

Г. И. БЕНЕВИЧ\*

## ЗАМЕТКИ О ПОЭЗИИ

*Аннотация:* Настоящая статья представляет собой ряд примеров пристального чтения стихов русских поэтов (О. Григорьева, В. Ширали, В. Кривулина, В. Черешни, З. Гиппиус, Д. Кедрин), а также американца Р. Фроста. Ее цель — разработка новых методов (главным образом, герменевтических) чтения поэзии и разговора о ней. В центре исследования то, каким образом стихи свидетельствуют об акте своего создания, поэзисе. Кроме этого, обсуждаются некоторые аспекты религиозно-философской проблематики русской поэзии XX в., особенно неофициальной культуры.

*Ключевые слова:* поэзия, герменевтика, поэзис, простота, Платон, семантика, неофициальная культура.

G. I. BENEVICH

## POETRY NOTES

*Annotation:* This article is a series of examples of close reading of poems by Russian poets (O. Grigoriev, V. Shirali, V. Krivulin, V. Chereshnya, Z. Gippius, D. Kedrin) and by American poet, R. Frost. Its purpose is the development of new methods (mainly hermeneutic) of reading poetry and talking about it. The focus of the study is how poems testify to the act of their creation, poiesis. In addition, some aspects of the religious and philosophical problems of Russian poetry of the twentieth century, especially unofficial culture, are discussed.

*Key words:* poetry, hermeneutics, poiesis, simplicity, Plato, semantics, unofficial culture.

---

\* Беневиц Григорий Исаакович, кандидат культурологии, свободный исследователь.

Цель настоящих заметок не только в том, чтобы поговорить о любимых стихах и поэтах, но и в том, чтобы расширить существующие подходы к поэзии, показать возможности «открытия» поэтических текстов навстречу философской и богословской проблематике даже тогда, когда они, на первый взгляд, к ней не имеют отношения. Основной метод, которым я пользуюсь, — герменевтический. Именно он позволяет в подходе к такой «чудовищно уплотненной» (не по причине искусственной сложности — многие из обсуждаемых здесь текстов предельно просты) реальности, как поэзия, ощутить эту плотность и создать для нее контекст, который (без ущерба для существа «поэтического») вводил бы то или иное стихотворение в диалог с существенными мировыми идеями и смыслами. Я убежден, что поэтические шедевры, при определенном к ним подходе, не сводятся к объектам чисто эстетическим, точнее, само понятие эстетического должно быть расширено. Как минимум все такие произведения являются свидетельством «поэзиса» (акта своего создания), обнаружение которого в герменевтическом анализе, на мой взгляд, — первейшая задача пристального чтения.

Все это не означает, что автор чуждается традиционных историко-филологических подходов. Без них не обойтись (особенно, когда речь идет о поэтах с богатейшей «упоминательной клавиатурой», как, скажем, В. Кривулин), но главным для этих заметок является не то, что открывается внешними для поэзии контекстами, а, так сказать, изнутри.

### *«Секунды» Олега Григорьева*

\* \* \*

С каждой секундой  
Я старше и старше  
Сам себя становлюсь.  
Ужасно смешно мне  
И весело страшно,  
Что скоро остановлюсь.

Простенький «детский» стишок, но с отчетливым признаком настоящей поэзии. Здесь — это инверсия словосочетания «страшно весело»; в обратном

порядке, да еще «под рифму», это выделенное «страшно» делает – наряду со всем остальным — из «детского стишка» поэзию. От инверсии: «весело страшно» и привычное выражение «ужасно смешно» тоже начинает играть. Из обычного значения «очень смешно» оно раскрывается в парадоксальном соединении ужасного и смешного. А вот еще что замечательно: если взять первые три строчки: «С каждой секундой / Я старше и старше / Сам себя становлюсь», то ведь это слова, которые произносит ребенок (Олег Григорьев был «детским поэтом»). Ведь «старше» становятся именно дети; старики, да и взрослые не становятся старше (они так про себя не говорят), а стареют. А «остановлюсь» — это же, как будто, про смерть, которая настигает все же чаще людей взрослых, да и вообще дети про смерть обычно не думают, и стихи эти не детские, а взрослые. Так что и здесь у нас парадоксальное соединение «детского» и «взрослого»: до самого конца «лирический герой» становится старше (а не стареет), а значит он — ребенок, сохраняет эту детскость до остановки этого процесса, нет, не старения, а становления старше себя самого. А значит, процесс кончается не смертью (слово «смерть» ведь так и не произносится), а остановкой в процессе взросления. Может, потому и «смешно» и «весело» лирическому герою (первые значения никто не отменял!), что на ужасные и страшные старение и смерть он сумел взглянуть глазами «внутреннего ребенка»?

Еще можно заметить, что в конце стихотворения происходит узнавание этим ребенком (т. е. лирическим героем) себя в образе часов (ведь это часы могут остановиться, не так ли?), полное вхождение в него. Если в первых трех строчках есть «я», которое становится старше себя самого с каждой секундой, то в трех последних — это «я» исчезает, полностью отождествляясь с имеющими остановиться часами. Часы же есть символ времени. Получается, что внутренний ребенок взрослеет вплоть до узнавания себя в символе времени, вплоть до отождествления с этим символом. Остановившиеся часы, «вобравшие в себя» все время взросления, вплоть до своей остановки — это образ/символ времени взросления внутреннего ребенка.

А само стихотворение, оно ведь «останавливается» ровнехонько на том, что лирический герой узнает себя в имеющих остановиться часах. Так подтверждается полная соразмерность (если угодно, изоморфность) времени вырастающего во взрослого внутреннего ребенка и времени творческого акта. Сам акт творчества, как и бытие рождающей слово души (коррелят

«внутреннего ребенка»), имеет форму сворачивающегося в вечность времени (или, что то же самое, — времени, разворачивающегося из вечности). Это иное время, нежели необратимое «профанное» и «линейное», которое мы знаем по старению, завершающемуся смертью.

А говорят: «чёрный юмор»...

### *Памяти Виктор Ширали*

\* \* \*

Не хоронить  
Не подхоранивать  
А в воду опустить  
И сравнивать  
С волною невскою  
Бегущею  
Что сущее во мне?  
Вот сущее...<sup>1</sup>  
2010

Поэт просит не хоронить, но речь все же о некотором способе погребения, ином, нежели обычный — в гроб, в землю и под могильную плиту. Как здесь не вспомнить, замеченное еще Платоном и обсуждаемую многими философами (включая Гегеля, Деррида и Слотердайка) двузначность слова σῆμα — знак и, с другой стороны, — гробница, могильный памятник... Отсюда известные формулы: семантика и семиология — это науки не только о знаках, но и о могилах. Почему известное выражение Платона можно перевести и как «тело (σῶμα) — знак (σῆμα) души», и как «тело — могила души». (Нет, я не утверждаю, что Ширали все это знал, он точно не знал, тем ценнее то, что вышло).

Итак, у Ширали семантизируется желаемый поэтом образ погребения. Поэзия здесь не только подготовка к смерти, как обычно принято считать, но и подготовка к погребению, точнее, это стихотворение само есть своего рода «опыт погребения», особенно имея в виду приведенную двузначность σῆμα — знак-могила. Вот только Ширали просит положить его (слово «тело»

не произносится) не в гроб и в землю, а в невскую волну и сравнивать с нею, имея, очевидно, в виду неразличимость его и этой воды, поскольку такая могила поэта — это не застывший знак, каким был бы обычный гроб и накрывающая его плита, а такой знак-могила, который равнозначен текущей реке, не отличим от нее...

Река-речь, тут все понятно. Могила, гробница, σῆμα — не камень и могильная плита, но речь, слово, однако это речь, прошедшего через смерть «лирического героя» или эмпирического субъекта, потому что это все же и могила, а не просто обычная «разговорная речь» повседневного человека. И в этом прохождении через смерть — залог того, что оставшееся от поэта — по ту сторону оппозиции жизни и смерти, тела и души... Это то, чему, следовательно, смерть уже не страшна, но что и по смерти остается, существует, сущее...

В 1969 г. Ширали написал такие строчки:

Что сущее во мне?  
Уменье любоваться,  
Горчайшие слова  
Сластить на языке,  
Следить сплетенье трёх задастых граций,  
След ракушки, оставленный в песке  
Реки.  
Спуститься к ней (реке) под утро...<sup>2</sup>

В 2010, за 7 лет до смерти, он повторил этот вопрос: «Что сущее во мне?», и ответил на него иначе, чем в молодости, включив в свой горизонт смерть. Но так, что она не страшна речи и, более того, является условием ее непрекращающегося течения, существования...

### *Е. Боратынский и «проект» 1970-х В. Кривулина*

О значении Е. Боратынского для В. Кривулина уже неоднократно писали. Однако никто, кажется, не замечал, что сам «проект» культуры, как его выдвинул В. Кривулин в начале 1970-х, в той или иной степени восходит

к Е. Боратынскому или коррелирует с его мирочувствием. Вот отрывок из письма поэта И. Киреевскому от 14 марта 1832 г.:

«Что делать! Будем мыслить в молчании и оставим литературное поприще Полевым и Булгариным. Поблагодарим Провидение за то, что оно нас подружило и что каждый из нас нашел в другом человека, его понимающего, что есть еще несколько людей нам по уму и по сердцу. Заключимся в своем кругу, как первые христиане, обладатели света, гонимого в свое время, а ныне торжествующего. Будем писать, не печатая. Может быть, придет благопоспешное время»<sup>3</sup>.

Сравним это со строчками из программного стихотворения В. Кривулина «Пью вино архаизмов»:

Дух культуры подпольной, как раннеапостольский свет,  
брезжит в окнах, из черных клубится подвалов.

Думаю, что В. Кривулин, написавший (вспоминая о тех временах): «Баратынский засиял ярче блистательного солнца русской поэзии...»<sup>4</sup> в своем «проекте» начала 1970-х, периода религиозно-философских семинаров и первых поэтических сборников, вдохновлялся — едва ли не более всего — этими словами Е. Боратынского, который засиял для него более ярким светом, чем Солнце русской поэзии. Теперь можно сказать, каким именно.

(Здесь не место писать об известной утопичности этого проекта, которую и сам Кривулин осознал в конце 1970-х, если не раньше (см. об этом в моем докладе на Сапгировский чтениях<sup>5</sup>). Как сказал некто негде, «мир движется крылатыми утопиями».

### *Шостакович у Кривулина (набросок к теме)*

К имени и/или образу Д. Шостаковича В. Кривулин обращался в стихах несколько раз (я насчитал всего четыре, но, может быть, что-то пропустил). Поэзия Кривулина в немалой степени — акт самоопределения в отношении предшествующей русской, но более всего — советской культуры. И, конечно, он никак не мог пройти мимо Шостаковича, по поводу которого Ахматова (даря ему свой сборник) написала, что она «живет на земле в эпоху Шостаковича». Первое стихотворение Кривулина из относящихся к нашей

теме — «Памяти Шостаковича» (1979). Стихотворение вошло во второй том парижского двухтомника. Итак, попробуем «расспросить» эту, на мой взгляд, чрезвычайно глубокую вещь, относительно ее смыслов, не забывая, однако, что мы имеем дело не с культуртрегерским эссе, но с поэзией — с ее специфическими задачами и языком. Речь ни больше ни меньше, как о восприятии лидером тогдашней петербургской неофициальной культуры не так давно скончавшегося гения советской культуры, самого знаменитого в мире ее представителя.

*Памяти Шостаковича*

неправильная музыка в костях  
ее неплодоносный фосфор  
хотя глаза холодные блестят  
и по губам безгубым как по доскам  
босое пламя пятками стучит  
как заживо дощатое растение  
жил музыкант рожденный после всей  
существовавшей музыки — при сцене  
из оперы глухонемой  
он декорация он дерево для пенья  
кукушки узницы стенной  
и ходики устроены как дача  
как дом уединенья и работы  
над истерическим скрипичным кругом плача  
в отмеренном квадрате временной  
тюремно-кукольной природы

Нетривиально здесь то, что Кривулин не занимается прославлением гонимого властями и выстоявшего композитора, некоей его апологетикой, известным образцом которой является, например, книга ровесника Кривулина Соломона Волкова «Шостакович и Сталин». Взгляд поэта на музыканта в условиях абсолютной несвободы предельно объективен, кумира он из Шостаковича не творит.

С первой же строчки поэт как будто вторит критикам Шостаковича (главным критиком, мы помним, был Сталин), словно подтверждая их определение

его музыки как «неправильной». А в последней строфе, упоминая истерику, будто бы снова подтверждает ощущение от музыки Шостаковича и иже с ним у авторов постановления 1948 г.: «увлечение сумбурными, невропатическими сочетаниями, превращающими музыку в какофонию, в хаотическое нагромождение звуков»<sup>6</sup>. Но, разумеется, Кривулин не стоит на позициях критиков Шостаковича. «Неправильность» и «истерика» суть имманентные гению и его музыке качества, тем более, что его место определяется как рожденного «после всей существовавшей музыки». Кривулин (думаю, не без оглядки на положение дел в своей поэзии) подтверждает: музыка кончилась. Это опять как будто пересекается с обвинением: «сумбур вместо музыки». Как можно писать после того, как музыка кончилась? Сам Кривулин в 1990-е годы напишет: «Стихи после стихов», а в стихотворении «Памяти Шостаковича» говорится о музыке после музыки, и само это стихотворение совсем не певуче, скорее, тяжело и «скрипуче».

По замечанию вдовы поэта, О. Кушлиной, «музыка в костях» — это переосмысленная «музыка на костях» — запись «неправильной», т. е. западной музыки на рентгеновских снимках (так в 1950–1960-ые г. записывали джаз). Отсюда и круг ассоциаций «плясок смерти»... Возможно, имеется в виду и известная болезнь Шостаковича. Но возможно — вторым планом — здесь и продолжение разговора, начатого в стихотворении «Городская прогулка» (1972), обращенном к Боратынскому, с его строчкой: «да хрящ иной мне будет плодоносен». «Неплодоносный фосфор» отсылает к этому кругу ассоциаций. Фосфор не некое удобрение, которое вносится в почву для улучшения ее плодородности (путь искусства «для людей»?), но зато он есть в костях (фосфор — необходимый для костей элемент, укрепляющий их). Другая особенность фосфора — он светит в темноте. Это не солнечный свет, тьмы он разогнать не может (он и виден-то в темноте!), но это все же хоть какой-то свет, холодный, белый, но свет. Парой к этому холодному свету — холодные глаза. Дальше портрет. Образы сменяются с огромной скоростью, не давая застрять ни на одном из них. Не успели мы «увидеть» светящийся во тьме фосфор (картинки не возникло), как уже появился совсем другой образ — пламени, танцующей на губах музыканта как на досках. Тут тот случай, когда можно привлечь внетекстовую ассоциацию. Из воспоминаний Глазунова о молодом Шостаковиче-тапере, приводимых Шкловским в «Жили были»: «Акомпанирует кинокартинам в театре “Селект” на Караванной улице. Недавно загорелся под



ним пол, а он играл, чтобы не получилось паники»<sup>7</sup>. «Как заживо дощатое растение», очевидно, отсыл к идиоме «заживо погребенный» (вторым планом тема Шостакович-Гоголь).

Чрезвычайно интересна, конечно, тема времени, заданная ходиками с кукушкой, времени, которому соразмерно творчество, заключенное в квадрат (тюремная ассоциация), то ли дачный, то ли джазовый. Далее «разжевывать» стихотворение было бы неуместно.

### *Совпадение? (еще о В. Ширали)*

Многим памяты строчки из патриотического стихотворения В. Ширали, обращенного к Илье Левину, коллеге по охране лодочной стоянки: «Поясняю: Эта родина-галера / Нам дается для труда, не для побега...»<sup>8</sup>. Нет, я не о рабена-галерах, не об этом «совпадении», о другом – детство и юность Ширали прошли в коммунальной квартире знаменитого Тенишевского дома. Основная часть его выходит на Английскую набережную, а Ширали жил в той части, которая находится на Галерной (тогда Красной) улице. Нет сомнений – поэт знал, что первые 16 лет своей жизни, начиная с рождения, он провел на Галерной улице, которая таким образом и была его «малой родиной». «Эту проклятую кинешь на минутку, / А потом она галерой — в Лету. / Друг мой Левин, / Но другой у нас и нету».

### *О простоте у В. Ширали*

В этой заметке я хотел бы обратить внимание на центральную для поэтики Ширали тему — простоты. Вот, он пишет: «И всё-таки / Чего же я хочу? / Простейших слов? / А значит чувств простейших?»<sup>9</sup> (1968), или — в другом месте: «А что поэзия? / Когда я ослабев / Простейшие слова...»<sup>10</sup> (1970).

По этим строчкам мы даже назвали первый посмертный сборник избранного В. Ширали: «Простейшие слова». Да, но, что, собственно, имеется в виду под «простейшими словами»? Как их следует понимать? Можно, конечно, в смысле непосредственности, наивности, спонтанности (но это бы означало, что поэт не вполне точен). А можно и более буквально — в смысле

какой-то высшей, превосходной степени простоты. При таком, более точном, понимании возникает захватывающий вопрос: как вообще слово (тем более чувство) может быть простейшим? В каком смысле слова «простейший» это вообще возможно? Ведь и сам человек сложен — дух, душа, тело (говоря примитивно), да и слова наши сложны — знак, значение, смысл... Как же при всей этой сложности нашего устройства возможны «простейшие слова»? Но кто сказал, что поэт хочет («Чего же я хочу?..») чего-то легкодоступного?

Как бы то ни было, если человек сложен по природе, и слово его по своей природе тоже сложно (одно, очевидно, коррелирует с другим), то «простейшим» это слово может быть, только если эта сложность не уничтожается, но, так сказать, «покрывается» простотой, каким-то образом объемлется ею. Т. е. «простейшее» должно быть чем-то по ту сторону оппозиции простоты и сложности — так, чтобы сложность не лишала слово простоты, а простота не лишала его сложности. Практически это означает, что все известные нам аспекты слова (знак, значение, смысл...), все это сохраняется (иначе оно и словом-то перестанет быть), но при этом все эти аспекты слова должны не нарушать какое-то единство, т. е. простоту. На этом месте я оборву свое теоретизирование (чтобы не наскучить читателю и самому себе) и обращусь к конкретному примеру. Вот, стихотворение, в котором, как мне кажется, эта самая простота слова и чувства достигнуты.

\*\*\*

Грибной снежок,  
Слоеный пирожок  
Погоды  
Наверху.  
Сморозит —  
И валится,  
И тает на лету,  
А долетит —  
На лицах<sup>11</sup>.

Я был отчасти свидетелем появления этого стихотворения, более того, первая его строчка мне и принадлежит. Дело было (году в 1977–1978?) так. Мы гуляли (не буду уточнять с кем еще и где), была чудная какая-то

погода — как бывает иногда в конце апреля в Питере — уже теплое солнце, но еще не окончательно переломилось на лето; и при таком вот теплом солнце повалил крупными, тающими на лету хлопьями снег... Я сказал: «Грибной снежок»! Витя тут же отреагировал: «Строчка». На следующий день, я написал стихотворение, в котором в первой же строчке были слова «грибной снежок», но они составляли лишь часть этой строки, а вся она была (стыдно ее воспроизводить, так что дам в зашифрованном виде: «тата-тата, пошел грибной снежок»). Витя тоже прочел мне свое стихотворение, но в отличие от меня, он-то, как и услышал, так и сделал — у него «грибной снежок» не образ, вставленный в какую-то сложную конструкцию, но именно что «строчка», задающая музыку — и ритмическую и семантическую, всего стихотворения.

В чем тут разница, почему это так важно? Потому что из этой строчки, как из семени, выросло все стихотворение, ставшее своего рода образом этого «грибного снежка». Иными словами, получилось так, что стихотворение не описание какого-то природного явления (или мизансцены, в котором оно увидено), но, отразившись в этом природном явлении, само оказывается им. Нет чего-то отдельного — созерцаемого и запечатленного в слове акта созерцания, — но созерцаемое и есть акт созерцания, а в слове и через слово устанавливается их единство. Так что само стихотворение в акте своего появления и оказывается тем самым «грибным снежком», о котором в нем «идет речь».

«Грибной снежок», понятное дело, переключка с «грибным дождем», т. е. с таким дождем, который — «к грибам». Ширали, кстати, не чурался ходить по грибы, о чем есть рассказ Володи Чикунского, да и в стихах это есть: «Время грибное стоит. / Под асфальтом грибная земля. / Иногда вспоминая про это, / Грибником просыпаюсь и я»<sup>12</sup>. Обращенные к поэту Петру Чейгину, эти строчки подспудно устанавливают некую параллель между поэзией и собиранием грибов. Но, как бы то ни было, в «Грибном снежке» этот снежок не только и не столько предвещает урожай грибов (стихов), сколько уже и является первой «находкой».

Об этой тайне единства созерцаемого с актом созерцания, засвидетельствованным в слове, говорит — помимо общего ощущения — слово «сморозит». Ширали конечно знал его второй смысл: ляпнуть, сказать нечто спонтанно, не задумываясь... В любом случае, это нечто относящееся к спонтанной, необдуманной (не контролируемой внутренней цензурой) речи. В ранней поэме «Любитель» поэт употребляет это слово именно в этом смысле: «“Так

я уже здесь был!" / Жена не засыпала долго что-то. / Вот так — / Сморозил, / Не зарифмовал — / И завязался глупый адюльтер»<sup>13</sup>. Там герой — фотолюбитель — из-за того, что «сморозил», оказался в неловком положении перед женой. Как бы то ни было, в «Грибном снежке» у слов «наверху сморозит...» первое значение, конечно, относится к природному процессу — кристаллизации снежинок где-то «наверху», но подспудно (вероятно и для самого Ширали), значение спонтанного, не контролируемого цензурой «я» («когда я, ослабев»...) акта рождения слова тут тоже присутствует...

Кристаллизацию, конечно, тоже нельзя забыть. «Верх» — это ноуменальное (умное), и кристаллизация там происходит смыслов (логосов). А чем обрастают эти смыслы-снежинки «налету» и «на лицах»? Что с ним происходит? Они тают... Так тают что, поди, «схвати» теперь эти смыслы... Мы имеем лишь речь — нечто текучее, как вода...

Все, о чем я здесь пишу, конечно, не «вложено» поэтом в стихи, не имелось им в виду. Так вышло. И вот это «вышло» (когда знак, значение и смысл составляют некое единство и просвечивают друг через друга в самом акте творчества, свидетельствуя о нем), и есть те самые «простейшие слова», которых поэт разыскивает, и которые он находит (как грибы), или которые сваливаются на него «сверху», как «грибной снежок».

Наконец, нужно сказать и о «слоеном пирожке». Что с чем тут соединено? Какие имеются слои? Во внешнем плане понятно — снег и солнце, холод и тепло, а во внутреннем (в который и опрокинут внешний)? Умного (смыслового) и чувственного. Так что умное согревается человеческим, сердечным теплом, а чувственное — не является только чувственным, но оказывается и умным. Так «выпекается» этот вкусный пирожок, которым нас и угощает поэт.

### *«Синий мост» В. Кривулина (к одному старинному спору)*

Недавно, разгребая домашние завалы, нашел такую загадочную страничку, думаю, с 1980-х г. хранимую. Страничка озаглавлена: «Опровержение на статью Фомина и Чудиновской "Бумажный сатана". Часы № 61». Далее идут напечатанные параллельно два стихотворения В. Кривулина (слева) и В. Бенедиктова (справа). Приведу их здесь последовательно.

## Синий мост

где сиреневая мрела  
перевернутой дугою  
ть от Синего моста —  
там совсем уже другое  
состояние и стоя  
изумленно и смущенно\*  
вижу новые места  
не успеешь кончить фразу —  
ть от синего моста  
стала ржавой или рыжей  
и такая духота  
все охватывает сразу  
что за маревом не вижу  
дальше собственного глаза  
дальше синего моста

*В. Бенедиктов*

## Чертов мост

Страшно! Небо мглой объято,  
И скала скалу гнетёт,  
Меж скалами круто сжата,  
Хлещет пена водоската,  
Прыщет, воеет и ревёт.  
Ветер рвет в лоскутья ризу,  
Что туман горам соткал,  
Я леплюсь по их карнизу,  
Тучи сверху, тучи снизу,  
Сверху, снизу — рёбра скал.  
Муза! Дай мне голос барда —  
Голос в божью высоту!  
Я без крыл здесь на лету, —

---

\* Более поздний вариант: сокрушенно и смиренно; есть и вариант: изумленно и смиренно

Я — на высях Сен-Готарда,  
Я — на Чёртовом мосту!

Фомин и Чудиновская — это псевдонимы Бориса Останина и Александра Кобака (если кто не знает). В своей статье «Бумажный сатана», которую легко обрести в архиве журнала «Часы», они критиковали, среди прочего, наше с А. Шуфриным прочтение стихотворения В. Кривулина (см. подробности в журнале «Обводный канал» № 7, 1985 г., тоже имеется в Сети). Можно почитать эти статьи и сравнить (впрочем, наши старшие товарищи своего понимания тогда толком не дали, только нас покритиковали). Почему же найденная параллель между стихотворением В. Кривулина и В. Бенедиктова служит опровержением того места из статьи Останина и Кобака? Понять это можно, если почитать обе статьи, но, если кратко, то наши критики напрочь отрицали «услышанную» нами исключительно на основе герменевтического анализа стихотворения Кривулина его имплицитную связь с тем, что условно можно было бы назвать опытом измененного состояния сознания при встрече с неким чуждым (нечистым?) духом. Но параллель с «Чертовым мостом» (тогда мы, как и наши оппоненты, ее не знали), в которой сомневаться не приходится (достаточно сравнить число строк в каждом стихотворении и их размер) подтверждает нашу правоту. К слову, Б. Останин в недавнем устном и фейсбучном обсуждении новых, найденных мною, контекстов понимания стихотворения Кривулина в его же других стихах (тогда мы их не знали) согласился, что мы были в целом правы. Речь о блоковско-врубелевском символизме «синевы» — тема, разработанная во многих стихах Кривулина, особенно связанных с диалогом-полемикой с Блоком<sup>14</sup>.

### *Кривулин, подполье, «Посев»*

В статье Вячеслава Долинина о журнале «Посев» и религиозном движении в 1970-х приводится отрывок из статьи Т. Горичевой и В. Кривулина из журнала «Посев», № 3, 1977 г. Приведу этот отрывок, отчасти подтверждающий, отчасти проливающий дополнительный свет на написанное мной о первом сборнике стихов В. Кривулина «Воскресные облака»: «Духовно-культурное движение развивается в сложных условиях, будучи насильственно

оторвано от мирового культурного процесса и испытывая двойной гнёт — внешнего давления (со стороны властей) и не менее страшного давления внутреннего — со стороны неизжитого до конца в сознании многих из нас “подпольного человека”, который десятилетиями жил в животном страхе перед жизнью, в духовных тисках социальной ненависти и бессилия»<sup>15</sup>.

Я не знал этих слов, но почувствовал какую-то сложную внутреннюю работу с «подпольем», когда обнаружил, что в первом варианте сборника «Воскресные облака» (машинописный вариант ок. 1972 г.) имелся целый раздел «Подполье», а в сборнике под тем же названием 1979 г. этого раздела уже не было, а стихи из него (вместе с рядом других) вошли в раздел «Ангел войны». Вот как об этом сказано в статье в «НЛО»: «...хотелось бы отметить довольно знаменательное, имея в виду его роль в качестве одного из лидеров петербургского андеграунда, “сокрытие” в разделе “Ангел войны” Кривулиным стихов, посвященных теме “подполья” (в первой редакции книги они составляли особый раздел, так и называвшийся — “Подполье”). Как и в других случаях, поэт, очевидно, не хотел слишком прямолинейного восприятия своих стихов, здесь — как поэзии подполья в смысле политико-идеологическом, но хотел, чтобы сам андеграунд и его стихи, посвященные “человеку подполья”<sup>16</sup>, рассматривались как свидетельство о том, кто «болью / духовной мучиться готов» (курсив мой — Г. Б.)<sup>17</sup>. В этом, очевидно, глубокий смысл объединения в один раздел стихов о подпольном человеке, который из “подпольного человека” Достоевского становится тем, чье “жительство на небесах” (Флп. 3:20) (“в подполье сидя безъязыком / как бы совсем на небеси”<sup>18</sup>), со стихотворением “Инок”, в котором утверждается возможность бесстрастного стояния в истории (снятие ее трагизма в неподвижном бытии-времени чистой молитвы), а голос самого поэта обретается и прорастает (по образу этого инока) через всецелую отдачу его — Господу<sup>19»</sup><sup>20</sup>.

Понятно, что сказанное в статье в «Посеве» о «подпольном человеке» в каждом из нас не передает всей той сложной работы, которую Кривулин производит в стихах с этим личным подпольем, но лишь указывает направление. Кроме оппозиции подполье-официоз, обретается какая-то трансцендирующая ее позиция свидетеля, находящего, формирующего свой «небесный язык».

### *В. Кривулин. Святое мычание*

Начну с публикации мемуара своей старинной знакомой, Наталии Бахаревой, которую мне удалось подвигнуть на его написание, а потом добавлю кое-что из своих наблюдений.

«Телефон Виктора Борисовича Кривулина мне дал один мой знакомый (и почему-то просил не говорить, кто дал мне телефон). Я год проносила телефон в кармане, и все-таки позвонила. Он, конечно, спросил: “Вы пишете?” и пригласил к себе. Он тогда жил на Большом пр. Петроградской стороны. И я не открыла тайны, кто мне дал его телефон, хотя, надо сказать, он довольно долго это выпытывал.

Мне трудно сказать о В. Б. что-либо конкретное. Он вообще был весь очень неконкретный. Все время немножко в миноре, но в таком (недавно читала, что в церковной музыке мажор-минор не соответствует антиномии грустно-веселого) негрустном миноре, и сейчас вспоминается, может быть, это уже подретушировано в фотошопе памяти, — всегда как бы немножко в отдалении, ненавязчиво присутствующий, как пейзаж в окне, такой шуршаще-моросящий. Он говорил, не договаривая фразы, и в этом отношении (только в этом) мы друг друга стоили. Я тоже тогда спокойно могла закончить фразу словами “...но дело в том, что” и поставить точку. Помню, как при мне он разговаривал с одним очень конкретным человеком, который говорил в тот момент о том, что молодежь ходит на дискотеки. И при этом он обратился ко мне: “Ходите на дискотеки?”. Я не нашлась, что сказать. А В. Б. сказал: “Да нет, это...”. И больше ничего не сказал.

Однажды в бытность мою на телевидении осветителем я была свидетелем, как один руководитель курса ЛГИТМИКа разговаривал со своими студентами, будущими режиссерами, и говорил им удивительные вещи. По крайней мере, для меня это было удивительно, что это вербализуется и ставится как задача. Он говорил им: “Не надо быть умными. Будьте интеллектуально застенчивыми. Мычите”. Так и говорил: “Мычите”. В. Б. как будто бы слышал когда-то эти советы и следовал им. Он никогда не говорил “умно”. Он “мычал”. Однажды он прервал сам себя и сказал: “Я сейчас мычу...”. Потому что понятно было, что он может, конечно же, сформулировать и сказать “умно”. Но кому это надо-то? Настоящее все уйдет из этой фразы. Настоящее может только быть нащупано в этом мычании.



Помню, как была с ним встреча в клубе-81, кажется, в музее Достоевского. Он сидел в центре, какой-то весь зеленый, очень плохо выглядевший, и какая-то женщина бойко задавала вопросы: “Как вы относитесь к критике на Вас?”. “Я просто не встречал серьезной критики...”. “А (там-то) — тоже не-серьезная критика?”. В. Б. — уже совсем тихо и как-то беспомощно: “Я там просто ничего не понял”. После этого серьезно говорить о критике уже было невозможно.

К сожалению, я бывала у него мало, хотя он всегда приглашал. Но приходиться ведь надо было со стихами. А я не писала стихов постоянно. Я перестала к нему ходить. Когда была некая новая вспышка творчества, я снова позвонила, — он уже жил, кажется, в Автово. Это (стихи) бывало со мной редко, и я не умела превращать это в работу. А он говорил, что это, конечно, нужно делать. “Одно стихотворение, пускай даже гениальное, — его все равно что нет”. Это было сказано в ответ на мой вопрос. Я не один раз встречала у него женщину, тоже писавшую стихи, и в большом количестве, но я не находила в этих стихах ничего, что бы делало их стихами. Не помню, как я сформулировала вопрос. Но ответ был в данном случае конкретный. Она работает. У нее постоянный выход. Значит, это есть некое явление. У меня этого постоянного выхода не было.

Из того, что говорилось, по поводу моих стихов. Он упрекал меня за неправду, за непрожитое, но вставленное для красоты. Помню его укоризненный взгляд, когда он прочитал про дождь “И затажной, как бред”. “Вы специалист по бреду?”.

Впрочем, я скоро получу право писать про бред, мне придется первый раз вызвать сестре скорую, которая отправит ее на Пряжку. В. Б., помню, очень непосредственно отреагировал на мои слова об этом, как будто я причинила ему боль. О кончине В. Б. я узнала уже на Валааме, из другой реальности. Светлая память».

К этому замечательному, на мой взгляд, мемуару добавлю нечто про «мычание». А именно — отрывок из интервью В. Кривулина Валентине Полухиной, говорящий сам за себя:

«— Я хотела бы задать вам вопрос как филологу: Что порождает энергию стихотворения? Только ли тропы, ритм и синтаксис или какие-то духовные и сепантические качества?

— Это сложный вопрос. Попробую ответить. Для меня существен момент невидимой суггестии, которая внешне не проявляется. Стих возникает из суммы тоски и отрицания. Эта тоска может быть разных оттенков, это может быть радостная тоска, это может быть черная тоска, но это всегда тоска и отрицание того состояния, в котором я нахожусь сейчас, пре-бываю в каком-то бытовом, физическом смысле.

— Отрицание или преодоление?

— Может быть, и преодоление, но, если уж говорить точно, скорее отталкивание. Возникает некая мелодическая структура, не заполненная словами. Это даже не ритмика, а это просто мычание (sic!), мелодика, то, что иногда довольно сложно оформить метрически. Для меня сложно. И основным элементом этого ритма становится для меня дыхательный момент. Строфа складывается как некая дыхательная фигура. Как правило, я пишу строфами, хотя сейчас немножко иначе. Я отказался от знаков препинания для большей свободы прочтения. Итак, скажем, возникает, условно говоря, некое особое дыхание. Я начинаю писать с того момента, когда я знаю, что точно такого дыхания у меня не было, не было такой дыхательной фигуры. Затем появляются инструментированные отрывки слов, то есть какие-то группы согласных, гласных, еще не имеющих смысла. Слово развивается как бы само по себе, вегетативно, что ли. При этом я замечаю, что, чем больше свободы в инструментальном движении, тем жестче идет развитие смысла. Смысл обнаруживается только уже к концу работы над стихотворением. Иными словами, само движение смысла оказывается результатом музыкально-дыхательного движения. И я с удивлением обнаруживаю, что я написал нечто осмысленное. Это всегда очень интересно, потому что в принципе, если нет неожиданного замыкания всех элементов, бессмысленных, мычащих (sic!), если они не складываются в единый, нерасчлняемый кристалл смысла, в некое геометрико-семантическое целое, то стихотворение не получается, и я его оставляю, отбрасываю»<sup>21</sup>.

Может быть, стоит еще вот это вспомнить (отрывок из стихотворения В. Кривулина «Степное число»):

ну да, из Киева из Харькова а то и  
Херсон совсем уже — являются с винтом  
в затылке: Хлебников, мычание святое

гомеровских степей, протославянской Трои  
о вечном Юге об овечьем о живом<sup>22</sup>

### *Зерцало души (на тему Платона и В. Ширали)*

Начну с отрывка из «Алкивада I»:

*«Сократ.* Ты ведь заметил, что, когда мы смотрим кому-то в глаза, наше лицо, как в зеркале, отражается в глазах лица, находящегося напротив? В так называемом зрачке появляется изображение того, кто в него смотрит.

*Алкивиад.* Да, это правда.

*Сократ.* Следовательно, когда глаз смотрит в глаз и вглядывается в лучшую его часть — ту, которой глаз видит, — он видит самого себя.

*Алкивиад.* Это очевидно.

*Сократ.* Если же он будет смотреть на какую-либо другую часть человека или на любую из вещей, кроме тех, которым подобен глаз, он себя не увидит.

*Алкивиад.* Ты прав.

*Сократ.* Следовательно, если глаз желает увидеть себя, он должен смотреть в [другой] глаз, а именно в ту его часть, в которой заключено все достоинство глаза; достоинство это — зрение.

*Алкивиад.* Так.

*Сократ.* Значит, мой милый Алкивиад, и душа, если она хочет познать самое себя, должна заглянуть в душу...»<sup>23</sup>

Здесь прервем философа и дадим слово поэту:

Зачем глядеться в зеркала  
Когда есть лица  
В которых легче и верней отобразиться  
Смотришь внимательней в меня  
И станет ясно:  
Причёску незачем менять  
И так прекрасна  
Твоя душа  
Когда добра

Когда спокойна  
И мне тебя отображать  
И жить не больно<sup>24</sup>.

(1968)

Что, собственно, предлагает поэт отобразить своей возлюбленной? Явно, не одну ее телесную красоту, которую она пытается улучшить, меняя прическу, но, прежде всего, красоту ее души — прекрасной, когда она добра и спокойна (т. е. не охвачена страстями). У философа, впрочем, не добро и покой души ценнее всего, т. е. важнее всего в душе, но мудрость:

*«Сократ.* Значит, мой милый Алкивиад, и душа, если она хочет познать самое себя, должна заглянуть в душу, особенно же в ту ее часть, в которой заключено достоинство души — мудрость, или же в любой другой предмет, коему душа подобна.

*Алкивиад.* Я согласен с тобой, Сократ.

*Сократ.* Можем ли мы назвать более божественную часть души, чем ту, к которой относится познание и разумение?

*Алкивиад.* Нет, не можем.

*Сократ.* Значит, эта ее часть подобна божеству, и тот, кто всматривается в нее и познает всё божественное — бога и разум — таким образом лучше всего познает самого себя.

*Алкивиад.* Это очевидно.

*Сократ.* И подобно тому как зеркала бывают более ясными, чистыми и сверкающими, чем зеркало глаз, так и божество являет себя более блистательным и чистым, чем лучшая часть нашей души.

*Алкивиад.* Это правдоподобно, Сократ.

*Сократ.* Следовательно, взглядываясь в божество, мы пользуемся этим прекраснейшим зеркалом и определяем человеческие качества в соответствии с добродетелью души: именно таким образом мы видим и познаем самих себя.

*Алкивиад.* Да»<sup>25</sup>.

Ширали в своем юношеском стихотворении останавливается на стадии восстановления в человеке образа. Человек как образ Божий (о подобии я здесь не говорю) это не душа в теле, а тело в душе... В стихотворении Ширали, к слову, как раз и происходит не отвержение тела, а его «облечение»

в душу. От этого тело перестает быть подверженным старению (т. е. ветшанию). Он ведь пишет: «прическу незачем менять, / и так прекрасна». Что прекрасно?.. дальше говорится, что душа, когда добра и спокойна, но прическа-то тоже... слово «прекрасна» относится и к тому, и к другому, и в этом особенность поэтического, так сказать, тайна этой метаморфозы.

Как бы то ни было, философ говорит о чем-то большем — о богоподобии человека, душа которого призвана стать божественной по добродетелям, а не просто доброй и спокойной... Если соединить эту философию с богословием, можно, наверное, сказать: Логос стал человеком, чтобы человек мог узнать в Нем себя. Мистик бы, наверное, добавил: и увидеть Его в зеркале своей души.

*О двух «узнаваниях» Валерия Черешни  
Уточнение Оскара Уайльда (первое «узнавание»)*

*Трагедия старости не в том, что человек стареет,  
а в том, что он душой остается молодым.*

Оскар Уайльд

*Путь*

Младенчества густая каша  
из непоседливых обид,  
блестит вкраплением фисташек  
мгновений совершенный вид.

И каждая из этих крошек  
соседней слаще и вкусней,  
малыш доверчив и дотошен,  
всем телом тянется к стряпне.

Ее приправят вкусным ядом  
осмысленности дав права,  
жизнь обернется тихим адом,  
в котором властвуют слова.

Они приманят совпаденьем,  
случайным попаданьем в цель,

потом умрут и станут тенью  
себя, и превратятся в прель,  
они сотрутся от износа,  
свернутся в первородный вскрик...  
И вот, ты слышишь только осыпь  
себя, младенческий старик.

Стихотворение из сборника поэта «Узнавания». Парадокс стихотворения в том, что оно в точной и чеканной форме как будто бы говорит о трагедии ветхого человека, который «осыпается», превращается в прах, так и не повзрослев по внутреннему человеку, т. е. не избавившись от своих младенческих травм и обид, того самого, о чем Мандельштам написал: «обиду тянет с блюдца / Невыспавшееся дитя». Однако задумаемся, кто свидетельствует об этой трагедии старости, да и всего пути ветхого человека (чей предсмертный крик сливается с «первородным», младенческим — явная отсылка к греху Адама)? Кто говорит об «осыпании себя», т. е. своей «ветхой личности»? Наличие свидетеля, способного посмотреть на путь человека *т а к*, вселяет надежду на то, что мы не тождественны ни с обиженной и прельщенной миром и словами душой, ни с тленным телом... И это свидетельство во всей его точности создает художественный (не отделимый от гностического) эффект. Стихотворение рождается из «ничтожения» ветхого человека.

*Платон, Мандельштам  
и еще одно «узнавание» Валерия Черешни*

\*\*\*

Моя природа — вслушиваться в звук,  
до времени возникший и летящий,  
и по его способности разящей  
догадываться, кем натянут лук.

И вся моя работа — звук сберечь.  
Протяжный отклик, свойственный природе,  
благословить на медленные роды  
и, нехотя, отдать в людскую речь.

Так неизбежно зреет сталактит:  
чем тише я, тем звук сильнее и внятней,

чем меньше я — тем строже, тем громадней,  
исчезну я — он всё заполонит.

На обложке сборника стихов «Узнавание» (СПб., 2018) поэт в связи с его названием упоминает два имени — Платона с его «знание есть припоминание» и Мандельштама («выпуклой радостью узнавань»). Продолжение разговора, начатого ими, не «влияние», а глубокое усвоение и продолжение традиции, как раз и «узнается» в этом стихотворении и дарит радость читателю, позволяя прислушаться к этому разговору, а то и поучаствовать в нем. Уже в первой-второй строчке (звук / до времени возникший) узнается «след» мандельштамовского «звучащего слепка формы, который предваряет написанное стихотворение» (в этом смысле, вероятно, это — звук, возникший «до времени», т. е. времени развертывания стихотворения). «Вслушивание», конечно, тоже тема Мандельштама: «слух чуткий парус напрягает». От Платона (или, по крайней мере, впервые осмысленная Платоном) скрытая, но очень важная тема эроса (ведь именно Эрот-Амур обладает разящей способностью стрелка из лука). Звук, в который вслушивается поэт, узнается как стрела Эрота. Тема эроса подхватывается во второй строфе темой родов, а поэт оказывается вынашивающей плод матерью (вспомним «Пир» — речь Диотимы — «все люди беременны»). Все мы беременны, но не все отдаем себе отчет в этом, и поэт в акте творчества (творения из ничего — оттуда же, из «Пира») некоторым образом свидетельствует об этой беременности; что это за «ничто», нам еще предстоит узнать. Но для начала заметим, что «Пир» помогает понять, почему это, говоря школьным языком, «стихотворение о творчестве» представляет ценность не только для поэтов, но и для всякого человека. Беременность и роды, по Платону, это то, что происходит в творчестве (поэзия же — творчество по преимуществу, что видно из ее названия), но и вообще все люди, по Платону, беременны Благом через Эрота, так что парадигма поэтического творчества есть парадигма (или образ) того рождения, которое должно совершиться в каждом человеке. Как говорит Платон: «каждый, кого коснется Эрот, становится поэтом, хотя бы “дотоле он и был чужд Музам”»<sup>26</sup>.

Теперь о «ничто». Как следует понимать творение из ничего, видно по последним строчкам стихотворения: «чем меньше я — тем строже, тем громадней, / исчезну я — он всё заполонит». Роды, завершающиеся появлением нового творения, делаются возможны при условии — точнее, в процессе, ничтожения «я» (ср. эту тему в стихотворении В. Черешни, разобранным

в предыдущей записи). Умаление-кеносис «Я» — условие рождения, т. е. нового творения. Как сказано в другом контексте: «Ему должно расти, а мне умалиться» (Ин. 3:30).

Сравнение творчества с процессом кристаллообразования, а стихов с кристаллами — это из Мандельштама. Но у В. Черешни речь не просто о кристаллах, а о сталактитах, стрелах-сосульках, натекающих «по капле» в карстовых пещерах. Стрела Эрота (довременный разящий и осеменяющий «звук-дух»), попавшая в воспринявшую ее природу, выливается по капле — каждого слова — и отвердевает в конечном счете в виде стрелы сталактита (строгой структуры написанного стихотворения, нового творения). В таком виде довременный, но реализованный во времени творческого акта звук «все заполонит», т. е. все захватит в полон, пленит. Это — уже образ пленительной и пленяющей силы Блага, осеменяющей, сначала поэта через Эрота, а через поэта — людей (как сказали бы, наверное, платоники) или же пленяющей силы Божественной Любви, или Божественного Эроса (во множестве божественных энергий), как могли бы, вероятно, сказать, христианские мистики.

Плод, выношенный поэтом, отдается людям «нехотя» («нехотя отдать в людскую речь») потому что воля тут осуществляется не своего «я», которое ничтожится, умалется в процессе творчества, но воля Эрота, проводником которой становится поэт. Что во всем этом осуществляется воля не своя, подчеркивается и словом «неизбежно»: «так неизбежно зреет сталактит». Если от поэта что и требуется, то стать почвой для этого семени, сохранить и выносить его и нехотя (т. е. не по своей воле) отдать людям — чтоб он стал ни больше, ни меньше, как «частью речи».

Конечно, в этом стихотворении мы имеем дело лишь с образом и образным языком, но это образ идеи (в платоновском смысле), причастный ей самой, а не подражание подражанию, каковой бывает поэзия, не обращенная к своему истоку и не свидетельствующая о себе самой\*.

---

\* Наблюдения инспирированы, помимо разбираемого стихотворения, семинарами Ирины Протопоповой по «Пиру» Платона и некоторыми записями А. М. Шуфрина, которым я выражаю неизменную признательность.



*Дм. Кедрин / философское*

В поэме Кедрина «Свадьба» (замечательная вещь, кстати), посвященной свадьбе Атиллы, есть одно почти Шекспировское место:

Любовь!  
Ты дверь, куда мы все стучим,  
Путь в то гнездо, где девять кратких  
лун  
Мы, прислонив колени к подбородку,  
Блаженно ощущаем бытие,  
Еще не отягченное сознанием!..

Как-то интуитивно этот отрывок связан с обсуждением в Фейсбуке у А. М. Шуфрина «Пира» Платона (Речь Диотимы. Строфы 203а–210а). Хотя у Кедрина по буквальному смыслу речь идет о зачатии и внутриутробном состоянии, но говорится о нем так (ср. слова: бытие, сознание, блаженство), что можно заметить сходство с тем зачатием и той беременностью, о которой говорит Платон. Очень точно, как мне кажется, это определение нашего бытия в чувственном мире: бытие, отягченное сознанием. Ведь родившись на свет, мы воспринимаем материальный мир «тяжелым», дебелим, так сказать. Наше сознание, как оно функционирует в обычном, непросветленном режиме, «отяжеляет» бытие вещами этого мира, переставая воспринимать бытие как таковое, а воспринимая эти вещи. Память о внутриутробном состоянии, когда бытие еще не отягчено сознанием, т. е. когда они в некотором роде едины, это, вероятно, — вложенный в нас опыт блаженства, тоска по которому становится для кого-то движущей силой, влекущей к Благу. А поза человеческого эмбриона в утробе матери, как ее описал Кедрин.... здесь тоже тайна, как и это «куда мы все стучим»! Удивительно глубокие строчки....

Сравните у Макария Великого: «С каким неотступным упорством должны мы в вере и любви...всегда стучать в духовные двери Божии... Приступим же к Нему, к духовным Вратам, и будем стучаться, чтобы Он открыл нам»<sup>27</sup>. В настоящей поэзии «тьень» открывается (если приглядеться) в чем-то сходной с истиной. А философский язык, вкрапленный в поэтическую речь, помогает увидеть это сходство.

*К 150-летию З. Гиппиус*

Одно из самых замечательных, на мой вкус, ее стихотворений из дореволюционного творчества:

*Пыль*

Моя душа во власти страха  
И горькой жалости земной.  
Напрасно я бегу от праха –  
Я всюду с ним, и он со мной.

Мне в очи смотрит ночь нагая,  
Унылая, как темный день.  
Лишь тучи, низко набегая,  
Дают ей мертвенную тень.

И ветер, встав на миг единый,  
Дождем дохнул — и в миг исчез.  
Волокна серой паутины  
Плывут и тянутся с небес.

Ползут, как дни земных событий,  
Однообразны и мутны.  
Но сеть из этих легких нитей  
Тяжеле смертной пелены.  
И в прахе душном, в дыме пыльном,  
К последней гибели спеша,  
Напрасно в ужасе бессильном  
Оковы жизни рвет душа.

А капли тонкие по крыше  
Едва стучат, как в робком сне.  
Молю вас, капли, тише, тише...  
О, тише плачьте обо мне!

*(1898)*

Я немного касался этой вещи в разборе одноименного стихотворения З. Эзрохи в журнале «Prosodia»<sup>28</sup>, но хочется сказать про нее отдельно.

Пыль — это, конечно, тот самый прах, из которого Бог создал человека, и в который по наказанию за грех Адама обращается каждый смертный. Этот прах, смертность, пронизывает все бытие человека. Лирический герой лицом к лицу встречается со страхом смерти, его одолевает жалость к себе, дух уныния, отчаяния от невозможности вырваться из всего этого... И, казалось бы, он должен быть этим раздавлен. Но нет, конец стихотворения — последние строчки свидетельствуют о чем-то другом. Посредством слова, мольбы, обращенной к каплям дождя, он приходит к какому-то умиротворению... Умеряет саможаление. И из этой меры и рождается стихотворение как целое. Впрочем, ведь мера (поэтическая) присутствует уже и в первой строфе и далее, ибо с самого начала мы имеем дело не с переживанием страха смерти, уныния, отчаяния, а с поэтической (т. е. словесной) рефлексией страха смерти, саможаленья, уныния и т. д. Т. е. с самого начала все эти страсти «умерены» и «измерены» мерой поэтического слова, ословеснены. Так что и то уми(е)ротворение, которое возникает в конце стихотворения, подготовлено всем предыдущим. А как выразительно это утроенное «тише, тише /, О, тише..»! Капли дождя, способные услышать мольбу... они же, получается, разумные!

### *«Сиянье слов» З. Гиппиус*

Несколько слов о самом таинственном и важном для самой Зинаиды Гиппиус стихотворении позднего периода, давшем название ее последнему сборнику «Сияния». Вот эта вещь:

#### *Сиянья*

Сиянье слов... Такое есть ли?  
Сиянье звезд, сиянье облаков —  
Я всё любил, люблю... Но если  
Мне скажут: вот сиянье слов —  
Отвечу, не боясь признанья,  
Что даже святости блаженное сиянье  
Я за него отдать готов...  
Всё за одно сиянье слов.

Сиянье слов? О, повторять ли снова  
Тебе, мой бедный человек-поэт,  
Что говорю я о сияньи Слова,  
Что на земле других сияний нет?  
(1937)

А. Лавров в издании «Большой библиотеки поэта» не дает никаких содержательных комментариев к этому стихотворению. А вот А. Арьев в своей книге о Георгии Иванове (у которого блестяще прослеживается символизм «сияния», иной, чем у Гиппиус) пишет об этом стихотворении следующее: «Оно и построено как диалог, в котором на пламенные звуки первого голоса, вещающего о готовности отдать “Все за одно сиянье слов!”, раздается не менее страстное — апофатическое — назидание, назидание о “Слове”, не о “словах”:

Сиянье слов? О, повторять ли снова  
Тебе, мой бедный человек-поэт.  
Что говорю я о сияньи Слова,  
Что на земле других сияний нет?»<sup>29</sup>.

Т. е. Арьев, судя по всему, видит в стихотворении противопоставление сиянья слов (то, что ниже он называет чисто эстетическим аспектом «сияния») сиянью Слова. Мне же кажется, что вторая часть, скорее, уточняет, что сияние слов, которое взыскует поэт, это не что иное, как сиянье Слова, что это — не два разных сияния, а одно, по крайней мере, то сиянье слов, за которое поэт готов отдать все, это то самое, сиянье Слова. В пользу такой трактовки говорит, на мой взгляд, не указанный источник: «Но забыли мы, что осиянно / Только слово средь земных тревог. / И в Евангелии от Иоанна / Сказано, что Слово это Бог». Эти знаменитые строчки Гумилева цитируются в книге Арьева по несколько другому поводу (в цитате К. Мочульского о слово-центризме поэтов рубежа веков), но в связи с темой сияний у Гиппиус и Иванова он эти слова не вспоминает. Что касается Иванова, то это, вероятно, правильно: его «сияния» имеют другой источник (Арьев, думаю, очень точно его установил), а вот сиянья слов Гиппиус, вероятно, — от Гумилева, который как раз и сближает слова и Слово, но З. Гиппиус делает это решительней и с несколькими другими акцентами: не слова́ со Словом, а сиянье Слова с сияньем слов, поднимая статус сиянья последних до статуса сиянья Первого.

Но как же в этом контексте понимать строчки: «Что даже святости блаженное сиянье / Я за него отдать готов...», в которых противопоставляется сиянье святости сиянью слов? Здесь, мне кажется, нужно для начала выяснить, как понимала З. Гиппиус «сиянье святости». Среди ранних стихов Гиппиус есть одно: «Не здесь ли?», где она примеряет на себя судьбу инока, монашескую жизнь. Представляет она ее, в частности, так:

Так жизнь проходит и пройдет,  
Благим сияньем озаренная,  
И ничего уже не ждет  
Моя душа не возмущенная.

Неразличима смена дней,  
Живу без мысли и без боли я,  
Без упований и скорбей,  
В одной блаженности — безволия.

(1904)

«Благое сияние» из этого стихотворения, думаю, — это то же самое, что она понимала под «сияньем святости» в 1937 г., от которого отказывалась в пользу «сиянья слов». Описываемое Гиппиус блаженство безволия это (полагаю, не нужно доказывать) — вовсе не христианский идеал святости, которую она просто не знала и потому не понимала, а некое искажение его (впрочем, распространенное). Отказывается З. Гиппиус, таким образом, в стихотворении 1937 г., скорее всего, не от настоящего сияния святости, а вот от этого самого «благого сияния» безмыслия и безволия. Такой выбор можно понять.

### *Вожделение, гнев и конец света*

В русской поэзии XX в. известно стихотворение Г. Иванова, призывавшего в 1948 г. испепеляющий (атомный) огонь на все советское. Но в большом мире более известно стихотворение Р. Фроста 1920 г. — «Fire and Ice» («Огонь и Лед»). Писалось оно задолго до изобретения ядерной бомбы

и инспирировано разговором с астрономом о гипотезах конца жизни на Земле (в результате взрыва солнца или охлаждения)<sup>30</sup>, хотя теперь, после появления ядерной бомбы, оказалось, что два способа уничтожения вполне совместны именно в той последовательности, как это описал Фрост — сначала ядерный смерч, а потом ядерная зима.

Some say the world will end in fire,  
Some say in ice.  
From what I've tasted of desire  
I hold with those who favor fire.  
But if it had to perish twice,  
I think I know enough of hate  
To say that for destruction ice  
Is also great  
And would suffice.

Даю примерный подстрочный перевод (художественные — их множество, меня не убедили):

Кто говорит, что мир закончится в огне,  
Кто — что во льду.  
По изведанному мной о вожделении,  
Я — сторонник тех, кто за огонь.  
Но если ему суждено погибнуть дважды,  
Думаю, я знаю достаточно о ненависти,  
Чтобы сказать — для разрушения лед  
Тоже хорош  
И вполне подошел бы.

Здесь конечно работает знаменитый холодок отстраненности (бесстрастия?) Фроста — никаких сантиментов. При этом любопытнее всего как овнутряется в слове физическая теория с помощью упоминания двух иррациональных сил души (известных еще Платону и воспринятых в том числе и христианской аскетикой) — вожделения и гнева.

На самом деле вожделение и/или гнев уничтожают мир, каким он сотворен. Только бесстрастие этих сил позволяет увидеть мир с помощью третьей

силы — разумно-словесной. И вот в стихотворении (не по буквальному смыслу, а по сути происходящего) это и совершается.

Мир, которому наступает конец, в стихотворении — это прежняя, наша обычная, картина мира (она «за кадром», т. е. подразумевается), а мир, который рождается, — само стихотворение. Чувственный мир «уничтожается», рождается словесный.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Ширали В.* Простейшие слова. М.-СПб., 2018. С. 256.

<sup>2</sup> Там же. С. 43.

<sup>3</sup> <http://baratynskiy.lit-info.ru/baratynskiy/pisma/pismo-171.htm>

<sup>4</sup> *Кривулин В.* О духовном взгляде на духовное // «37». 1976. С. 36.

<sup>5</sup> *Беневич Г.* О переломах в поэтике Виктора Кривулина начала 70-х и начала 80-х годов (XIV международная научная конференция «Сапгировские чтения-2017: Неподцензурная поэтика. Глава 2». Санкт-Петербург 24 декабря 2017 Центр Андрея Белого: [https://www.youtube.com/watch?v=09Wmemxfe1U&feature=youtu.be&fbclid=IwAR2yh51kr8l4tSK\\_w8HDqoHq91GtgWLiWnbtWZar32SOW-MN9IbXnWbLyg; 5.06-5.40](https://www.youtube.com/watch?v=09Wmemxfe1U&feature=youtu.be&fbclid=IwAR2yh51kr8l4tSK_w8HDqoHq91GtgWLiWnbtWZar32SOW-MN9IbXnWbLyg; 5.06-5.40)).

<sup>6</sup> Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) Об опере «Великая дружба» В. Мурадели 10 февраля 1948 г. (<http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/USSR/music.htm>).

<sup>7</sup> Цит. по: *Мейер К.* Шостакович: Жизнь. Творчество. Время. (<https://www.rulit.me/books/shostakovich-zhizn-tvorchestvo-vremya-read-280807-11.html>).

<sup>8</sup> *Ширали В.* Простейшие слова. М.-СПб., 2018. С. 132.

<sup>9</sup> Там же. С. 33.

<sup>10</sup> Там же. С. 66.

<sup>11</sup> *Ширали В.* Сопrotивление. СПб., 2018. С. 222.

<sup>12</sup> *Ширали В.* Простейшие слова. С. 69.

<sup>13</sup> *Ширали В.* Сопrotивление. С. 279.

<sup>14</sup> См. комментарий 13 к моей статье: <http://textonly.ru/case/?issue=46&article=39029>

<sup>15</sup> *Долинин В.* Журнал «Посев» и религиозное движение в России 1970-1980-е гг. [http://russculture.ru/2020/04/11/%d0%b2%d1%8f%d1%87%d0%b5%d1%81%d0%bb%d0%b0%d0%b2-%d0%b4%d0%be%d0%bb%d0%b8%d0%bd%d0%b8%d0%bd-%d0%b6%d1%83%d1%80%d0%bd%d0%b0%d0%bb-%d0%bf%d0%be%d1%81%d0%b5%d0%b2-%d0%b8-%d1%80%d0%b5%d0%bb%d0%b8/?fbclid=IwAR1OmKbyKGy97a0tYLwK6y5HEZ2LOTDe8ZhM971zeAoVqcNn-l1\\_9\\_QX\\_ZA](http://russculture.ru/2020/04/11/%d0%b2%d1%8f%d1%87%d0%b5%d1%81%d0%bb%d0%b0%d0%b2-%d0%b4%d0%be%d0%bb%d0%b8%d0%bd%d0%b8%d0%bd-%d0%b6%d1%83%d1%80%d0%bd%d0%b0%d0%bb-%d0%bf%d0%be%d1%81%d0%b5%d0%b2-%d0%b8-%d1%80%d0%b5%d0%bb%d0%b8/?fbclid=IwAR1OmKbyKGy97a0tYLwK6y5HEZ2LOTDe8ZhM971zeAoVqcNn-l1_9_QX_ZA)

<sup>16</sup> *Кривулин В.* Воскресные облака. М.-СПб., 2017. С. 58.

<sup>17</sup> Там же. С. 57.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Там же. С. 65.

<sup>20</sup> *Беневиц Г.* О композиции, формировании и духе первой книги стихов Виктора Кривулина // НЛО, № 4, 2018 ([https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/152/article/20032/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/152/article/20032/)).

<sup>21</sup> Маска, которая срослась с лицом. Интервью с Виктором Кривулиным, 11 января 1990, Лондон (<https://public.wikireading.ru/102501>).

<sup>22</sup> Цит. по: <http://www.vavilon.ru/texts/krivulin8-1.html>

<sup>23</sup> Цит. по: <https://nsu.ru/classics/bibliotheca/plato01/alki1.htm>

<sup>24</sup> *Ширали В.* Простейшие слова. С. 37.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> <http://lib.ru/POEEAST/PLATO/pir.txt>

<sup>27</sup> *Макарий Египетский (Макарий/Симеон).* Новые духовные беседы. Перевод с греческого. М., 1990. Беседа XVI. 7. Пер. В. Бибихина цит. по: [http://www.bibikhin.ru/novie\\_duhovnie\\_becedy](http://www.bibikhin.ru/novie_duhovnie_becedy)

<sup>28</sup> *Беневиц Г.* «Пыль» Зои Эзрох (<http://prosodia.ru/?p=3706>).

<sup>29</sup> *А. Арьев.* Жизнь Георгия Иванова. Документальное повествование. Цит. по: <https://biography.wikireading.ru/231447>

<sup>30</sup> См, напр., Википедию: [https://en.wikipedia.org/wiki/Fire\\_and\\_Ice\\_\(poem\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Fire_and_Ice_(poem)).