

*Н.М. Солнцева*

**В.А. Дроздов. Dum spiro spero: О Вадиме Шершеневиче, и не только:  
Статьи. Разыскания. Публикации. М.: Водолей, 2014. 800 с.**

Книга известного литературоведа и коллекционера В.А. Дроздова прочитывается как яркий, насыщенный интригами детектив. По сути, ее содержание – расследования историко-литературного характера, основанные на биографических и текстологических разысканиях с привлечением материалов личного архива автора, РО ИМЛИ, РО ИРЛИ, ГАРФ и др. На ее страницах развернуты полемики, приводятся неизвестные письма, дневники, факты, поставлены вопросы, за которыми следуют решения.

Например, почему книге 1913 г. В. Шершеневич дал название «Carmina»? Не соглашаясь с ранее высказанными и обобщенными в книге Т.А. Богумил 2007 г. «В.Г. Шершеневич: феномен авторской субъективности» предположениями (выражение «Carmina nullo sanam» / «Стихов слагать не буду»; название раздела «Cor Ardens» Вяч. Иванова, 1911; ярко-красный цвет в переводе с французского; аллюзия на имя Кармен), В.А. Дроздов полагает, что оно восходит к строкам оды Горация «К Цензорину» («gaudes carminibus carmina possumus / donare, et pretium dicere muneri»). Ключом к этому решению стал автограф Шершеневича на экземпляре книги (хранится в РГАЛИ), подаренном Г. Иванову. Чтобы уточнить дату знакомства Шершеневича и В. Маяковского (23 марта 1913 г. вместо известного указания на первую половину 1913 г.), сопоставляется целый ряд событий литературной жизни и их освещение в прессе. И как правильно писать название книги, в которую вошли стихи 1922–1926 гг.: «И так итог» или «Итак, итог»? Или В.А. Дроздов возвращается к уже имеющему свою текстологическую историю вопросу о «шее ноги» из «Черного человека» (1923–1925) С. Есенина. Так «ноги» или «ночи»? Этот исследовательский сюжет разрастается через анализ есенинских генитивных метафор, их семантических полей, через почерк – и не обойдено вниманием «ни одно слово автографа, в котором есть буква “ч” или “г”» (рец. изд., с. 331). Или кто у кого украл «штаны» – Маяковский у Шершеневича или Шершеневич у Маяковского? В.А. Дроздов, обратившись к известному в истории авторского права случаю плагиата, убедитель-

но показывает несостоятельность утвердившегося на десятилетия предположения. Расследуется хронология фактов, сопутствующих появлению строк из «Кофты фата» (1914) Маяковского («Я сошью себе черные штаны / из бархата голоса моего») и из «Так ползите ко мне по зигзагистым переулкам мозга...» (1914) Шершеневича («Из Ваших поцелуев и из ласк протертых / Я в полоску сошью себе огромные штаны»). Это брошенная Маяковским фраза о том, что именно Шершеневич украл у него «штаны», сроки и причины создания новой версии стиха Шершеневича («Из Ваших поцелуев и из ласк протертых / Я в полоску сошью себе огромный плащ»), реконструкция последовательности набора текстов и др. По версии В.А. Дроздова, украл уж точно не Шершеневич. Примечательны и отсылка к более раннему стихотворению Саши Черного «В редакции толстого журнала» (1909) о некоем поэте, который писал стихи о восходах и «думал из “Восходов” сшить штаны», и предположение: «Не исключено, что желание “сшить штаны”, выбрав в качестве “материала” “поцелуи и ласки”, у Шершеневича возникло под влиянием стихотворения Саши Черного» (рец. изд., с. 106).

В книге высказаны яркие прочтения произведений Шершеневича, новое понимание их литературного и биографического контекста. Прежде всего это касается описания мотивных рядов поэтических книг Шершеневича. Перспективным для историков литературы полагаю сюжет о его восприятии романа-утопии Э. Брама «Бунт среднего сословия» (изд. 1911). С особенной заинтересованностью воспринимается трактовка отнюдь не прозрачного смысла «Похождений Электрического Арлекина» (1919), соотнесенного со статьей поэта «О веселом в искусстве» (1918). На наш взгляд, в «Похождениях» скорее проступает усталость от арлекинады, осознание ее пределов, за которыми – драмы и трагедии.

В книге есть ценные описания творческих контактов. Например, Шершеневича и Маяковского. Как видно из приведенных материалов, Шершеневич в футуризме не случайный человек, не попутчик: «<...> в течение года с момента знакомства каждый из поэтов, принадлежа к соперничающим литературным группам кубофутуристов и “Мезонина поэзии”, активно участвовал в развитии футуристского движения, постепенно сближая свои позиции, что в конце концов привело к объединению поэтических сил на страницах единого “толстого” журнала – “Первого журнала русских футуристов”» (рец. изд., с. 67). Обнаруживая сближение теоретических установок Маяковского и Шершеневича, В.А. Дроздов пишет о стремлении кубофутуристов минимизировать влияние Шершеневича на Маяковского. Вместе с тем рассмотрены факты соперничества поэтов, например в 1914 г. Монологическая драма «Быстрь» (над ней Шершеневич работал в 1914 г.) подана как ответ на трагедию «Владимир Маяковский». Или, в продолжение уже поставленной в нау-

ке проблемы<sup>1</sup>, говорится, насколько по-разному поэтами прочитана книга Ницше «Так говорил Заратустра». Анализ межтекстовых контактов (в том числе сознательных) Маяковского и Шершеневича развернут с полемичностью по отношению к опубликованным по этой теме работам, чему есть ряд причин. Например, принципиален для выводов об аутентичности и вторичности образа вопрос о времени его появления. Один из фрагментов книги посвящен анализу тропов в поэзии Маяковского и Шершеневича: с опорным словом «город», или с опорными словами «душа», «сердце» как восходящими к произведениям И. Анненского, или тропы с опорой на такие реалии, как земля, небо, растения и т. д. Специальная глава посвящена акцентному стиху у Шершеневича, Маяковского и К. Большакова.

Сквозная тема книги – отношения Шершеневича и Есенина. Речь идет об общих чертах становления их оппозиционных политических взглядов до революции, о крахе иллюзий. 1921 год отмечен как время расхождения поэтов в отношении к происходящему в стране. Но отметим, что вера в коммунистическое строительство, о котором говорится в «Железном Миргороде» (1923), означает только жажду индустриального перелома России, поразившего Есенина в Америке – духовной провинции, а большевиком он себя называл не в силу партийных симпатий, а причисляя себя к народу, к большинству. В.А. Дроздков справедливо пишет не просто о протестных настроениях Есенина, а о его трагедии, о том, что ему, в отличие от Шершеневича, не удалось дистанцироваться от власти. В книге описаны мысли Шершеневича о смене революционной парадигмы и есенинское предчувствие иной, не октябрьской, революции, сопоставляются «Страна Негодяев» (1923) и поэма Шершеневича «Мещантика. Утопический блеф» (1923). Особенно притягивают к себе фрагменты, в которых анализируются эстетические взгляды того и другого. Принципы имажинистского образотворчества в есенинском понимании отличны от творческого метода Шершеневича и Мариенгофа. В книге дано углубленное осмысление «Быта и искусства» (<1920>) Есенина. Как пишет В.А. Дроздков: «Что касается проблемы отношений быта и искусства, то Шершеневич был и оставался сторонником идеалистических представлений, отделяющих быт (бытие) от искусства» (рец. изд., с. 187). Аргумент за аргументом вовлекают читателя в филологическую историю о том, чем увлекла Есенина книга Шершеневича «Лошадь как лошадь» (1920) – и мы получаем ответ, в чем суть есенинских выписок из нее (виды рифм, звуковые повторы, паронимические сочетания, генитивные конструкции и конструкции с творительным падежом существительных, депозитизация высоких реалий и проч.).

В книге описан путь Шершеневича, причем его ранние эстетические пристрастия показаны как подпочва имажинизма. Начинается все с влияния русских символистов и «прóклятых поэтов» на дебютный сборник «Весенние

<sup>1</sup> Мекш Э.Б. Монологическая драма Вадима Шершеневича «Быстрь» (спор с Маяковским) // Художественный текст: Восприятие. Анализ. Интерпретация. №3. Vilnius: VPU, 2002. С. 127–138.

проталинки» (1911) и следующую книгу «Carmina. Лирика (1911–1912)» (1913). Дальнейшая ориентация Шершеневича на футуризм обусловлена контактами с В. Брюсовым, В. Маяковским, Л. Заком, знакомством с теоретическими работами художников-авангардистов. К некоторым положениям, высказанным Маринетти, Шершеневич «пришел, по-видимому, независимо от него» (рец. изд., с. 120). На страницах книги мы встречаем обстоятельные разъяснения, что привело Шершеневича к сотрудничеству с эгофутуристами, что привлекло его в кубофутуризме – а это «мощь подлинного футуризма» (рец. изд., с. 74–75), теоретический потенциал, что в нем отталкивало – например, «культурное невежество» членов группы (с. 75); что представлял собой «Мезонин поэзии».

Подробно рассматривая стилевую специфику произведений Шершеневича доимажинистского периода, В.А. Дроздов, по сути, показывает, как из нее формировалась впоследствии имажинистская теория непрерывного потока образов. Уже 1913 год – определяющий на пути к имажинизму. Описывая симультанизм в авангардистской живописи, метод Р. Делоне, У. Боччони, транслированный Г. Якуловым, исследователь обращается к статье Шершеневича «Пунктир футуризма» (1914), обнаруживая родственность симультанности образотворчества с неоимпрессионистской идеей. Импрессионистский алгоритм отмечен и в имажинистской лирике (например, в «Принципе импрессионизма» из книги «Лошадь как лошадь»). Уже на рубеже 1913–1914 гг. Шершеневича не удовлетворяет принцип последовательного развертывания образов во времени, поскольку не позволяет выразить новые темпы цивилизации. Как в одном мгновении передать явления разных пространств и времен? Он провозглашает принцип многотемия, призывает отказаться от принципа соподчинения образов лейт-образу. Надо оживить каждую строку за счет необычного образа, придать ей и каждому образу самостоятельность, и об этом – в статье «Жюль Лафорг» (1914). Шершеневич перевел более двадцати стихотворений Лафорга. Стихотворения 1915 г. – пример того, что «равенство всех образов при их механическом, а не органическом соединении» (рец. изд., с. 128) продуктивно при симультанном отражении событий. Оказывается, и знакомство с японской, китайской поэзией укрепило его в необходимости отказаться от лейт-образа. Он прочитал книгу Мойчи Ямагучи «Импрессионизм как господствующее направление японской поэзии» (СПб., 1913), и из нее взял особенность «цепных стихотворений»: второе полустихие по содержанию согласовывается с первым полустихием; третье – только со вторым и никакой связи с первым, четвертое с третьим и ни с какими предыдущими...), но далее разовьются имажинистская практика случайного сцепления отдельных частей<sup>1</sup>. Черта имажи-

<sup>1</sup> Как сказано в работе В. Шершеневича «2 x 2 = 5. Листы имажиниста» (1920): «<...>соединение отдельных образов в стихотворение есть механическая работа, а не органическая, как полагают Есенин и Кусиков» (Поэты-имажинисты / Сост., примеч. Э.М. Шнейдермана. СПб.: Петербург. писатель, 1997. С. 28.

нистской техники – синестетические образы как «результат неразделенного восприятия, когда зрительные, слуховые, вкусовые и другие ощущения слиты вместе» (указ. изд., с. 118); например: «А благовест тяжкий и строгий / В огне голубого луча / Стекает, течет на дороги / Струей золотой сургуча»; «Укушенный взором неистово-злобным, / Я душу вытер от радости насухо».

Уже в ранних теоретических тезах («Футуризм без маски: Компилятивная интродукция», 1913) очевидно главенство формы, уже в ранней поэзии есть антропология городских реалий, одушевленная сущность абстрактных понятий («Страсти сутились, как арабчата-челядь», «Разум ушел на свои похороны» и т. п.), снижение высоких реалий («Солнце, как красная ссадина на щеке», «Небо раскрылось, как дамский лиф» и т. п.), поэтизация новых реалий («Счастье перегорает, как электролампа», «как звонкая дробь телефона» и т. п.), развертывание образа, тропеическая насыщенность строки («Нам аккомпанировали наши грусти... / Танцевала мгла. / Еще секунда, и сердце опустит / До ног халат», «Зимний лес, больной и лысый, / Встал на снежном пьедестале... / Месяц беленькою крысой / Прошмыгнул в небесном зале»). Собран материал по частотности в поэзии Шершеневича антропоморфных (вроде «мертвое время с косым глазом китайца») тропов, эпизодичности генитивных (вроде «в ломбарде времени», «по шоссе времени») тропов с опорным словом «время» и частотности с опорным словом «жизнь». Приведены примеры обратимости образной парадигмы («В рукавицу извозчика серебряную каплю пролил» и т. п.). Описана техника антиномических сочетаний слов вроде «Возьмите пальцы судьбы, как зубочистки, / И ковыряйте ими между гнилых веков» (вещественное – невещественное); «взгляните: под юбкой синего горизонта / Копшатся руки аэропланов тугих» (непривлекательное – красивое); «Косматый город кажется только грязной / Скатертью, на которой крошками набросаны дома» (большое – малое).

В.А. Дроздов убедительно показывает, что книга «Лошадь как лошадь» не только лирический опыт, но и свод решений по «инструментовке» образов, их «каталог», в котором прочитываются – среди прочих – теоретические принципы «толпы образов» (рец. изд., с. 267), «сжатия образного пространства» (рец. изд., с. 272), безглагольности, привлекательной для поэтов разных эстетических направлений. Но не только для поэтов. Как писал П.Д. Успенский, для нового понимания категорий пространства и времени «наш язык совершенно не приспособлен», «нужны какие-то совсем другие формы – не глагольные»<sup>1</sup>. Работа над переводами книг Маринетти побудила Шершеневича приступить к опытам деграмматизации поэтического языка, ради чего он выбрасывал модальные глаголы и вообще и выстраивал безглагольные строфы.

Из книги очевидно, что взгляды Шершеневича актуальны и для понимания процессов, происходящих в прозе, в частности в «прозе поэта». Высказанная им в 1913 г. мысль об обновлении художественной прозы через

<sup>1</sup>Успенский П.Д. Tertium organum. Ключ к загадкам мира. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2004. С. 166.

«отказ от ориентации <...> на сочетания “слов – содержаний” и насыщение ее сочетаниями “слов – образов”» (рец. изд., с. 127) коррелирует (отмечено самим Шершеневичем) с «симфониями» и напечатанными главами «Петербург» Белого.

В книге приведены любопытнейшие биографические материалы. Если «корни рода Шершеневичей можно отыскать в Подолии» (рец. изд., с. 12), то реконструировать родословную по материнской линии стало возможным «только в результате завершения двух независимых исследований» (рец. изд., с. 21). В генеалогическую историю развернут вопрос и о предках поэта, и о возможности родства Шершеневича и О. Мандельштама. Конечно, в книге идет речь о музах, о женщинах поэтических книг Шершеневича, но и здесь есть своя интрига: кому адресованы лирические откровения и соответствует ли адресат отразившейся в стихах любовной истории? Или рассмотрены материалы (в том числе свидетельства Р. Ивнева, И. Грузинова, Т. Мачтета, И. Розанова), привносящие новые акценты в уже описанную ранее (П.М. Нерлер. «Мандельштам и Шершеневич», 1990; «Поэт и город», 1990; А.А. Кобринский. «Дуэльные истории Серебряного века: поединки поэтов как факт литературной жизни», 2007) ссору Мандельштама и Шершеневича, подробно изложены обстоятельства их несостоявшейся дуэли. Детально реконструированы отношения имажинистов с Московской ЧК. Документально изложены обстоятельства обвинения Шершеневича в сотрудничестве с партией анархистов и операции ВЧК в квартире З. Шатовой (в «Зойкиной квартире»). Приведены материалы уголовного дела 1922 г. по обвинению Шершеневича и М. Ройзмана в издании брошюры «Мы Чем Каемся» (первоначально – «Все, Чем Каемся») и говорится о его роли в свертывании деятельности имажинистов. Описано участие Шершеневича в театральной жизни и сделан акцент на направленной против него кампании 1933–1939 гг. по обвинению в плагиате, «деляческом использовании своей работы в оперетте» (рец. изд., с. 491), в связи с чем приводятся материалы переписки Шершеневича и М. Зощенко. Не могу не отметить изыскания, представленные в главе «Жизнь и смерть дерзо-поэта Василия Федорова».

Издание ценно и своими приложениями: «Вадим Шершеневич. Мещанка. Утопический блеф», «Вадим Шершеневич. Нельзя прощать. (Ошибка товарища Николая). Драма в 4-х актах», «“Так жили поэты...” (Шершеневич и мир литературной Москвы в дневнике Тараса Мачтета)».