

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
КРИТИКИ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ

Июнь 1990

ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1957 ГОДА

Орган Союза писателей СССР
и Института мировой литературы им. А. М. Горького
Академии наук СССР

Содержание

XX ВЕК: ИСКУССТВО. КУЛЬТУРА. ЖИЗНЬ

- 3 А. ТУРСУНОВ. «Яви свой новый лик святой!..» (Национальная культура в общечеловеческой перспективе)
- 36 Е. СЕРГЕЕВ — С. ШВЕДОВ. Масскультура: наша, домашняя, современная
- 57 В. ПЕРЕЛЬМУТЕР. Живущий на маяке (Над архивом Георгия Шенгели)

ТЕОРИЯ: ПРОБЛЕМЫ И РАЗМЫШЛЕНИЯ

Текст и прочтение

- 85 Ф. Р. ДЖЕЙМСОН. Теория в новой ситуации
- 90 М. КРИГЕР. Контридеологическая традиция в западной теории
- 97 С. ЛОМИНАДЗЕ. У них и у нас

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

- 104 П. БАСИНСКИЙ. Трагедия понимания («Музыка революции» и судьба интеллигенции в творчестве А. Блока)
- 127 В. АВЕТИСЯН. Гёте и Данте

Вадим ПЕРЕЛЬМУТЕР

ЖИВУЩИЙ НА МАЯКЕ
НАД АРХИВОМ ГЕОРГИЯ ШЕНГЕЛИ

Не бойтесь совершенства. Вам его
не достичь.

Сальватор Дали

За несколько минут до начала первого после смерти Шенгели вечера, посвященного его памяти, председательствующему — Сергею Васильевичу Шервинскому — передали письмо.

«К сожалению, я заболел и не могу присутствовать и выступить на вечере моего друга, моего дорогого поэта Георгия Шенгели. Если бы Вы сочли уместным огласить эти мои строки, это была бы и моя часть воздаяния памяти поэта.

Первая моя встреча с Георгием Шенгели состоялась тогда, когда я, будучи мальчиком, но уже чувствуя, что в мире есть поэзия, и уже понимая краем души, что я буду служить ей, увидел его на сцене театра в Одессе — давно, давно, когда он выступал как докладчик о творчестве Северянина и как чтец своих стихов.

Он поразил меня, потряс навсегда. В черном сюртуке, молодой, красивый, таинственный, мерцающий золотыми, как мне тогда показалось, глазами, он читал необычайной красоты стихи, из которых я тогда понял, что это рыцарь слова, звука, воображения... Одним из тех, кто был для меня ангелами, провожавшими меня в мир искусства, и, может быть, с наиболее пламенным мечом, — был именно Георгий Шенгели. Я славлю его в своей душе всегда!

Дело не во мне, но как иначе судить о мире, как не ставя себя в середину его.

Когда-то Георгий Аркадьевич сказал мне, что он хотел бы жить на маяке. Какая превосходная фантазия!

Все можно было нести на его суд — стихи, прозу, драму, замысел, намек... Он все понимал, и если ему нравилось — вдруг сверкал на меня великолепным оскалом улыбки.

Он написал чудные вещи. Сонет о Гамлете, где говорит о железных ботфортах Фортинбраса. У него ни одной ошибки в применении эпитета. Он точный мастер.

Лучшее стихотворение о Пушкине в русской литературе после Лермонтова написано им. Он говорит, что Пушкин на экзамене перед Державиным выбежал, «лицом сверкая обезьяньим». Гениально!

У него пронизанные поэзией стихи о море, о капитанских жилищах, о Керчи, которые я всегда ношу в своем сердце... Он назвал одну из своих книг «Планер»! О, мой дорогой поэт!

Я не буду говорить о его переводческом труде — на мой взгляд, недооцененном.

Я хочу сказать только о том, что в своей жизни знал поэта — одного из нескольких, — странную, необычную, прикасающуюся к грандиозному фигуру.

И он навсегда остался в моей памяти как железный мастер, как рыцарь поэзии, как красивый и благородный человек — как человек, одержимый служением слову, образу, воображению.

Я верю, что где-то сейчас он живет на маяке с огромными окнами и огромным морем у подножия.

Ю. Олеша.

21 февраля 1958 г.».

Выступление это прежде не публиковалось. Оно хранится в Рукописном отделе Гослитмузея, в фонде Ю. Олеша.

Для присутствовавших на вечере в эмоционально озвученных и сохранивших на бумаге устную интонацию словах Олеша не было ни искры преувеличения. Большинство из них и сами знали Г. Шенгели не одно десятилетие, вступали в литературу, на его руку опираясь, могли читать наизусть сотни строк его стихов — тех, что не входили в давно уже ставшие раритетами книги поэта, ведь последняя из них издана была за двадцать без малого лет до того. Они не сомневались в том, что пришла наконец пора, когда читатель получит поэзию Шенгели — такую, какова она есть. И ошиблись. На целое тридцатилетие.

Георгия Шенгели нет надобности реабилитировать. Потому что он не познал на собственном опыте ни тюрьмы, ни каторги, умер своей смертью и в своей постели. Но умер, едва перешагнув рубеж шестидесятилетия — с сердцем, надорванным трагедиями времени, изъеденным кавернами утрат. Из тех, кто окружал его в молодости, был сверстником или чуть старше, к мгновению его ухода уцелели единицы, легко счесть по пальцам...

Однако возвращение поэзии Шенгели к читателям ныне происходит медленно и трудно. Думается, потому, что, стремясь и спеша восстановить литературные имена и истинные репутации тех, кто оказался в эмиграции либо сгинул в недрах земель ГУЛАГа, мы — за немногими исключениями — еще и не коснулись творческого наследия тех, кто без следствия и суда (верней сказать — даже без общеизвестной теперь чудовищной пародии на правосудие) был приговорен к забвению, вычеркнут из литературы или — в лучшем случае — выселен, так сказать, на ее периферию. Это можно понять — и объяснить: благоприобретенной привычкой спешить с обнародованием того, с чего сняты долгосрочные запреты, — из неуверенности, непредсказуемости завтрашней ситуации. Прежний опыт оптимизма по этой части не дал. Ну, а все остальное, дескать, может и подождать. И ждет — десятки лет...

Ждет — поэзия Георгия Шенгели и Михаила Кузмина, Софии Парнок и Георгия Оболдуева, Марка Тарловского, Константина Липскерова и Сергея Соловьева... «Все, что не запрещено, то разрешено», — к литературе нашей до недавних пор не относилось. Можно сказать, что центральной фигурой в ней была фигура умолчания...

Георгий Шенгели принадлежал к младшему, последнему поколению Серебряного Века русской поэзии. Этим веком был взращен и воспитан. О себе — в третьем лице — написал за год до смерти:

Он знал их всех и видел всех почти:
Валерия, Андрея, Константина,
Максимильяна, Осипа, Бориса,
Ивана, Игоря, Сергея, Анну,
Владимира, Марину, Вячеслава
И Александра, — небывалый хор,
Четырнадцатизвездное созвездье!..

Пережив десятилетия, с истовой последовательностью вгонявшие искусство в прокрустово ложе «идеологического сервиса», в будущее смотрел он без оптимизма:

Он знал их всех. Он говорил о них
Своим ученикам неблагодарным,
А те, ему почтительно внимая,
Прикидывали: есть ли нынче спрос
На звездный блеск? и не вернее ль тусклость
Акафистов и гимнов заказных?..

Литинститутских учеников рыцаря поэзии неодолимо тянуло в торговлю. И не в его силах было ни отвадить их от этого внушенного эпохой пристрастия, ни изгнать торговцев из храма искусства. Но и неучастие его в их деятельности было поступком.

И он умолк. Оставил для себя
Воспоминанье о созвездье чудном,
Вовек неповторимом... Был он стар
И грустен, как последний залп салюта.

Он дожил до «оттепели» — но для него она наступила слишком поздно...

Георгий Аркадьевич Шенгели родился 20 апреля (2 мая) 1894 года в станице Темрюк, в устье Кубани, в семье адвоката. Он рано остался сиротой, воспитывала его бабушка, М. Н. Дыбская, сумевшая дать внуку прекрасное образование, а главное — пробудить в нем жажду к знаниям и научить целеустремленно утолять эту жажду. Учился он в Керченской гимназии, где французский преподавал С. А. Красник, которому Шенгели в немалой степени обязан приобщением своим к европейской литературе и культуре — и памяти которого много лет спустя посвятил очерк «О моей работе».

Семья жила скромно, не нуждаясь, но и без «свободных» денег — на пенсию, получаемую бабушкой за покойного мужа, и небольшое наследство, оставленное отцом Шенгели и тщательно расчисленное, чтобы хватило до конца гимназии. Отчасти ради помощи семье, а более — чтобы утвердиться в самостоятельности, пятнадцатилетний гимназист начал подрабатывать, сотрудничая в мелких керченских газетах: писал хронику, фельетоны, театральные рецензии и — чему сам впоследствии удивлялся — заметки об авиации. Случай редкостный: сперва

была журналистика, поэзия пришла чуть позже — и не застала его врасплох.

«Когда мне было лет 17,— вспоминал Шенгели,— и я только начинал писать стихи, буквально изнемогая от ощущений и мыслей, хлынувших в меня со страниц Верлена и Бодлера, Верхарна и Готье, Ницше и Пшибышевского, не говоря уже о русских модернистах, я «сошел с ума» от поэмы Брюсова «Искушение» (из книги «Urbi et Orbi»). Она абсолютно совпала с моими полудетскими томлениями и тревогами, с мучительными поисками «смысла жизни», «категорического императива», «границ познания» и т. п., она полностью отозвалась на то нытье в коленках, которое я испытывал, карабкаясь по кручам Канта, Спенсера, Шопенгауэра, Авенариуса, Фейербаха и других — вплоть до Сведенборга... Я в два прочета выучил поэму наизусть (помню до сих пор) и часами бормотал ее, сидя на утесах горы Митридат или выгребая в крошечной шляпке, «тузике», против зыби Керченского пролива...»

Были сонмы поколений,
За толпой в веках толпа.
Ты — в неистовстве явлений,
Как в пучине волн щела.
Краткий срок ты в безднах дышишь,
Отцветаешь, чуть возник.
Что ты видишь, что ты слышишь,
Изменяет каждый миг.

Этим вот «бормотанием» и собственными стихами, «настоенными на символизме», уже клонившемся к закату, был полон юноша, пришедший два года спустя в гостиницу «Приморская», где остановились прибывшие в Керчь «состязаться» на «Олимпиаде футуризма» Игорь Северянин, Владимир Маяковский, Давид Бурлюк и Вадим Баян. К его поэтическим опытам экстравагантные гастролеры отнеслись ободряюще, особенно Северянин и Бурлюк...

В следующем году Шенгели окончил гимназию. Почти одновременно с этим вышла первая книжка его стихов — «Розы с кладбища». Правда, как выяснилось, автор вырослел стремительнее даже тогдашних немедленных издательских темпов. К моменту появления книги он уже не удовлетворялся тем, что в ней поместил. И «похоронил» свои «Розы» — уничтожил тираж. Дошедшие до нас считанные экземпляры уцелели поистине чудом.

Тогда же состоялась первая публичная лекция Шенгели — «Символизм и футуризм». В откликах на нее обращалось внимание преимущественно на юность лектора — несерьезность сказанного им как бы подразумевалась: гимназическая форма, в которой он вышел на эстраду (за неимением сюртука — «профессорской строгой кирасы»), загипнотизировала, превратила слушателей в зрителей.

Вскоре после этого Шенгели уехал в Москву — поступил в университет. Гостил на даче Бурлюка под Москвой. На московских бульварах несколько раз встречался с Маяковским — «отношения не налаживались», встречи неизменно кончались пикировкой. Да и сама московская жизнь на этот раз не задалась. Поздней осенью Шенгели перевелся в Харьковский университет, где его дядя, В. А. Дыбский, был профессором химии.

Переводчики прозы муж и жена Е. Л. Ланн и А. В. Кривцова впоследствии вспоминали:

«Худой, стройный, с матовым, оливкового оттенка, точеным лицом, с глазами большими — не то бедуина, не то индийца,— появился этот юноша в просторном читальном зале Харьковской общественной библиотеки. Раньше его никто здесь не видел, стало быть, он приехал недавно. И каждый раз, когда мы видели его там — а это было почти ежедневно,— он уносил от стойки к своему столу кипы книг... Он не только читал, он что-то писал, а когда отрывался от тетрадки, смотрел куда-то в пространство, не мигая, сквозь стекла пенсне и, закрывая глаза, неслышно шевелил губами...»

Вот таким мы увидели Георгия Шенгели и, как все завсегдатаи читального зала, не могли не задать себе вопрос — кто этот пришелец? Узнали мы его имя скоро, так же скоро узнали о том, что он поэт, студент юридического факультета Харьковского университета, и так же скоро познакомились с ним — познакомились, чтобы до конца его недавно оборвавшейся жизни считать близким, родным человеком этого большого поэта трудной судьбы...»

В 1915 году Шенгели издал еще две тоненьких книжки стихов — «Зеркала потускневшие» и «Лебеди закатные», тоже, впрочем, не повергшие автора в самопоение, хотя отнесся он к ним не столь сурово, как к первой. Читая их, нетрудно обнаружить в лексике и ритмах влияние Северянина, через которое молодой поэт проходил вполне осознанно (о том же, кстати, говорят и названия книг). Знакомство с «королем поэтов» уже переросло в

дружбу — и не в последнюю очередь благодаря выработанному Шенгели в серьезных занятиях историей и теорией литературы иммунитету к эпигонству, этой кори молодых стихотворцев. Поэтику Северянина Шенгели изучает и осваивает «зряче», критически. А собственную самобытность ищет не в отталкивании «наотмашь» от предшественников, не в отрицании достигнутого ими, но в исследовании и анализе, отбирая, вбирая в свою творческую манеру все, что способно органически вращаться в нее.

И хотя в вышедшей весной 1916 года книге «Гонг», изданной на средства автора, на деньги, сэкономленные строжайшим самоограничением, вплоть до голодания, в книге, которую сам Шенгели после называл **первой** своей книгой, некоторое «присутствие» Северянина еще ощутимо, становится ясно, что пора штудий позади. «Гонг» заметили — и отметили появление нового поэта — такие взыскательные критики, как Юлий Айхенвальд и Валерий Брюсов.

Не учеником, но младшим товарищем отправился по выходе этой книги Шенгели в турне с Северяниным, предваряя «поэзоконцерты» этого оглушительно популярного в ту пору поэта докладами о его творчестве и читая собственные стихи — из «Гонга». В Москве, Харькове, Одессе их приветствуют почти на равных — знаменитость и новичка: осыпают аплодисментами, раскупают книги, просят автографы. Осенью поездка продолжается: Петроград, снова Москва, затем Кутаис, Тифлис, Баку, Армавир, Екатеринодар, Новороссийск, Таганрог, Харьков...

На исходе года он ненадолго возвращается в Петроград.

Гудел Декабрь шестнадцатого года;
Убит был Гришка; с хрустом надломилась
Импери́я. А в Тенишевском зале
Сидел, в колете бархатном, юнец,
Уже отдававший рукоплесканий,
Уже налюбовавшийся собою
В статьях газетных, в зарисовках, в шаржах,—

так вспомнилось ему в сорок третьем, в ташкентской эвакуации...

Поразительна легкость, с какою прошел он испытание «медными трубами», неузнаваемо меняющее подчас и куда более зрелых, умудренных жизнью людей! Как ни в чем не бывало вернулся в Харьков — чтобы вновь

засесть за книги и тетрадки. Он убедился в правильности выбранного пути — и только, все прочее несущественно. И теперь решительно устремился к совершенству знаний и мастерства, к совершенству, подобно горизонту отступающему по мере приближения к нему.

Пять месяцев спустя он отправился в Феодосию — и впервые пришел в Коктебель, к Волошину. Так началась их дружба. Поэзия Волошина и его любовь к французским парнасцам заметно повлияла на дальнейшее творчество Шенгели. Но опять-таки влияние это было им осмыслено, скорректировано собственными творческими установками и взглядами на поэзию — не только стихотворной «практикой», но и основательной теоретической работой.

Еще в 1912 году, когда Шенгели только начал писать стихи, он обратил внимание на то, что «ямб Пушкина не совпадает с определением ямба в школьном учебнике». И это подтолкнуло к «систематическим наблюдениям над фактурой стиха у больших поэтов» и к чтению стиховедческой литературы. Таким образом, поэтическая и стиховедческая работы начались, в сущности, одновременно и продолжались — непрерывно — до последних месяцев жизни, взаимно обогащаясь, одно вырастало из другого.

1917 годом датированы первая научная публикация Шенгели — «Два «Памятника» (сравнительный анализ одноименных стихотворений Пушкина и Брюсова) — и пятая книга стихов — «Апрель над обсерваторией». Еще плодотворней следующий год: книги «Еврейские поэмы» и «Раковина» (первое издание), переводы сонетов Ж.-М. Эредиа. «Это самый серьезный из молодых крымских поэтов (керчанин) и очень видный теоретик стиха», — писал Волошин о Шенгели в одном из писем.

Наконец, в 1921 году в Одессе издаются: вторая научная работа Шенгели — «Трактат о русском стихе», восьмая книга стихов — «Изразец»; начинается давшая превосходные результаты работа над переводами из Верхарна.

Подобная литературная продуктивность тем более впечатляюща, что первые пореволюционные годы для него — пора чрезвычайно интенсивной и разнообразной деятельности. Он живет то в Харькове, то в Феодосии, то в Керчи, то в Севастополе, то в Одессе — служит в наробразе, организует студии стиха и издания журналов «Камена» и «Ипокрена», к сотрудничеству в которых привлекает Брюсова, Волошина и других «знаменитых

поэтов эпохи», как назовет их позже в стихах. В эту пору он знакомится с Андреем Белым, О. Мандельштамом, С. Есениным, В. Дорошевичем, Э. Багрицким, Ю. Олешей, В. Катаевым, В. Инбер, Л. Гроссманом, И. Ильфом. Он в гуще событий — участник и в то же время зоркий, памятный очевидец, с несомненностью знающий, что все пережитое и увиденное воплотит в своем искусстве.

Переехавший в 1922 году в Москву — насовсем — двадцативосьмилетний Георгий Шенгели — известный, признанный поэт и авторитетный теоретик литературы. В столичной литературной жизни он сразу же обращает на себя внимание. Часто выступает, регулярно печатается в периодике. Заметным событием становится второе — существенно дополненное — издание «Раковины». А за «Трактат о русском стихе» его избирают действительным членом Государственной Академии художественных наук (ГАХН). Брюсов приглашает его преподавать «энциклопедию стиха» в Московском Высшем литературно-художественном институте. В 1925 году Шенгели становится председателем Всероссийского Союза поэтов.

Общественная и преподавательская работа — ничуть не помеха его творчеству: стихи и переводы во множестве выходили из-под его пера, да и в острейшей литературной полемике тех лет он играл одну из ведущих ролей, имея для того все необходимое: замечательный талант, серьезную теоретическую подготовку, зоркость, остроумие, вкус, — и, что делало его положение одновременно и выигрышной и уязвимей, чем у большинства противников, не принадлежа ни к одной из «группово» воюющих сторон.

Любопытно, что, занимаясь сложными стиховедческими проблемами и сочиняя стихи и поэмы, воспринять и постижение которых требует высокой читательской культуры и разнообразных знаний, он параллельно выпускает одну за другой популярные, почти «ликбезовские» книжки: «Практическое стиховедение», «Как писать статьи, стихи и рассказы» и т. п., — которые иным из современников видятся затеей несерьезной, чуть ли не профанацией литературного труда, заигрыванием с хлынувшим в литературу потоком самородков-неучей. Будь так, трудно предположить, что Шенгели стал бы тратить на

все это время и силы. Задача его была другой — оппонентами она попросту извращалась, подчас бездумно, чаще умышленно. Шенгели исходил из вполне справедливого убеждения, что ремеслу стихосложения — как и всякому ремеслу — можно обучить любого более или менее грамотного человека, что в этом ни «тайны» нет, ни — тем паче — «тайнства». Он нигде и никогда не говорил, что обучает «поэзии» (или — «прозе»), в чем, собственно, и упрекали его. Потому что прекрасно понимал: овладение стихосложением — необходимый, но совершенно недостаточный «элемент» поэзии; умелый стихотворец может быть или не быть поэтом, а неумелый только **не быть**.

Стихосложение устанавливает — или восстанавливает — личные отношения человека со словом, которое — начало начал культуры. И Шенгели пытался таким путем — насколько возможно — осуществить культурную миссию, возродить литературную и окололитературную ситуацию, подобную той, что была в первой половине XIX века, когда умение грамотно и «к месту» сочинить стихотворение отнюдь не укрепляло автора в сознании своего поэтического призвания, «избранности». Напротив: задавало тот уровень, выше которого начинается поэзия и по отношению к которому она воспринимается читателем, видящим, что он «так не может» (в отличие от читателя некультурного, считающего, что «может не хуже»).

Замысел Шенгели был ошибочен и неосуществим уже хотя бы по одному тому, что никак не согласовывался с содержанием, которое тогда вкладывалось в понятие «культура», неизменно сопровождаемое эпитетом «пролетарская», прежде всего — с утверждением, что «классовое чутье» важнее для «нового» художника всех вместе взятых знаний и опыта, накопленных «старым миром». Но в том, в чем обвиняли его, — в соблазнении легкостью литературного труда людей, самой природою к этому труду не предназначенных, — Шенгели неповинен. В чем нетрудно убедиться, взяв наугад любую из множества заслуженно забытых ныне стихоподобных книжек 20—30-х годов и с первых же строк обнаружив «неблагополучие» именно по части стихосложения, так что если авторы и читали «учебные пособия» Шенгели, то впрок им это не пошло...

В 1927 году вышла тринадцатая поэтическая книга Шенгели — «Норд» От предыдущей ее отделяло пять

лет — случай по тем временам редкий, ведь большинство его коллег издавали одну книжку за другой, словно опасаясь хотя бы на год выпасть из поля зрения публики. Он же остался среди немногих, не тщившихся во что бы то ни стало угнаться за бурливым и пенистым течением эпохи, но пытавшихся осмыслить сокрытые от беглого взгляда причины и предощутивших трагические следствия происходящего. Без сожаления отказался он и от руководства Союзом поэтов, вполне отдавая себе отчет в том, что принадлежать к меньшинству во времена торжествующего и силою утверждающего свою правоту большинства небезопасно.

И как раз тогда же, не подозревая о том, заложил Шенгели под будущую свою судьбу мину замедленного действия: написал небольшую и резкую, хлесткую книжку «Маяковский во весь рост» (1927). Историк, знавший путь русского футуризма от истока и не понаслышке, в дни, когда Маяковский праздновал десятилетие своего служения революции, бросал ему тяжкий упрек в совершении контрреволюционного переворота в этом литературном движении. Стиховед утверждал, что слухи о произведенной Маяковским реформе русского стиха изрядно преувеличены, что многие его вещи преспокойно укладываются в традиционнейшие хорей и ямбы, дактили и анапесты и что «почти любому из словесных ходов Маяковского можно отыскать название хотя бы в Риторике Ломоносова».

Но это все — частности, ради которых он, возможно, и не взялся бы за перо. Шенгели хочет докопаться до самой природы явления, задается вопросом: «...с какой социальной прослойкой совпадает Маяковский в своих психологических и идеологических тенденциях», какова декларируемая «революционная сущность» этой поэзии?

«По аналогии с люмпен-пролетариатом», этой «средой, обладающей революционным инстинктом, но часто не знающей, куда его направить», Шенгели определяет и анализирует «соответственную группу в другой толще, в мелкой буржуазии, в мещанстве, — люмпен-мещанство».

«В большом городе, — пишет он, — психика люмпен-мещанина заостряется до последних пределов. Картины роскоши, непрестанно встающие перед глазами, картины социального неравенства — резче подчеркивают неприкаянность люмпен-мещанина и напряженнее культивируют в нем беспредметно-революционные тенденции. Подлинная революционность пролетариата знает своего противника,

видит мишень для стрельбы. Революционность люмпен-мещанина — разбрасывается: враг — крупный буржуа, но враг и интеллигент, — инженер или профессор. Враги книги; враги — чистые воротнички; враги — признанные писатели и художники, — и не потому, что они пишут «не так», а потому, что они — «признанные». Враги студенты и гимназисты, — потому что они «французский знают», а люмпен-мещанин не успел оному языку научиться... И при наличии некоторой активности и жизненной цепкости, люмпен-мещанин выступает борцом против всех этих своих врагов... Люмпен-мещанин создает свою поэзию, — поэзию индивидуализма, агрессивности, грубости, и при наличии некоторого таланта, при болезненной общественной нервности критической эпохи добивается порой заметного успеха. Поэзия Маяковского и есть поэзия люмпен-мещанства...»

Здесь — центр книги, прочее — либо подступы к нему, либо развитие тезиса в цепной реакции красноречивых примеров, комментарии к которым сведены до минимума. При этом, каков бы ни был ракурс взгляда, поэзия Маяковского рассматривается в контексте русской и мировой поэзии; отнюдь не ради демонстрации авторской эрудиции, но естественно-непринужденно появляются на страницах имена и строки Северянина и Уитмена, Блока и Верлена, Верхарна и Брюсова...

При жизни Маяковский в заступничестве «со стороны» и «сверху» потребности не выказывал. Сам отруживался на славу. Да и в собственных выпадах (например, против Горького или Шалапина) вовсе не деликатничал.

Кто бы мог предположить, что через несколько лет после его самоубийства сталинские слова о том, что «Маяковский был, есть и останется лучшим, талантливейшим поэтом советской эпохи», надолго обеспечат этому имени святую неприкосновенность. И «преступность» шенгелевской книжки уже не будет иметь «срока давности». (Три с лишним десятка лет спустя о тот же «аргумент» разбилась попытка издать стихи Шенгели: в середине 60-х годов ее не рискнули поддержать ни К. Чуковский, ни П. Антокольский, ни В. Шкловский и вообще никто из «авторитетов». Но это — к слову.)

В сталинской фразе привычно акцентируются глаголы: «был», «есть», «останется». Между тем действительно ударное слово в ней другое — первое: «Маяковский». Это не что иное, как возражение Бухарину, его докладу о поэзии на Первом съезде писателей, его высо-

чайшей оценке поэзии Пастернака (недаром Пастернак письменно благодарил Сталина за высказывание о Маяковском: он отлично понимал всю рискованность быть поэтом, хвалимым Бухариным в канун падения бывшего «любимца партии»). Современники так и услышали сказанное вождем. Акцент сдвинулся позже — когда имя Бухарина исчезло на полвека даже из учебников истории.

Над Шенгели нависла смертельная опасность. Написанное некогда о Маяковском теперь невольно проецировалось на его высочайшего заступника. Размышления о природе люмпен-мещанства проливали свет на механизм превращения интеллигенции во «врага народа». И это не случайное совпадение: поэт издали почувствовал неотвратимость того, что произойдет. В основе предчувствия лежал опыт человека, одного из «детей страшных лет России», пережившего обесценивание жизни, всевластие «чрезвычайки», красный террор. Романтизовавшая все это литературная фразеология его обмануть не могла. Он знал ей цену.

Знал и то, что пущенное кем-то сравнение отношений государства и интеллигенции с ситуацией крыловской басни о волке и ягненке неверно по сути своей. Теперь «волк» режет «ягненка» вовсе не для утоления голода, но потому, что тот, с волками живя, по-волчьи выть не может. И еще потому, что кормится травой и ему довольно, а для волка это и не еда вовсе...

«От судеб защиты нет»: чистый воротничок, образованность, профессорство, признанность — действительно враги люмпен-мещанства. Собственную свою обреченность Шенгели вполне сознавал, но... так не хотелось погибать! И это можно понять...

В 1935 году, не без труда добившись издания книги «Планер», он снабдил ее несколькими «оправдательными» страницами «от автора», где первым делом отказался от «Норда», книги, которая «в значительной степени была коллектором преходящих и болезненных настроений» (заметим, что изрядная часть стихотворений из «Норда» вошла и в «Планер»). Свою «прежнюю» поэтику, «трактовавшую образ как нечто самодовлеющее», Шенгели изображает следствием биографии всего своего поколения, в юности погрузившегося «в туманы, льды и марева символизма, и все это при полном отрыве от реальной исторической действительности».

Соблюдая «правила игры», Шенгели дает понять это читателю, которому достаточно перелистать его старые

книги, чтобы... не поверить вынужденной «прозе поэта». И заканчивает, уже уверенный в том, что будет верно прочитан: «И теперь, вступив в третье десятилетие литературной работы, я еще чувствую, каким грузом лежит на плечах пятерня того мира, в котором мы росли... Было бы пошлостью говорить, что «я признал», «я примкнул». Нельзя не «примкнуть» к планете, с которой несешься в звездном просторе. Но переход с луны на землю, где все весит вдесятеро больше, не легок, прыжки невозможны».

Тому, кто не сразу усвоил этот кодированный язык, в первом же стихотворении подброшен, как бы невзначай, ключ — имена тех, среди кого рос, чьею дружбой дорожил поэт:

Небо на горы брошено,
Моря висит марина
Там, где могила Волошина,
Там, где могила Грина.

(Уже написано — и не включено в книгу — стихотворение «Памяти Грина» (1932), а вскоре будет завершено и другое — «Макс» (1936), и тогда — помещенный «на свое место», между этими стихотворениями, — «Планер», заглавное стихотворение книги, зазвучит совсем по-другому.)

И еще — сто страниц спустя — о Пушкине:

«Ты образумился, надеюсь, там, в селе?»
«Сам буду цензором...» Поцеловать ли руку?
Пять черных виселиц в адмиралтейской мгле!
Сто двадцать — в рудники, на каторжную муку!

Он выговаривается, проговаривается, потому что скоро этой возможности уже не будет. Издатели — существа чуткие, с высокоразвитым инстинктом самосохранения: приговоренного к забвению чувствуют мгновенно. И Шенгели принимает меры, чтобы приговор не сменился другим, непоправимым.

В 1937 году в «Новом мире» появляется его поэма «Ушедшие в камень», последние полсотни строк которой — о Сталине. Ни в черновом, ни в беловом автографах, ни в авторской машинописи на эту концовку, которая вне всякой уследимой связи с текстом поэмы, нет и намек. Впечатление таково, что «спасительные» строчки были «приделаны» прямо в редакции...

Тогда же он сочиняет посвященный Сталину «эпиче-

ский цикл» — пятнадцать (!) поэм. И отдает рукопись в Гослитиздат. По свидетельству жены поэта Нины Леонтьевны Манухиной, рукопись была послана издательством на отзыв самому герою «эпоса», который принял ее благосклонно, но не настолько, чтобы она стала книгой. Вместо нее издательство довольно быстро выпустило другую книгу — «Избранные стихи» с предисловием, написанным «в духе времени» старинным другом Шенгели академиком А. Белецким. Сюда вошло лишь одно, прежде не печатавшееся стихотворение:

Поздно, поздно, Георгий!...
Ты пятый десяток ломаешь,
Стала зубы терять
клинописная память твоя,
Стало слово черстветь, —
а ты все о бессмертной мечтаешь
О поэме твоей,
о «венце» твоего «бытия»...

Это была последняя прижизненная книга Георгия Шенгели.

Впрочем, он не только спасался — он и спасал других. Ужесточение государственной политики в литературе и искусстве, это наступление ледникового периода в культуре, не застало его врасплох. Едва ли не раньше всех он понял, что вскоре единственным относительно благополучным способом существования для него и ему подобных станет художественный перевод:

Но чужому слову отдан
Стих, гранимый с юных лет,
И за горстку денег продан
В переводчики поэт...

С 1933 года Шенгели — редактор в отделе «Творчество народов СССР» и одновременно в «секторе западных классиков» Гослитиздата. По сравнению с прежним его положением место не было престижным. Но оно давало возможность «укрыть» в переводах — и тем самым помочь в добывании средств на жизнь и вытесняемым из «официальной» литературы признанным поэтам, и не допущенным в нее молодым — Александру Кочеткову, Арсению Тарковскому, Аркадию Штейнбергу, Марии Петровых, Вере Звягинцевой, Владимиру Державину,

Семену Липкину... Об этом есть у Мандельштама — в шуточных стихах, обращенных к Петровых:

...И чтобы вы без всякого представительства
Вошли к Шенгели в кабинет издательства
И вышли нагруженная гостинцами —
Полурифмованными украинцами.

Он давал работу Ахматовой и Мандельштаму, Б. Лившицу и Вс. Рождественскому, Липскерову, Тарловскому и Антокольскому...

Художественный перевод и впрямь стал одним из убежищ культуры, где не было гарантии уцелеть, но шансы были. Поэты «уходили» сюда подобно тому, как прозаики обращались к литературоведению или популяризаторству, живописцы — к оформлению книг и театральным постановкам, композиторы — к писанию песен и музыки к спектаклям и фильмам...

Позже возникновение в середине XX века блестящей отечественной «школы» поэтического перевода объявили следствием небывало благоприятных условий, созданных для расцвета культуры. В действительности дело обстояло как раз наоборот. Переводами вынуждены были заниматься лучшие и культурнейшие мастера — здесь талант и образование не так бросались в глаза, не вызывали (во всяком случае — до поры) враждебности. А между мастерами воспитывалась, образовывалась, обретала творческую зрелость одаренная и преданная искусству молодежь. Только этим объясняется поистине гигантский массив выполненных в те годы замечательных переводов из мировой поэзии и поэзии народов нашей страны. Знаменитая «школа перевода» — порождение одного из самых трагических периодов в истории русской литературы.

Однако намеренно ложное официальное толкование не только оказалось живучим, но и дало неожиданные новые победы. Лет пятнадцать назад В. Левик (кстати — тоже воспитанник Шенгели) совершенно серьезно убеждал автора этих строк в том, что для успешной переводческой работы разностороннее образование, высокая поэтическая культура, совершенное владение техникой стиха требуются куда более, чем для сочинения собственных стихов. При этом он простодушно упустил из виду, что иноязычным поэтам, с чьим творчеством он сам знакомил русских читателей, стремясь быть «на уровне» их образования, культуры, стихотворной техники, все эти

замечательные качества нужны были именно для создания оригинальных стихов. И стало быть, многие его, Левика, коллеги по переводу писали прекрасные стихи вовсе не потому, что отлично переводили стихи чужие, но потому, что собственное творчество задает некий уровень, ниже которого поэт не позволит себе опуститься, какого бы рода художественная деятельность ни была ему предложена или навязана, — мигом почувствует фальшь.

Шенгели заметил в одной из записных книжек, что «чувство фальши образа возникает на высшей ступени книжной культуры», ибо «фальшь — не в жизненной ситуации, а в соотношении с линией литературной традиции данного образа»...

Он точно выбрал роль. В организаторы масштабной и систематической работы над переводами поэзии народов СССР он годился более, чем кто-либо другой. Первые опыты подобного рода, предпринятые Брюсовым еще до революции (например, с армянской или латышской поэзией), Шенгели изучил досконально. Да и собственный авторитет его в этой области литературы сложился рано и прочно.

Возможности привлекаемых к переводу поэтов он определял безошибочно — и помогал им выбрать то, что этим возможностям соответствовало.

А сам Шенгели подавал пример отношения к делу. Он всегда честен — и перед поэзией, и перед ее читателем. Не «улучшает» стихов, в оригинале особыми достоинствами не блещущих (когда приходится переводить и такое). Но готов всю свою невероятную работоспособность употребить на то, чтобы лучшие произведения той или иной национальной поэзии зазвучали по-русски так, как если бы авторы их по-русски и писали: естественно, точно, не похоже друг на друга.

«Оригинал есть художественный документ, занимающий свое место в мировой литературе, в литературе данного народа, данной эпохи, данной социальной среды, в данном жанре, в творческой системе данного автора. Многообразие этих «связей и опосредований» обязывает к бережному с ними обращению». Это — из написанного в начале 50-х годов уже упоминавшегося очерка «О моей работе», где творческие принципы Шенгели-переводчика сформулированы с исчерпывающей полнотой. А выраба-

тывались они десятилетиями.

«Первый мой переводческий опыт был довольно своеобразен,— вспоминал Шенгели.— Мне было 13 лет. Я изучал эсперанто. В то же время я соорудил самодельный граммофон, требовавший, как шарманка, вращения ручки. Единственная моя пластинка хрипела из «Аскольдовой могилы» о том, как «в старину живали деды». Я и перевел... Я не упоминал бы об этом вздоре, если бы уже тогда не заметил, что особенности языка определяют своеобразие фактуры...

Все это потом я припомнил и обдумал...»

Впоследствии желание перевести те или иные стихи возникало уже не «невесть почему», а из увлечения их автором, из потребности испытать себя в «соревновании» с ним. Так появились переводы сонетов Эредиа, потом — стихов Леконт де Лиля, Верлена, Верхарна, Гюго... Короче, с конца 10-х годов переводы в творчестве Шенгели стали равноправны со стихами оригинальными.

«Жуковский сказал как-то: «У меня все чужое и все свое». И для меня было и осталось ясным, что моя переводческая работа (в основном) — не «профессия», дающая хлеб, а **личная творческая экспансия**. Конечно, приходилось переводить и по заказу, и то, что оставляло меня равнодушным, но главным образом переводил я лишь тех поэтов, которых любил», — писал он.

Вполне естественно стремление делать это как можно более полно и точно. А для этого следовало детально разобраться в самом понятии «точность»: «Если бы перевод **мог** быть копией, то он **должен** был бы ею быть. Это неоспоримо. Таким образом идеалом является тождество перевода и подлинника. Тождество это неосуществимо, но максимальное приближение к нему не может не быть основной задачей переводчика. И с первых моих опытов я стремился к достижению в переводе невозможной **точности**. «Проблема точности», однако, довольно сложна. Точность может быть «смысловая»: сказано **то же**; точность может быть «стилистическая»: сказано **так же**; точность может быть «телеологическая»: сказано **для того же**... Оригинал являет неразрывное диалектическое единство всех элементов, но в переводе, который неизбежно лишь **вариация**, это единство не всегда осуществимо...»

И далее: «Мы часто фальшивим, переводя **слово**, а не **смысл** <...>; **смысл**, а не **образ**, а не **отношение** <...>. Наконец, мы часто фальшивим, копируя синтаксис <...>.

Таким образом, понятие «точности» само варьирует в зависимости от множества условий. И чтобы с уверенностью двигаться в лабиринте этих условий, надо прежде всего **понять** подлинник — до последнего слова, до любой мельчайшей детали; понять все его «что», все его «как», все его «зачем»...

Шенгели подробно, ничего не упуская, размышляет о ритме, размере, метре, строфе оригинала, о том, как с наименьшими потерями передать их по-русски, сохранить живое дыхание поэзии в каждой строке и во всем стихотворении. По существу же он говорит о **свободе** поэта-переводчика, **осознанной как необходимость**, свободе не от оригинала, но **в пределах** его. Именно ею, свободой, диктуется способ и основные приемы перевода, позволяющие лучше всего передать характер «данной конкретной стиховой конструкции».

Теория поверяется практикой, и только ею. А «практика» Шенгели огромна: по собственным подсчетам, за тридцать с лишним лет им переведено свыше ста сорока тысяч строк стихов. Разумеется, не все равноценно, но явных провалов, пожалуй, нет, а процент удач весьма высок, например, традиционно считающийся «непереводимым» Верлен. Есть и подлинны шедевры перевода.

«Мой дорогой мэтр,

я был глубоко тронут Вашей мыслью прислать мне Ваш прекрасный перевод Возмездия.

Я заставил читать Вашу книгу человека, который знал русский язык, и таким образом я мог отдать себе отчет в скрупулезной точности Вашего перевода и большой поэтической ценности его.

Поздравляя и горячо, благодаря, я прошу Вас верить, мой дорогой мэтр, моему восхищению и моей симпатии. Жан Гюго».

Это письмо пришло зимой 1954 года. Получить такой отзыв от правнука великого поэта очень лестно. Но, думается, важнее другое: русскому читателю теперь уже не обязательно, как было раньше, верить на слово восторгам тех, кто знает поэзию Гюго в оригинале, — знакомясь с переводами Шенгели, он и сам может почувствовать ее красоту и силу.

Были, однако, и другие случаи, когда «безопасность» занятий переводами оказывалась весьма непрочной. Об одном из них рассказать необходимо. Речь идет о самой крупной из работ Шенгели — о переводе **всего** Байрона (вернее — почти всего: небольшая часть лирики осталась

непереведенной, помешала смерть). А поводом для политически окрашенного «литературоведческого» доноса стал «Дон Жуан» (тот самый перевод, прочитав который Ахматова воскликнула: «Какая огромная и благородная работа!»). В «Новом мире» (1952, № 12) И. Кашкин опубликовал статью «Традиция и эпигонство», в которой изничтожил перевод Шенгели (сделанный, кстати, за пять лет до того), обвинял его в намеренных искажениях великой поэмы, самое «злостное» из которых — окарикатуривание в переводе образов Суворова и русских солдат, «издевательство» над светлой памятью о них. Удар был нанесен расчетливо: известно, что Суворов пользовался особым пристрастием Сталина; указать на кого-то, «покусившегося» на этот образ, значило подвергнуть этого человека смертельной опасности. К счастью для Шенгели, Сталину было уже не до Суворова, жить ему оставалось считанные недели, так что все обошлось. Но беспардонная кашкинская клевета привела Шенгели в ярость. Шервинский рассказывал, что Шенгели вполне серьезно советовался с ним, как вызвать оскорбителя на дуэль, и как, пытаясь его успокоить, внушал Шенгели, что дуэль с доносчиком унижает благородного человека...

В архиве Шенгели сохранилась большая работа «Критика по-американски», в которой он абзац за абзацем убедительно разбирает кашкинскую статью, уличает автора и в недобросовестности, и в прямой лжи.

История все же бывает справедлива. «Школа Кашкина», о которой некогда много и громко говорили, ушла в небытие, оказалась лишь «кружком» собранных и возглавленных Кашкиным переводчиков англо-американской литературы, преимущественно прозы. Создателем же **реальной** школы художественного перевода — теперь это несомненно ясно — был Шенгели. Основные принципы этой школы с полной творческой свободой и высокопрофессионально воплощены и в артистической легкости Левика, и в романтической изысканности Тарковского, и в эпических, бережно сохраняющих национальный колорит работах Липкина, и в лексическом богатстве и эмоциональной напряженности Штейнберга, и в скрупулезнейшем вживании в тончайшие нюансы лирических переживаний Петровых... Все это получило продолжение в учениках этих мастеров, и можно утверждать, что сегодня переводческая школа Шенгели существует уже во втором, в третьем, а то и в четвертом поколениях...

Этому поэту просто не дано было мимикрировать, стать неразличимым на общем сером фоне — слишком был заметен, значительность его признавалась даже крайними недругами.

Поэтическая немота, поразившая многих современников, его миновала: на стихи, что бы ни происходило, у него хватало и времени, и сил, и дыхания. Хотя еще в тридцать первом (!) он почувствовал сгущающуюся удушливость эпохи — и вырвалось, выдохнулось:

Я не знаю, почему,
Только жить в квартале этом
Не желаю никому,
Кто хотел бы стать поэтом.

Здесь любой живой росток
Отвратительно расслабит
Нескончаемый поток
Тайных ссор и явных ябед.

Здесь растлит безмолвный мозг
Вечный шип змеиных кляуз,
Вечный смрад загнивших Москв,
Разлагающихся Яуз...

А пять лет спустя это же ощущение реализовалось сонетом «Страх»:

Куб комнаты и воздух ледяной.
Как жук в янтарь, во тьму и холод впаян,
Спать не могу, тревогою намаян:
Что происходит за моей спиной?

Там белый дьявол стал всему хозяин,
Он кровью упивается парной;
Он, может быть, шлет палачей за мной,
И мне — валяться трупом у окраин...

Тем не менее он писал — спасаемый своим искусством от отчаяния, от ужаса, от парализующих ночных часов ожидания стука в дверь, особенно в те «роковые сороковые» (А. Кочетков), когда были безвинно арестованы, пытаны и казнены его друзья Перец Маркиш и Ицык Фефер, когда чуть ли не ежедневно исчезали и сверстники, и ученики. И надо было обладать истинным бесстрашием, чтобы приютить у себя в Москве опальную после 1946 года Ахматову, поддерживать, помогать ей в то самое время, когда многие прозописцы и стихотворцы боялись даже здороваться с нею при встрече. А в сорок

девятом, в канун семидесятилетия «лучшего друга поэтов», написать:

Я горестно люблю Сороковые годы.
Спокойно. Пушкин мертв. Жизнь как шоссе пряма... —

эти безукоризненные шестистопные ямбы пушкинской поры — с неперменной цезурой посередине строки. И с демонстративной «сюжетной» параллелью: взгляду, обращенному на столетие вспять, предстал духовный тупик, куда завела «шоссейная» прямолинейность абсолютной николаевской власти.

Как поздним октябрем в душе буреет опаль
Листвы безжизненной, и моросит тоска...
Но будет, черт возьми, но грянет Севастополь
И подведет итог шепоткой мышьяка.

Версия самоубийства Николая I была во второй половине XIX века весьма в ходу — и даже не особенно оспаривалась официально. Вводя ее в стих, Шенгели повинуется внутреннему импульсу, предчувствует — или предсказывает? — скорую смерть тирана...

Попытка напечатать подобные стихи была немислима. Однако и неизданность их вряд ли смягчила бы судьбу автора, попади они в руки заинтересованных читателей с Лубянки, у которых, увы, не было нехватки в добровольных литературных консультантах, способных «расколоть» и не такие «поэтические шифры».

Впрочем, в столе у Шенгели к этому времени уже давно лежала вещь куда более взрывчатая. Поэма (или — по авторскому определению в одном из черновиков — «византийская повесть») «Повар базилевса», в которой саркастические указания на Сталина не разглядел бы разве что слепой. Она была начата в сорок первом и писалась пять лет. Так поэт преодолевал, изживал страх и слабость, поддавшись которым сочинил он в конце 30-х годов уже упоминавшуюся книгу поэм о Сталине.

Сохранившиеся подготовительные материалы к «Повару базилевса» свидетельствуют об огромной и кропотливой исследовательской работе, предпринятой Шенгели, чтобы обрести поэтическую свободу, чтобы история зазвучала в поэме полногласно и убеждающе, а не служила всего лишь тканью для аллегорий и аллюзий. Здесь ни одной ошибки в многочисленных, естественно включенных в движение стиха фактах, деталях, подроб-

ностях — даже в тех, что как будто и не обязательны, упоминаются мимоходом, между прочим.

Поэма была завершена в марте 1946 года. Будучи взбудоражен ощущением творческой удачи и еще не вполне осознав, что написал нечто, публикации не подлежащее, Шенгели тут же взялся за «Послесловие к «Повару базилевса».

«Я не вполне уверен в моем праве поставить мое имя в титуле настоящей поэмы, — писал он, следуя доброй классической традиции. — Я, конечно, ее написал, но я ее не выдумал. Она представляет собою частично сокращенное, частично амплифицированное переложение одной весьма странной рукописи, найденной мною в бумагах моей бабушки, Марии Николаевны Дыбской, умершей в декабре 1914 г. в Керчи».

Рукопись, как водится в таких случаях, «не сохранилась». Однако подробное, профессионально архивистское описание бумаги, почерка, особенностей письма определяет датировку ее концом XVIII века, годами Великой французской революции, обернувшейся наполеоновской империей. Ассоциативное направление задано резко и однозначно. Читателю остается умножить два на два...

«Повествование... представляет собою любопытный и опирающийся на незаурядную осведомленность **экстракт** кровавой византийской истории, пронизанный интересной историографской идеей и насыщенный бесспорным гуманизмом. Автор брезгливо говорит о моральной низости «византийства» и иронически — о его схоластике и догматизме... Я несколько усложнил и психологизировал фабулу... но постарался сохранить тот колорит жути и ужаса и то ироническое свободомыслие, которыми был насыщен источник моей поэмы», — заканчивает Шенгели послесловие, трезвея, понимая, что если в пушкинские времена можно было обмануть подобным приемом издателя и цензора (либо найти среди них желающих обмануться), то теперь шансов на это — ни одного. Поэма осталась в его архиве неперебеленной, а в машинопись была переведена чуть ли не десять лет спустя.

Неперебеленных, хотя по всем прочим признакам вполне завершенных вещей в записных книжках и рабочих тетрадях Шенгели немало: невозможность печататься делала бессмысленною и подготовку текстов к публикации. Так они и остались, записанные и правленные стремительным микроскопическим почерком, — вперемешку с заготовками, набросками, с наскоро зафиксированными

нестихотворными соображениями, вроде того, что «критика есть форма общественной неблагодарности», с отнюдь не безобидными каламбурами. Чего стоит, например, вскользь брошенная фраза: «Ваша Ермилость, я на вас Фаддеюсь», — где ретивый регулировщик советской литературы Ермилов суть оборотень, столетием ранее пребывавший в облике мастера литературного и политического доноса пушкинской поры Булгарина...

Вообще пушкинские эпоха и поэзия сопутствовали Шенгели всю жизнь, включаясь в его тексты — аналогиями, реминисценциями, скрытыми или явными цитатами, резонируя с интонацией и ритмом.

Здравствуй, год шестидесятый!
Здравствуй! Ты ль — убийца мой?
Чем удавишь? Гнойной ватой?
Тромбом? Сепсисом? Чумой?
Разом свалишь? Или болью
Изгрызешь хребет и грудь,
Не дозволив своеволью
Шнур на шею затянуть?..

Написано за год до смерти. И мгновенно вызывает в памяти строки «Дорожных жалоб»; разумеется, не случайно — у такого мастера, как Шенгели, повторение пушкинского ритмического рисунка могло быть только намеренным:

Иль чума меня подцепит,
Иль мороз окостенит,
Иль мне в лоб шлагбаум влепит
Непроворный инвалид.

А вот — сонет, датированный 29 января 1937 года, кануном пушкинской гибели, сотой ее годовщины (кабы по старому стилю — была бы и вовсе точная дата):

Здесь пир чумной; здесь каша тьмы и блеска;
Смесь говоров; визг, хохот, плач и брань;
Мундир, голландка, френч, юбочка, рвань;
Фуражка, шляпа, кепи, каска, феска...

Это — один из сонетов о революции и гражданской войне, где фантастическая, буднично-жуткая реальность явлена в форме, традиционно связанной в читательском сознании с лирикою любовной или философской, то есть «антиэстетичность» времени и событий подчеркнута «эстетична»: в контрасте хаотической, режущей слух,

словно железо по стеклу, действительности — и безусловно гармонического ее воплощения.

Стеклянный куб, сияньем налитой,
Тень от штыка втыкается в сугробы,
И часовых полночные ознобы
Вдруг твердеют в ледяное «стой!».

Взгляд как бы извне, чуть отрешенный, соотносящий представшее ему с привычной, традиционной поэтикой и тем самым останавливающий охлаждающее душу мгновение. Но это статическое напряжение чревато взрывом:

На фронте бред. В бригадах по сто сабель.
Мороз. Патронов мало. Фуража
И хлеба нет. Противник жмет. Дрожа,
О пополнениях вызывает кабель.

Здесь тоже бред. О смертных рангах табель:
Сыпняк, брюшняк, возвратный. Смерд и ржа.
Шалют доктора и сторожа,
И мертвецы — за штабелями штабель...

Ни одной «поэтической» метафоры. Словно бы телеграфная сводка сама собою уложилась в сонетные катрены (да и речь силлаботонична без видимой, умышленной ритмизации, почти независима от поэта). «Эпический» смысл — и «лирическое» претворение. Потому что тут не до эпоса. Все распадается, вихрится калейдоскопом острых жанровых сцен. Как в «Самосуде»:

Он ползает. Растоптанной губой
Он ловит жизнь по сапогам суровым.
И голос рваный выпадает ревом,
Захлебываясь кровью и мольбой...

Или как в описании убийственно логичного во всеобщем безумии сумасшествия осиротевшей матери:

В ЧК, в ОНО, в Ревкоме, в Госиздате
Рвала у всех досадно и некстати
Внимание для бреда своего.

Иссохший мозг одной томился ношей:
«Сын умер мой... костюм на нем хороший...
Не разрешите ль откопать его?»

Цикл этот писался на протяжении почти двух десятилетий (1919—1937), — тема не давала покоя.

(Стоит заметить, что еще один цикл сонетов о гра-

жданской войне, опубликованный лишь в наши дни, но, по всей вероятности, знакомый Шенгели еще в 20-х годах, был написан Волошиным, некогда тоже имевшим репутацию оторванного от жизни «эстета». Больше, насколько известно, в нашей поэзии ничего подобного нет. Правда, в использовании сонета для задач вовсе не «сонетных» у обоих был общий далекий предок: Сумароков, так скажем, своеобразно подошел к «любовной теме» и один из первых русских сонетов сочинил про... аборт. Но это — к слову.)

То, что сонеты Шенгели до недавнего времени оставались ненапечатанными, в объяснениях, думается, не нуждается. Но здесь же — объяснение «шлагбаума», опущенного на пути к читателю и перед другими, «тематически» как будто вполне «проходимыми» произведениями Шенгели. Сам стих его — на фоне поразившей изящную словесность инфляции слова и мысли — выглядел вызывающе неуместным. В поэзии Шенгели конкретен, точен, автобиографичен. Если рифмует — то глубоко и точно. Если не рифмует — то отсутствие концевых созвучий возмещено тонкой инструментовкой каждого стиха. Его речь от первого лица — поиск отклика и диалога.

Это все еще «только так»,
Это все еще — бивуак...
Не налажен письменный стол,
Не такую ручку добыл,
И не все трактаты прочел,
И не все словари купил,—

длящееся, грозящее стать нескончаемым перечисление самооправданий, внезапно пресеченное — оглушительно:

Послезавтра — жизнь!.. А пока
Дайте адрес гробовщика.

Его «я» — это «я» дневника, а не двойника, не «лирического героя», созданного быть посредником между автором и читателем. И еще он — достоверный свидетель, способный мастерски выразить увиденное и осмысленное.

Этот мертвый, как проповедь, этот банальный пейзаж,
Эти мертвые хлебы, подобие вялых баллонов,
Неотвязной, астмической тяжестью давят... Глаза ж
Ищут знамений рдяных, и сердце стоит, захолонув.

И они возникают. И мне угрожают они
Безысходностью гибели, мертвою хваткой измора,—

И в громах тяжкомраморных серые сходят огни...
Я не знал никогда, что мой город зовется Гоморра.

(«Ожидание», 1941)

Такие свидетели некоторым эпохам нежелательны. И тогда, когда — с позиции опыта своего — обобщают происходящее:

...Но кому-то захочется славой
Прогреть навсегда и везде, —
И живем на звезде, на кровавой,
И живем на кровавой звезде.

(«Мы живем на звезде, на зеленой...», 1942)

И тогда, когда говорят вроде бы о себе — и только о себе:

На этой могильной стеле,
Прохожий добрый, прочти:
Здесь лег на покой Шенгели,
Исходивший свои пути.

Исчез в благодатной Лете
Тревожный маленький смерч.
А что он любил на свете?
Нинку, стихи и Керчь.

(«Эпитафия», 1941)

Очевидно, дело тут не в «теме», не в «содержании» тех или иных стихов Шенгели, но в **содержательности** всей его поэзии, в той внутренней свободе, раскрепощенности, которая сама по себе — вызов временам свободы, строго дозированной и регламентированной «свыше». Ибо его работа над стихом, над «формой», — лишь видимая, «материальная» часть работы над собой. Главное произведение поэта, по определению Волошина, это сам поэт. И чем напряженнее и последовательней эта внутренняя деятельность, тем богаче и многообразнее внешние ее проявления.

Замечательно гибки и пластичны белые ямбы Шенгели. Без тени монотонности и так по-разному применены они в стихах-воспоминаниях о Волошине:

Загадочное было в этой страсти —
Из года в год писать одно и то же:
Все те же коктебельские пейзажи,
Но в гераклитовом движении их;
Так можно мучиться, когда бываешь
Любовью болен к подленькой актрисе,
И хочется из тысячи ужимок
Поймать, как настоящее, одну... —

или — об Ахматовой, где трагическая интонация усилена не только лексикой, но и сложнейшей аллитерацией:

Не на котурнах, но женою Лота,
Библейскою бездомною беглянкой,
Глядела вдаль заплаканная Муза,
И поваренной солью женских глаз
Пропитывало плоть ее и кожу...

В философических размышлениях о природе искусства стих Шенгели вынуждает припомнить риторические фигуры из трактатов Аристотеля или Декарта:

Стена. Стена! Тупая плоскость камня,
Дурная непрерывность. И ее —
Вдруг пронизает, в третье измеренье
Прорвавшись, блеск и воздух! Есть — пространство,
Есть — ритм!..

В сюжетных стихотворных новеллах тот же хрестоматийный пятистопник разговорно-непосредствен:

...А иногда, пошевелив рукою,
Приманивал к себе он ниоткуда
Голодную нагую обезьянку,
Дрожащую от стужи, — и она
Так мудро и беспомощно глядела
И так благодарила за бисквитик,
Что люди вновь стыдиться начинали
И вновь умели пожалеть людей...

Наконец, в совсем кратких набросках, фиксирующих мгновенное впечатление, сиюминутное состояние, — и просторечье, и цитата, и общие с читателем ассоциации:

...Тут, Моцартову следуя рецепту,
Свечу зажег я, в зубы вдвинул трубку,
Откупорил шампанского бутылку
И перечел «Женитьбу Фигаро».

Виртуозное владение полным набором поэтических средств при экономном, порою чуть не аскетичном их использовании делает явствующую из черновиков Шенгели неутомимо-тщательную обработку стиха едва различимой для читателя. Это естественное разнообразие стиховых форм и есть **мысли** поэта, которому равно «по руке» и двустишие — и тысячестрочная поэма...

Едва ли верно назвать его «забытым поэтом», однако представление о его творчестве было искажено всерьез и надолго.

Несколько лет назад на предложение издать том Шенгели в «Библиотеке поэта» главный редактор этой серии ответил, что для отдельного издания этот поэт недостаточно значителен, но что место для его стихов, вероятно, найдется в одном из замышляемых «коллективных» томов. А совсем недавно стало известно, что «место» нашлось-таки — между сочинениями Тихона Чурилина и Елизаветы Полонской. Выглядеть это будет, риску предсказать, странно.

Георгий Шенгели умер 16 ноября 1956 года.

Приговор — к забвению — оставался после этого в силе целых тридцать лет. Лишь изредка — с трудом и понемножку, почти случайно: в «Дне поэзии», в «Литературной Грузии», в газетах — удавалось печатать крохи из творческого наследия, сбереженного Н. Л. Манухиной и друзьями поэта. И по сей день подавляющее большинство поздних, наиболее зрелых и совершенных его вещей остается неведомо читателю.

Но, похоже, наступают перемены в посмертной судьбе и этого поэта. Издана небольшая книга его поэм — «Вихрь железный». Обратили на себя внимание публикации в «Октябре», «Литературном обозрении», «Новом мире». И оказалось, что прав был Юрий Олеша: Георгий Шенгели живет на маяке, на спасительный луч которого идет искусство в ненастные для него времена.

Поэзия Шенгели, репрессированная, на долгие годы замкнутая в ящиках стола, выходит наконец на свет. И ждет читательского суда.
