича) расставался с «Прекрасной Дамой» символизма, а затем с «Проституткой» (а таков был, в сущности, эстетический женский идеал эгофутуризма) отнюдь не так, как лорд Байрон расставался с леди Байрон. Но «душа» Вадима Шершеневича, каковой она раскрывается в лирике поэта, действительно имеет весьма мало традиционно «девичьих» черт. Может показаться даже, что Психея эта – мужского пола. Не опровергает такое предположение и сам Шершеневич – теоретик имажинизма: «Имажинизм есть первое проявление вечно мужского. <...> До сих пор покорённый мужчина за отсутствием героинь превозносил дур, ныне он хвалит только самого себя». Правда, нечто подобное было уже провозглашаемо – и Ф. Т. Маринетти, и – в более «джентльменской форме» – русским акмеизмом. Но в схватке с сильно «полефевшим» русским футуризмом вождь имажинизма мог себе позволить не заметить других врагов, к тому же, казалось, уже поверженных. Вместе с тем стоит задаться вопросом: а ставил ли имажинизм

низм (говоря «имажинизм», подразумеваем: Шершеневич) перед собою задачу «раскрытия души»?

Едва ли. Ибо по Шершеневичу: «Имажинизм таит в себе зарождение нового, внеклассового, общечеловеческого идеализма арлекинадного порядка». Итак, «арлекинада», иначе говоря, игра. А какие же задачи у игры, кроме самой игры? Она вполне самодостаточна.

Изданная в 1920 году брошюра Вадима Шершеневича « $2 \times 2 = 5$ » представляет собой краткое изложение правил этой игры, теории имажинизма, изобилующее «примерами из практики». Эту остроумную книжку можно рассматривать как одну из поэм Шершеневича. Строго филологически она, может быть, и не слишком оригинальна: читавшему прежде А. Потебню, знакомому со стиховедческими работами В. Брюсова и Андрея Белого, многое в ней покажется не столь уж и новым. Но работа содержит «правила игры в имажинизм», довольно строго соблюдаемые Шершеневичем в его поэтической практике. Более того, знакомство со стихами Шершеневича-имажиниста лучше всего предварить чтением этой книжки. Тогда вопросы по поводу тех или иных многочисленных отклонений от языковой нормы в его стихах просто-напросто не возникнут.

Любопытное наблюдение: эксперименты с поэтическим языком, предлагаемые Шершеневичем в « $2 \times 2 = 5$ » (особенно глава «Ломать грамматику», посвящённая видному русско-му языковеду А. М. Пешковскому), парадоксальным обра-

зом совпадают порой с фактами детского языка, в «гениальном» возрасте от двух до пяти лет, с любовью собранными и описанными Корнеем Чуковским! Забавным образом сопоставима и цифровая символика названий: « $2 \times 2 = 5$ » у Шершеневича и «0 т 2 до 5» у Чуковского.

Возникает ощущение, что Вадим Шершеневич, пожалуй, даже и неосознанно, ставил перед собой задачу стяжать лавры русского Бодлера от имажинизма (не забудем, что Шарль Бодлер был самым почитаемым поэтом ещё у эгофутуристов). Тогда неслучайным будет и то обстоятельство, что он отважился на перевод «Цветов зла» – и в одиночку перевёл их полностью.

Впрочем, намерения намерениями, но эротическая поэзия у Шершеневича зачастую носит прохладный, внешне-описательный – словно бы брюсовский – характер. А тщась выглядеть то пресыщенным денди из Парижа и Лондона, то – при помощи «маяковских» «гиперсексуальных» метафор – таким латинским Колосс-Эротом, поэт (скажем мягче, лирический герой поэзии Шершеневича) предстаёт перед читателем скорее как казанский гимназист выпускного класса, посмотревшийся определённого рода «карточек».

С другой стороны, умеренно игровые и наименее «бодлеровские» лирические стихотворения Вадима Шершеневича («Принцип графического стиха», «Выводок обид» и др.) обнаруживают вполне нормальную – весьма раннимую – душу-Психею. Тонко почувствовал это «соимажинист» Рюрик

Ивнев: «Несмотря на эту жуткую весёлость, которой ты хочешь скрыть свой “гроб пустой”, несмотря на твою “предметность”, несмотря на твоё кажущееся и самодовольное благополучие, я чувствую в тебе какое-то странное и страшное, заглушённое и... живое страдание» («Четыре выстрела в Есенина, Кусикова, Мариенгофа и Шершеневича»).

Если пытаться мерить русский имажинизм неким «обще-европейским искусствоведческим аршином», то он (в случае Шершеневича) окажется во многом близок сюрреализму, будет как бы отечественным аналогом последнего. За четыре года до «Манифеста сюрреалистов» (1924) Вадим Шершеневич с величайшей хвалой (« $2 \times 2 = 5$ » и «Кому я жму руку») отзывался о творчестве французского поэта Сен-Поля Ру, которого французские сюрреалисты впоследствии считали своим предтечей. Да и Лев Троцкий, благоволивший (возможно – из тактических соображений) русским имажинистам, будучи выслан, встречался в Париже с Андре Бретоном. Кстати, и претензии – под стать французскому собрату своему – имажинизм выказывал самые глобальные, полагая быть «первым раскатом всемирной духовной революции». Симптоматичны проклятия разуму («Бродяга страстей»), апелляции к бессознательному (название главной теоретической работы Шершеневича « $2 \times 2 = 5$ » говорит само за себя). «Аритмичность, аграмматичность и бессодержательность – вот три кита поэзии грядущего завтра» – таковой виделась «программа-максимум» имажинизма его лиде-

ру. (Заметим, что под «содержанием» понимался нарратив, говоря языком современного литературоведения).

Впрочем, в собственной поэтической практике Шершеневич до «программы-максимум», к счастью, явно недотягивал, главным образом руководствуясь тезисом о «пожирании образом содержания», да и то далеко не до конца. Так что полностью «содержание» «сожрано» не было, и всё свелось к предельно метафоризированным («100 образов на 100 строк») вариациям на «вечные темы». Которых у крайнего урбаниста Шершеневича на одну меньше.

Так, его поэма «Песня песней» сводится, в сущности, к сравнению тех или иных частей тела возлюбленной поэта с, хочется сказать, аналогичными аксессуарами городского хозяйства. Ничего дурного в этом, разумеется, нет. Но есть, наверное, доля истины в словах В. Брюсова, писавшего о книге Шершеневича «Лошадь как лошадь»: «Писатель образованный, начитанный и, безусловно, талантливый, он больше всего озабочен вопросами школы». <...> В книге больше мыслей, чем эмоций, больше остроумия, чем поэзии...»

Очевидно, одним из импульсов для создания урбанистической «Песни песней» было переложение библейского оригинала, сделанное Абрамом Эфросом и увидевшее свет в 1909 году с предисловием В. В. Розанова. Кстати, Розанов был одним из самых почитаемых авторов в имажинистской среде. У Шершеневича имя «гениального мракобеса» впервые звучит уже на страницах альманахов «Мезонина поэ-

зии» (1913). Правда, из воистину безграничного Розанова всякий выбирает близкое себе. У Шершеневича это главным образом розановская тема «семени человеческого». К вопросам же онтологического характера Шершеневич остался довольно холоден, ограничиваясь иронически-панибратским похлопыванием «Бога» по плечу («Вечный жид»).

Особо следует отметить вклад Вадима Шершеневича в «реформу» русской рифмы. Здесь после Хлебникова, Маяковского и Пастернака непременно должен быть упомянут и он. Хотя и тут Шершеневич, как это нередко с ним случалось, терял чувство меры. И, положим, безудержное нагнетание диссонансов (в сборнике «Итак итог») в какой-то момент начинает раздражать.

Имажинизм Шершеневича заявил о себе как об искусстве оптимистичном: «Для имажинизма скорбь – опечатка в книге бытия, не искажающая факта. Искусство должно быть радостным, довольно идти впереди кортежа самоубийц». Однако может показаться, что это «довольно» Шершеневича-теоретика в первую очередь обращено к Шершеневичу-поэту, ибо многие стихи его не без основания можно отнести к разряду «суицидальной лирики». Мотив самоубийства центральный в его поэзии имажинистского периода. Так, финальная часть стихотворения «Выразительная, как обезьяний зад» (1923) представляет собой не только своеобразный «сценарий» последнего есенинского часа, но включает в себе и как бы черновик предсмертного стихо-

творения Есенина – разумеется, если придерживаться традиционной версии самоубийства поэта. При этом невольно вспоминается пословица «Ради красного словца не пожалеет мать-отца», – ведь это стихотворение с нарочито эпатажным названием посвящено... смерти матери Вадима Шершеневича, горячо им любимой!.. И едва ли совсем не прав был В. Львов-Рогачевский, когда говорил о сборнике «Лошадь как лошадь»: «За каталогом образов, за перепевами, раскрывается страшное лицо человека, потерявшего душу в современном городе. Здесь есть своё, и это войдёт в литературу».

Заметим, что «Итак итог», книга едва ли менее мрачная, была ещё впереди. Сборник этот Шершеневич посвятил своей второй жене, актрисе Юлии Сергеевне Дижур. Но как раз во время выхода книги, после ссоры с поэтом, она покончила с собой...

Приведём несколько фактов из жизни поэта, истолковать которые – в их совокупности – можно, пожалуй, только с привлечением некоего мистического элемента. Итак, мать поэта пользовалась сценическим псевдонимом Львова-Шершеневич. Критик, «специализировавшийся на имажинизме» в 20-е годы, звался Львов-Рогачевский. Поэтесса Надежда Львова, приятельница Шершеневича и возлюбленная его учителя В. Брюсова, подобно Юлии Дижур покончила с собой выстрелом из револьвера. Добавим к этому, что Львами звали соратника Шершеневича по «Мезонину поэзии» Зака

и первого мужа Юлии Дижур – поэта Моносзона!..

Итак, претендуя в 1920 году быть «первым раскатом всемирной духовной революции», 1925 год русский имажинизм проводил в «кафэ-пивной» «Калоша». В исполненной горечи статье «Существуют ли имажинисты?» в 1928 году Вадим Шершеневич писал: «Теперь сама поэзия пущена врукопашную. Здесь побеждает уже не мастерство, не точность прицела, не разрыв лиризма, а более крепкий кулак. <...> В таком виде искусство вообще помочь не может, ибо пользование искусством в таком смысле сильно напоминает вколачивание в стену гвоздей фарфоровой чашкой».

Да, общество, приближавшееся к 30-м годам, от поэзии ожидало «полуимажинистских полуметафор» типа «Сталин как Ленин» – но не более того. Разумеется, «конец имажинизма» имел и внутренние, не менее важные причины. Есенин, женившись на Дункан, надолго уезжает за границу. Мариенгоф? «Хотя с тем же Толей... я очень дружен, но всё же есть некоторый холодок, который в отношениях мешает больше, чем открытая ссора», – пишет Шершеневич в 1924 году А. Кусикову, тоже уехавшему в Берлин. Литературное одиночество? Но, в конце концов, имажинизм имажинизмом, а поэзия – дело сугубо индивидуальное. Однако «идеальный» поэтический возраст (30 лет) Шершеневич уже перешагнул. А «второе дыхание» не открылось. Немногочисленные стихи второй половины 20-х и 30-х годов представляют собою «оглядки» на начало 20-х и сетования на «ста-

рость» и – приглушённо – на «неблагополучие в королевстве Датском»... Ранняя *senilia*? Впрочем, существует и ещё одно немаловажное обстоятельство.

Осип Мандельштам резко прекратил заниматься поэтическими переводами, почувствовав, как этот «суррогат творческой деятельности» исподволь отнимает у поэта-переводчика «своё».

А Вадим Шершеневич, напротив, уходит в переводы, работает в театре.

Не случайно мы вспомнили Осипа Мандельштама. На первый взгляд, само сопоставление этих поэтических имен – Шершеневич и Мандельштам – возможно лишь, скажем, в целях контрастных. Да, современники. Но едва ли не абсолютные поэтические антагонисты. Вдобавок и личные отношения поэтов, во всяком случае в первой половине 20-х годов, точнее всего было бы передать словом «вражда»: там были и потасовка, и несостоявшаяся дуэль, и демонстративное неузнавание друг друга при случайных встречах.

Тем неожиданнее, что в своих воспоминаниях, писавшихся в середине 30-х годов, Шершеневич говорит о Мандельштаме как о поэте, которого он любит, и человеку, которого уважает. Но это не всё.

Сравним два отрывка:

Заблудился вконец я. И вот обрываю
Заусеницы глаз – эти слезы; и вот

В департаменте вёсен, в канцелярии мая,
Как опричник с метлою у Арбатских ворот,
Проскакала любовь. Нищий стоптанный высох
И уткнулся седым зипуном в голыши,
В департаментах вёсен – палисадники лысых
А на Дантовых клумбах, как всегда, ни души!..

(Шершеневич, 1918)

Заблудился я в небе – что делать?
Тот, кому оно близко, – ответь!
Легче было вам, Дантовых девять
Атлетических дисков, звенеть.

(Мандельштам, 1938)

С удивлением должны мы будем признать, что в знаменитом стихотворении О. Мандельштама совершенно внятно, отчётливо «отозвалось слово» В. Шершеневича. А коль скоро так, то полузабытое «слово» это, может быть, и у нынешнего читателя способно вызвать отзвук-отзыв?

Русская литература. 1991. № 4

Р. С. Почти четверть века назад так я закончил предисловие к сборнику Шершеневича, совершенно не представляя, что упоминание его имени в паре с Мандельштамом позднее получит неожиданное продолжение-развитие.

Еще в 1990 году, собирая материал для первой своей статьи о Вадиме Шершеневиче (Русская литература 1991, № 4),

я отметил для себя, что поэт почему-то нигде не называет девичью фамилию своей матери, даже в тех случаях, где это неминуемо вызывает у читателя недоумение.

К счастью, не остановился, подобно мне, на констатации этого странноватого факта крупнейший отечественный исследователь творчества Шершеневича, мой добрый друг москвич Владимир Александрович Дроздов. И вот после кропотливых архивных изысканий в 2009 году он установил, что девичья фамилия матери Шершеневича – Мандельштам («Современное есениноведение». 2009. № 12). Более того, Вадим Шершеневич (по матери) и Осип Мандельштам не просто носили одну фамилию, они – троюродные братья. Правда, известным это обстоятельство могло быть только первому, и то не наверняка.

Николай Оцуп

Николай Авдеевич Оцуп родился 23.10 (4.11) 1894 года в Царском Селе. По линии отца он потомок испанских или португальских евреев, носивших фамилию Лопес или Лопец. Отец поэта, в молодости принявший православие, служил секретарём заводчика Шмидта в Санкт-Петербурге, позднее – царскосельский земельный арендатор. Трое двоюродных братьев Оцупа – Александр, Иосиф и Петр – известные фотографы. Разнобой с ударением в фамилии (Оцуп и Оцуп) вызван тем, что в эмиграции, приняв французское подданство, поэт и фамилию свою стал произносить «на французский лад» – с акцентом на последний слог.

Оцуп учился в царскосельской Николаевской гимназии, связанной в истории русской литературы в первую очередь с двумя именами: её директора Иннокентия Анненского и закончившего её Николая Гумилёва. Любопытно, что старшеклассник Оцуп будет приглашён репетитором в семью Хмара-Барщевских, родственников Анненского, а позднее судьба сведёт его и с Гумилёвым. Окончив гимназию в 1913 году с золотой медалью, Оцуп уезжает в Париж, где слушает в Коллеж де Франс лекции Анри Бергсона. В связи с объявлением войны он возвращается в Санкт-Петербург, где поступает на историко-филологический факультет Петербургского Императорского университета. Начавший писать стихи

в гимназические годы Оцуп в 1916 году уже «принят» у Мережковских. В 1918-м он поступает на работу в издательство «Всемирная литература». Там знакомится с Гумилёвым и вскоре становится членом 3-го «Цеха поэтов». Первый поэтический сборник Оцупа «Град» увидит свет в год гибели Гумилёва (1921). Печально, что и брата Оцупа – Павла постигнет та же участь. К. Чуковский 19 января 1920 года запишет в дневнике: «Вчера утром звонит ко мне Ник. Оцуп: нельзя ли узнать у Горького, расстрелян ли Павел Авдеич (его брат). Я позвонил, подошла Марья Игнатьевна. – Да, да, К. И., он расстрелян...» (Чуковский К. Дневник. 1901–1929. М., 1991). Два других брата Оцупа оставят свой след в русской литературе, во всяком случае – в её эмигрантской ветви. Это Александр и Георгий Оцупы, известные под псевдонимами Сергей Горный (А. Авдеев) и Георгий Раевский.

Осенью 1922-го Оцуп эмигрирует в Германию, где развивает активную издательскую деятельность: переиздаёт три альманаха «Цеха поэтов», выпускает новый, четвёртый. Во Франции, куда он переезжает вскоре, выходят второй его поэтический сборник «В дыму» (1926) и отдельно изданная поэма «Встреча» (1928). В 1930 году в Германии выходит его краткий обзор русской послереволюционной поэзии *Die neue russische Dichtung*.

В 1930–1934 годах Оцуп – главный редактор парижских «Чисел», в программе которых оппоненты усматривали как «эстетизм», так и нарочитую «аполитичность». Впрочем,

как главный редактор издания, Оцуп открыто объявлял, что отказывается «философию Бергсона и романы Пруста обсуждать не иначе, как в смысле их пригодности для борьбы с коммунизмом» (Оцуп Н. Современники. Париж, 1961), к чему склонялись более воинственно настроенные литераторы. Во второй половине 1930-х он начинает работу над «Дневником в стихах» и пишет роман «Беатриче в аду» (1939), посвящённый жизни русского Монпарнаса.

После объявления войны (1939) Оцуп записался добровольцем во французскую армию. Был арестован в Италии, бежал из тюрьмы, снова арестован и заключён в концентрационный лагерь. После нового побега он до конца войны сражался в рядах итальянских партизан и был удостоен воинских наград.

В 1950 году увидел свет «Дневник в стихах». С 1951 года, получив в Сорбонне докторскую степень за работу о Гумилёве, Оцуп преподаёт в «Эколь Нормаль». В 1958-м он пишет пьесу «Три царя», а в 1961 году, уже после кончины поэта (28.12.1958), выходит двухтомное собрание стихотворений Оцупа «Жизнь и смерть» и двухтомник его литературоведческих работ.

Глеб Струве очерк о поэте заканчивал так: «Придёт, пожалуй, время, когда Оцуп-лирик будет поставлен выше Георгия Иванова с его нигилистическим “эпатажем”». Сама по себе попытка сравнения с Георгием Ивановым, на тот момент, безусловно, поэтом № 1 эмиграции, для любого бы-

ла бы почётной. Другой вопрос: имел ли подобный прогноз под собой реальную почву? Пожалуй, нет, ибо вызван был в первую очередь личной неприязнью Струве к Георгию Иванову.

Петр Бицилли писал в 1928 году о сборнике Николая Оцупа «В дыму»: «Стихи Оцупа доставляют то большое удовольствие, что никакой “приём” из них не выпирает и что “формализму” здесь поживиться нечем». В финальном четверостишии сборника «расшифровывалось» его название: «Но, знаешь, я уверился в дыму / Страстей и бедствий, проходящих мимо, / Что мы не помогаем никому / Печалью, временами нестерпимой». Итак, установка на естественность поэтической речи (отсутствие «приёмов»), на стоическое преодоление «дыма страстей». Добавим к этому сдержанность и сосредоточенность – превосходные человеческие качества, которыми, по мнению ряда современников, в полной мере был наделён поэт, но которые едва ли способствуют реализации собственно лирического начала. В лирике Оцупа, строго выдержанной в акмеистических традициях, нет откровенных провалов. Но, к сожалению, не так много и «парений». В связи с этим следует отметить и весьма сдержанные отзывы об Оцупе Корнея Чуковского (Дневник) или Василия Яновского («Поля Елисейские»).

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.