

Григорий БЕНЕВИЧ

О СТИХАХ ВЯЧЕСЛАВА ПОПОВА

Герменевтические этюды

Самым большим поэтическим открытием прошлого года стали для меня стихи Вячеслава Попова, поэта со сложной поэтической судьбой (промолчавшего после первых публикаций более 20 лет¹), но, на мой взгляд, замечательного². Не возьмусь охарактеризовать поэзию В. Попова в целом (это требует отдельной работы), но еще до всяких обобщений и рецензий хотелось бы как читателю остановиться на некоторых его вещах и продлить удовольствие от встречи с ними в той форме, которая мне наиболее близка – пристального чтения.

Так совпало, что в последние годы я посещал философский онлайн семинар «Учим язык Хайдеггера», который ведет выходец из России, принстонский филофилософ (как он себя называет) Аркадий Шуфрин, мой друг и соавтор по патристическим штудиям. И хотя личность Хайдеггера, его политические взгляды вызывают у меня сложную гамму чувств (особенно в контексте современной политической ситуации, когда его пытаются присвоить в России чуждые мне авторы), его философская мысль в той части, в которой она относится к экзистенциальной онтологии, представляется мне чрезвычайно плодотворной и позволяющей нечто важное понять и заметить в поэзии. Сам Хайдеггер много писал о поэзии и призывал слушать поэтов. Так вот, стихи Вячеслава Попова, помимо того, что они могут доставить чуткому читателю эстетическое наслаждение, являются, на мой взгляд, прекрасным образчиком именно такой поэзии, которую стоит слушать философу, да и всякому внимательному к жизни, слову и мысли человеку. При том, что это не философская поэзия в буквальном и содержательном смысле (хотя стихи Попова и были выдвинуты на премию Пяттигорского!), тем более не поэзия философа.

Настоящая публикация представляет собой собрание нескольких, не связанных друг с другом, герменевтических этюдов³. Начну со стихотворения, самого простого по форме (впрочем, стихи Вячеслава Попова все очень просты и непритязательны по форме, что не мешает им быть по-настоящему глубокими).

Обретение дома

бродишь рощей березовой
в паре сношенных калош
белый встретится

¹ См. его рассказ о себе Ольге Лапенковой: <https://godliteratury.ru/articles/2022/01/27/popast-v-svoej-razmer-viacheslav-popov>.

² Вячеслав Анатольевич Попов родился 11 августа 1966 года в деревне Малые Коряки Смоленской области. Закончил школу в Бийске (Алтайский край). Получил филологическое образование в Тартуском университете. С 1995 года занимается редакторской работой, сначала в книжных издательствах С.-Петербурга, с 2001 года с в «Коммерсанте». Единичные публикации стихов в периодике появились в конце 80-х – начале 90-х годов. Потом был длительный период молчания, но с 2018 г. поэт начал широко публиковаться в толстых журналах (см. в Журнальном зале), выпустил книгу стихов «Там» (ОГИ, 2021) и подготовил следующую. Живёт в Москве.

³ Не во всех из них, кстати, я прибегаю в качестве ключа к прочтению поэзии философию Хайдеггера, в некоторых она играет второстепенную роль или вовсе отсутствует.

берешь его
смотришь срез
опять хорош
час пройдет
корзинка полная
принакроешь лопухом
и назад
куда не помню я
я не помню о плохом

2023

Простенький вроде бы стишок о собирании грибов. Но тут точно какая-то тайна – в самом конце, – которая делает весь стих замечательной находкой. Куда возвращается лирический герой (далее: Л.Г.)? Сказано – назад, но куда именно, «не помню», т.к. о плохом, мол, не помню. Бытовая и психологическая сторона дела как будто понятна. Человек вышел из дому, где ему «не сиделось», было непокойно, видимо, вышел, побродить по роще березовой, авось что найдет и тоску развеет. Ну, и побродил, и вернулся домой. Что тут такого особенного? С кем такого не бывало? Тем не менее, что-то замечательное произошло, о чем стихотворение и свидетельствует. Было (об этом мы можем только догадываться, в тексте этого нет) непокойно. Стало – покойно. Новым «домом» – местом покоя Л.Г. – стало слово, да, вот это самое поэтическое слово, которое в результате этой прогулки по березовой роще и стало той предьявленной нам, читателям, «корзиной с грибами», принакрытыми лопухом, которую наполнил Л.Г. «Принакрытыми» лопухом для «лопухов», недотеп, которые не удосужатся вникнуть в настоящий смысл содержимого корзинки, подумают, что стихотворение только о грибах, т.е. ограничатся буквальным, точнее внешне материальным, смыслом, не вникнув в духовный, познать который словно бы призывает это лукавое «принакроешь». Духовный же смысл стихотворения, я полагаю, в свидетельстве о выходе в мир, который совершается не абы как, а в слове, и об обретении Dasein своего места (дома, покоя) в слове.

Язык – дом бытия, сказал Хайдеггер. Не знаю, что он имел в виду, наверное, никогда не пойму, но вот как слово становится домом Dasein, мы живое свидетельство имеем. По сути, обретение-выстраивание такого дома и происходит во всяком настоящем стихотворении.

Желающие могут еще подумать о символическом смысле «белого» в этом стихотворении. «Белое» скрыто уже в березовой роще, но уже явно оно отрывается к теме белых грибов, хороших на срез, т.е. не червивых. Вот такие, нечервивые, слова, когда проверяешь их на «срез», в этом стихотворении. На срез, т.е. когда материальный смысл «срезаешь», вглядываясь в словесный – умный и философский. Каждое слово стихотворения, если проверить на срез (я сделал это только с некоторыми), – хорошо!

Спасение Мандельштама. О стихотворении Вячеслава Попова «Там»

Там

что ты
скажи нам
делаешь там
там я не знаю
что я мандельштам
что я женат
что велик

что нелеп
что доедаю за птицами хлеб
2023

Эстетический эффект от стихотворения усиливается по мере его прочтения и достигает максимальной силы на последней строке. Причем если все сказанное в предыдущих – по поводу женатости, нелепости, величия, самой фамилии «мандельштам» – хорошо известно любому любителю поэзии, то по поводу того, что Мандельштам доедал за птицами хлеб, лично мне неизвестно, и даже если кто-то из мемуаристов такое и писал (в чем я все же сомневаюсь), то в любом случае эти слова о Мандельштаме воспринимаются в стихах в каком-то не буквальном, а обобщенно метафорическом или символически-возвышенном смысле. Прежде всего, в них предельно сжато и, я бы сказал, гиперболически выражен образ «нищеты» поэта, но эта нищета (в буквальность которой все же трудно поверить) тут же оборачивается нищетой духовной. Сам Мандельштам в программной ранней статье «О собеседнике», со ссылкой на пушкинское «Птичку Божию», которая «не знает / Ни заботы, ни труда», писал, что эту птичку «связывает “естественный договор” с Богом – честь, о которой не смеет мечтать самый гениальный поэт». И хотя Мандельштам в той же статье предупреждает против отождествления пушкинской «птички» с поэтом, сам же, говоря о связи птички с Богом, гласу которого она внемлет, прежде чем запоет, и поэт с Провиденциальным собеседником, некую параллель между поэтом и этой Божией птичкой проводит. Но и помимо этой статьи, как известно, Мандельштам «вопичивался», например, в щегла в одноименном стихотворении. А другие поэты то сравнивали его с молодым орлом (Цветаева), то писали, что в его обличье было «нечто птичье» (Тарковский с чужих слов). Все это хорошо известно.

Если же вернуться к последней строчке стихотворения Вячеслава Попова, то доедание Мандельштамом крох с птичьего стола вкупе с первой ассоциацией с нищетой порождает вторую – с духовной нищетой, когда уже не только и не столько обычный хлеб, но и – это самое главное – словесные крохи даются поэту, пусть и не непосредственно как птичкам Божиим – от Бога, но как-то косвенно – как остаток от этих посланных Богом птицам, по евангельскому слову, даров (ср. Мф. 6, 26).

Хорошо, допустим, что эту строчку следует понимать так или примерно так. Но ведь в стихотворении сказано, что Мандельштам «там» ничего этого, равно как и остальных фактов о себе самом, «не знает». Какая разница, доедал ли он за птицами крохи, в метафорическом и/или символическом смысле, если это, как и то, что он вообще поэт (не говоря о женатости и прочих предикатах), он «там» не знает? А ведь именно сообщением об этом как будто и является, так сказать, «содержание» стихотворения.

Но напомним сами себе, что мы имеем дело со стихами, и здесь (как учит тот же Мандельштам) содержание вовсе не сводится к тому, что принято таковым считать в других формах речевого высказывания. Обратим внимание на детали. Прежде всего на то, что стихотворение представляет собой диалог, большая часть которого – ответ «мандельштама», который... не знает, что он – мандельштам и всего прочего. Уже это удивительно и парадоксально: как это он не знает всего этого, если он же здесь и сейчас обо всем этом говорит, что он этого не знает? Как это вообще воспринимать? Как риторический прием? фигуру речи? Ведь на самом деле мы-то, искушенные читатели, понимаем, что это как бы внутренний диалог автора (ну, или его лирического героя) с самим собой, когда он и задает вопросы, и отвечает на них – от имени Мандельштама. Ни с каким реальным Мандельштамом, находящимся там, если под «там» понимать посмертие или Царствие Небесное, автор в коммуникацию не вступает – весь этот разговор он устраивает в самом себе.

Гм...не слишком ли самонадеянно со стороны нашего автора брать на себя такую роль? Почему же, когда читаешь стихотворение, такой вопрос в голову не приходит? Все оказывается убедительным и уместным, и остается задаться вопросом о причинах этого. Как это так получается, что один поэт говорит за другого, от его имени свидетельствует, что тот «там» не знает о себе практи-

чески ничего из своих главных и второстепенных предикатов, и нам не кажется это неуместным, надуманным и самонадеянным, но напротив, почему-то убедительно?

Чтобы ответить на этот вопрос, нужно еще внимательней снова прочесть стихотворение и признать, что это как раз с нашей стороны было слишком самонадеянно предполагать в нем смысл, который буквально в нем не прописан. Например, с чего это мы взяли, что «там» это какое-то посмертие, тем паче Царствие Небесное? О каком же «там» тогда в стихотворении идет речь? Буквально из него вычитывается лишь то, что «там» это место делания незнания; на вопрос: что ты делаешь там? следует ответ: там я не знаю... и дальше перечисляется, что именно отвечающий «не знает». Так вот и получается, что «там» это не какое-то неизвестное посмертие и не Царствие Небесное, о котором в стихотворении ни слова, но место делания не-знания.

Что это за незнание? Чтобы ответить на этот вопрос, достаточно вспомнить, что в повседневной жизни мы зачастую отождествляем себя с совокупностью сказываемого о нас, т.е. со своими предикатами и социальными ролями: с родом своих занятий (допустим, поэт), с семейным положением (женат), с особенностями характера, поведения и внешнего облика, со своим именем-фамилией, а кто-то еще и со своим величием или малостью... Так вот, «там» в читаемом нами стихотворении это место делания незнания Я в качестве суммы своих предикатов. Я не знаю, что Я то-то и то-то... Иными словами, Я в нем выявляется как ни то, ни другое, ни третье... а нечто, точнее некто, абсолютно независимый от своих предикатов. Именно это, выявление нетождественности Я сумме своих предикатов, высвобождение его от такого отождествления и происходит в стихотворении, свидетельствующем об этом.

Причем именно эта нетождественность позволяет «ты», к которому обращается от имени «нас» («скажи нам»), живых, лирический герой, говорить от имени другого, в данном случае Мандельштама, так что это не воспринимается надуманно и фальшиво, т.е. как некий искусственный риторический прием. Ведь чтобы говорить нефальшиво за другого, нужно быть опустошенным от отождествления себя со *своими* предикатами. А чтобы это был все же другой, необходимо войти в его образ, отмеченный своими главными, узнаваемыми предикатами-чертами. Это вхождение, в свою очередь, возможно лишь при разотождествлении предикатов другого и его личного, неприкрашенного бытия, которое таким образом утверждается как таковое. Именно это, мне кажется, и происходит в читаемом нами стихотворении – утверждая другого в личном бытии, поэт утверждает в нем сам, открывая и нам, читателям, возможность поучаствовать в этом таинстве.

Эстетический же эффект от стихотворения достигает максимальной силы в тот момент, когда, свидетельствуя о личном бытии другого, автор, входя в его образ, разотождествляет его Я с самым возвышенным и духовным, что можно сказать о Мандельштаме, что он в своем творчестве (если не в жизни в целом) был причастником трапезы птичек Божиих. Личное бытие не тождественно даже лучшему из предикатов поэта – вкушению этих чудесных небесных крох, что в свою очередь возможно лишь, если это самое личное бытие, по-другому называемое Dasein (в собственном модусе его бытия), есть причастие Дающему эти крохи.

Так, не будучи достоверным свидетельством о бытии Мандельштама в Царствии Небесном, его спасении в этом, религиозном смысле – думаю, оно на это и не претендует – настоящее стихотворение можно считать своего рода актом спасения Мандельштама от слишком человеческого разговора о нем, будь то досужих читателей, современников или даже литературоведов¹. Это мы («скажи нам») склонны смешивать личность поэта со всеми его предикатами, стихотворение же Вячеслава Попова – прекрасное напоминание о несводимости Мандельштама (на самом деле, и любого человека) ко всему, кем и каким он был или казался, к тому, что он делал, путь даже это и божественное пение. Это спасение Мандельштама от «нас» в себе самом (вспомним, что Вячеслав Попов вышел из Тартуской литературоведческой школы) и в каждом из его исследователей и читателей.

¹ Благодарю Татьяну Северюхину, переписка с которой помогла сформулировать эту мысль.

Ребенок, ангел и «самоубийца»¹

На даче

сашура плачет удивленно
 кудрявый мальчик лет восьми
 он смотрит ввысь сквозь крону клена
 и шепчет ангелу возьми
 он где-то слышал что слезами
 невинных душ спасают тех
 кто все решили сами сами
 и это самый страшный грех
 оказывается так просто
 оказывается так легко
 быть богом маленького роста
 и уходить так далеко

2018

На буквальном уровне это стихотворение, похоже, о слезной молитве ребенка о самоубийце (вероятно, близком ему, родном человеке). Почему о самоубийце? Потому что это они (самоубийцы) «все решили сами сами». Не что-то одно решили сами, это было бы еще проявлением того, что называется самовластием, а всё... Т.е. как-то самовольно поступили в отношении всего, т.е. мира. Единственное, что тут приходит в голову – самоубийство. И оно, мотивированное именно таким образом – как сугубое проявление самости (сами-сами), т.е. того, что называется гордыней и считается самым страшным грехом.

В «сами сами» человек один, он сам себя конституирует, и это и есть первородный грех – самообожение, а ребенок вместе с ангелом. То есть мы имеем противопоставление: «Я и Я = Я есть Я» с одной стороны, и «Я и ангел = Я есть другой» – с другой.

Но вернемся к ребенку. В этой молитве о душе самоубийцы он и сам возносится горé, становится «богом маленького роста»; по слову Писания: «смирись пред Господом и вознесет вас» (Иак. 4:10). Еще тут обыгрывается, конечно, «будьте как дети» (Мф. 18:3).

Отличие от самоубийцы с его сугубой самостью (замкнутой на себя рефлексией), мальчик не один, он с другим (т.е. с ангелом), ведь это о малых детях в Писании сказано, что ангелы их предстоят пред лицом Божиим (Мф. 18:10). Молящийся мальчик – с ангелом, которому вручает свою молитву, свою душу, себя, свои слова...

Сашура, кстати, это уменьшительное от Александр, что значит муж-защитник, и Сашура оказывается таким маленьким мужем-защитником души того, за кого он молится.

Имя Сашура взято неспроста. В «цепочке» появления сокращения Шура ход словообразования такой: Саша – Сашура – Шура. То есть имя Сашура как бы содержит в себе два имени (ипостаси): Саша и Шура.

Таков, мне кажется, так сказать, сюжет стихотворения. Но если теперь обратиться к нему самому, то видно, что оно не является просто описанием этого сюжета. Оно, т.е. автор или лирический герой, вбирает в себя, овнутряет, так сказать, и этого мальчика, и этого неизвестного самоубийцу, и сам свидетельствует изнутри своего опыта (ведь это он говорит от первого лица, от себя):

оказывается так просто
 оказывается так легко

¹ Настоящий герменевтический этюд написан при содействии Сарры Лепнанте.

быть богом маленького роста
и уходить так далеко

Т.е., взяв тему из внешнего себе и как бы описываемого им сюжета, поэт свидетельствует уже от первого лица об этом опыте умаления и вознесения горé в молитве за гордую, самоубийственную душу.

Если перейти теперь к более философскому толкованию, то под таким мальчиком можно понять Dasein в собственном модусе бытия. Ангел мальчика – тот «друг», который соприущ такому собственному модусу бытия (так у Хайдеггера). Ангел сам молчит, мы его слов не слышим, но это молчание, которое есть абсолютное внимание – внимание того, о чем молится мальчик. Мальчик верит, что он обращается не в никуда, а к такому абсолютному вниманию.

Но самое сложное здесь понять «самоубийцу». Кстати, вот быть или не быть Гамлета было взвешено на весах самоубийства. Очевидно, «самоубийственное» это то же самое Dasein, но в модусе бытия в падении, но не просто в обычном падении и мирских заботах, но такое, что оно бунтует против своей конечности (смертности), самым радикальным для смертного образом – решаясь покончить с собой, уничтожив свой «мир».

И тут опять уместно вспомнить об имени Сашура, если и молящийся мальчик и самоубийца это одно и то же Dasein, то об этом как бы и намекается в этом имени. Сашура это уже не Саша, но еще не Шура, но при этом оно содержит в себе обе эти возможности (Dasein это бытие возможностей). Как пишет Хайдеггер, Dasein одновременно и в истине и вне истины, другими словами Dasein не может экзистировать и не падать. То есть получается, что процесс молитвы, как и самоубийство, это не какой-то разовый акт, а постоянная битва. Борьба против гордыни (das Man) за собственный модус бытия (нахождение в молитве с ангелом). Это, как мне кажется, и можно имплицитно увидеть в имени Сашура, в котором как бы сосуществует и Саша, и Шура.

Вот за такого самого себя (т.е. за Dasein в таком радикально не-собственном модусе) молится Dasein в модусе собственном. Молитва эта слезная, слезы омывают лицо, что соответствует очищению себя от несобственной самости. Это обновление, которое сопровождается удивлением. «Плачет удивленно». Т.е. плач с самого начала, с первой строчки, не горький, а экстатический, с выходом за пределы известного (что и значит удивляться, – слово в корне которого скрыт лат. deus «бог», divus «божественный», греч. θεός – тоже – бог). После этого и появляются строчки про ангела. Выйдя за пределы своей самости в молитве за другого (а в каком-то смысле – за свое же собственное гордое, отчаявшееся в мире, Я) мальчик-Dasein (в невинном, не-падшем модусе бытия), обратившись к ангелу, возносится в этой молитве горé, а стихи свидетельствуют об этом.

Коррелятом абсолютного внимания ко всему произносимому (в стихотворении такое внимание символизируется ангелом) является белый лист (или аналог его на экране), на который ложатся слова стихотворения. Это (изначально) tabula rasa – чистое ничто, без которого невозможно появление нового слова, свидетельства о нем. Dasein, омывающее свое лицо слезами, выходящее в удивлении за пределы известного (своего сознания) и молящееся о своем падшем, самоубийственном гордом Я, спасает его (конечно не в качестве гордого, а в качестве упраздненного в этой гордости и несобственности, смирившегося, принявшего свою ничтожность (не как угрозу и насилье, а как благодать) и свидетельствует об этом приятии.

В этом контексте название стихотворения «На даче» приобретает особый смысл – дача – по своей этимологии – нечто данное, дарованное. И стихотворение Вячеслава Попова оказывается свидетельством о таком вот пребывании в получении благодати – покаяния, смирения и вознесения горé.

Наконец, кудрявый мальчик Саша для русского читателя, хотим мы того или нет, отсылает к кудрявому «нашему всему». Конечно, не о нем здесь речь, но скрытый отсыл к нему задает и еще одно измерение – там, где смутно мерещится Пушкин, там речь о поэзии. И, как мы могли убедиться, говоря о молитве, поэт одновременно свидетельствует нечто важное и о поэзии (что и не удивительно). Сашура молится о душе-самоубийце и выступает защитником ее, а поэт, вос-

ходящий к архетипу поэта, кудрявому мальчику, оказывается защитником своего слова, своего стихотворения, которому внимает как ангел молитве – белый лист, или всякий читатель, который, чтобы стать другом поэта, его ангелом, сам должен стать как этот белый лист – воспринять в чистоте и непосредственности слово поэта.

«Ночные бабочки» В. Попова: Тень, образ и истина

ночные бабочки сновали
 вокруг большого фонаря
 как бы случайными словами
 о самом главном говоря

и мама мне сказала тоже
 о боже сколько их смотри
 и как они на снег похожи
 как будто там зима внутри

2023

С первой же строки стихотворение погружает в свою многомерность – кто-то скажет двусмысленность, но слов, как мы увидим, больше, чем два.

Итак, «ночные бабочки». Тут, хотя дальше речь как будто идет исключительно о насекомых, снующих вокруг фонаря, мало-мальски искушенный читатель не может отделаться от отсылки (подспудной и пока глухой, т.е. непонятно почему возникающей и куда ведущей) к известному эвфемизму, о котором, если сам не знает, может прочесть в Википедии: «Так как на “вечернем промысле” в больших городах проститутки нередко собирались у фонарей на перекрестках улиц, появилась шутивная аналогия с бабочками, летящими на свет». На первый взгляд эта подспудная отсылка не работает, оставаясь как бы тенью от ясного образа – насекомых, снующих вокруг фонаря.

Что ж, оставим пока эту «тень» в тени и переведем внимание на образ. Точнее, вернемся к тексту стихотворения. Но и тут мы увидим, что вместо «картинки», вида денотата (т.е. насекомых вокруг фонаря) оно погружает нас в словесную реальность. В первой, отчасти и во второй строфе речь вообще, прежде всего, о говорении, сказывании. Бабочки «сновали», словно говорили словами, «мама» «сказала тоже» (т.е. бабочки говорили, и мама тоже «сказала», как и они). Мы оказываемся в сплошной словесной стихии. При этом «сновали» прекрасно рифмуется со «словами». Рифмуется не только фонетически, но и по неявному смыслу. Заглянем в Фасмера и восхитимся этимологическим богатством слова «снова́ть»:

От др.-русск. сновати, сную, русск.-церк.-слав. снуоти, сновж; ср.: болг. сновá «набираю основу ткани, сную», сербохорв. сновати, снујем, словенск. snováti, snújem «набирать основу ткани; замышлять», чешск. snouti, snuji, snovatí «набирать основу ткани; готовить, замышлять (перен.)», словацк. snovat' «мотать, наматывать», польск. snuć się, snować się «снова́ть, блуждать, шататься», в.-луж. snowaś, н.-луж. snowaś, snuś, snuju «набирать основу ткани». Родственно латышск. spaujis «петля», spauja, готск. sniwan «спешить», sniumjan – то же, др.-исл. snúa «вертеть, мотать, плести», spnidg «поворот, узел».

Если кратко суммировать эту сокровищницу этимологии, то – в контексте нашего стихотворения – получается замечательная корреляция между зрительным образом снующих вокруг источника света ночных бабочек, говорящих о самом главном, и набиранием основы, конечно же словесной (речь-то идет о говорении!) ткани. Здесь сразу вспоминается древняя аналогия между

ткачеством (причем, что важно, набиранием основы!) и стихо-творением. Аналогия обновленная, например, в «люблю появление ткани» Мандельштама и его же «чище правды свежего холста / вряд ли где отыщется основа».

Итак, как это часто бывает в настоящей поэзии, мы имеем дело с таинственной корреляцией между тем, о чем говорится, и что происходит в акте творчества. Бабочки спуют, словно говоря о самом главном... Но говорит-то здесь и сейчас нам стихотворение. И получается, что образ-символ этих самых спующих бабочек имеет полное соответствие со словами стихотворения, с его появляющимся текстом. Текст и есть та ткань, та основа, которая ткется в акте творчества, а поэту просто открылся образ для этого – спующих ночных бабочек.

Что до «случайности» этих слов («как бы случайными словам»), то здесь сразу вспоминается из пастернаковского «Февраля»: «И чем случайней, тем вернее / Слагаются стихи навзрыд» и/или, обязанная тому же Пастернаку, строфа из Андрея Вознесенского: «Стихи не пишутся – случаются, как чувства или же закат. / Душа – слепая соучастница. / Не написал – случилось так». Оба текста о поэзии.

Что ж, неужели мы пришли к довольно банальному выводу, что самое главное для поэта (о чем, вроде как, и «говорят» эти ночные бабочки) это его творчество? Это могло бы быть так, т.е. можно было бы сделать такой вывод, если бы не было второй строфы, с неожиданным появлением «мамы» и всего этого разговора о «зиме», если бы не было, наконец, оставленной нам в тени, «тени» ночных бабочек в значении «проституток».

Поэзия, появление словесной ткани, освобождение слова от плененности вещами (денотатом) и обращение этих денотатов (здесь ночных бабочек) в образы-символы самих же набираемых как основу словесной ткани слов, конечно важно для поэта. Но всякий поэт, прежде всего, человек. У него есть, например, мама. Если бы он не был кроме поэта еще и «просто человеком», вряд ли бы он был не-поэтам так уж интересен. Мы же, я полагаю, имеем дело с чем-то поважнее, чем свидетельство о «слове как таковом» (хотя и с этим, конечно, тоже). К этому, общезначимому, смыслу стихотворения Вячеслава Попова теперь и обратимся.

Самое время выволить из тени «ночных бабочек» в их «теновом» смысле. Разумеется, ни о каких проститутках в стихотворении речи нет. Но это, ушедшее в тень, значение словосочетания, с которого начинается стихотворение, дает основание предположить, что бабочки (не проститутки, а насекомые, которых мы опознали как образы-символы слов стихотворения) говорят о чем-то, тенью чего и являются спующие под фонарями жрицы любви. А самым важным, о чем эти бабочки-слова стихотворения говорят, является, получается, любовь. Чтобы понять к кому и какая именно, обратимся ко второй строфе:

и мама мне сказала тоже
о боже сколько их смотри
и как они на снег похожи
как будто там зима внутри

«Мама» лирического героя присоединяется к бабочкам в говорении. Бабочки говорят «о самом главном». Мама восклицает: «о боже». В поэзии это не просто выражение удивления-восторга, по крайней мере, у нас есть право, даже обязанность читать слова в стихотворении, воспринимая их не в конвенциональном, повседневном, а в прямом и простом смысле. В таком смысле «о боже» – не просто выражение удивления, а восторг Божественным и свидетельство о нем. И вот это-то и является самым главным, не признаваемым, разумеется, рационально, но интуитивно прозреваемым и засвидетельствованным таинством, имеющим отношение уже не к «тени» и к «образу», а к истине.

«Ночные бабочки», спующие около источника света (неизъяснимо – до сих пор не вполне понятно науке как – притягиваемые к нему), в этом контексте являются образами-символами душ, устремленных к Божественному источнику света. Бабочка – известный символ души. «Жрицы

любви», снующие под фонарями для привлечения клиентов, – лишь тень таинства любви к Божественному, а бабочки, снующие вокруг фонарей открываются в стихотворении как образ-символ, говорящий об этом, самом, по его словам, главном.

Но причем здесь снег и зима, о которых присоединившаяся к бабочкам «мама» говорит во второй строфе (она переходит от удивления числом их к их сходству со снегом и, наконец, сравнению того, что «внутри» этой реальности, с зимой)? Как объясняют энтомологи, сами по себе ночные бабочки, как правило, не белые, но получают свою окраску от света. Белыми они кажутся именно из-за отражающегося от их поверхности света. Так «паче снега» убеляет, по словам псалмопевца, Бог (Пс. 50:9). И если Матфей пишет о Христе на Фаворе: «одежды же Его сделались белыми, как свет» (Мф. 17:2), то Марк пишет, что одежды Его «сделались блистающими и весьма белыми как снег» (Мк. 9:3). «Белое как снег» – это цвет Фаворского света, цвет Преображения, не случайно священники в этот день облачаются в белые ризы.

«Мама» из стихотворения Вячеслава Попова (не образ ли одновременно его собственной души?) восторгается на мгновение именно этой реальностью, свидетельствуя вместе с бабочкам-словами об этом, самом главном таинстве любви к Источнику Света, восхищаясь этой как бы «зимой», а на самом деле зимой для чувственного, а для духа – Божественной реальностью «убеления паче снега».

И если лирический герой пастернаковского «Февраля» прорывается из зимы в весну, чуть ли не в лето, торопит их, то лирический герой с героиней стихотворения Вячеслава Попова на мгновение восторгается из лета (когда еще бабочки снуют под фонарями!?) в созерцание зимы, но зимы словесной и божественной.

При этом само сравнение летающих к огню насекомых с хлопьями снега, встречается в «Зимней ночи» того же Бориса Пастернака: «Как летом роем мошкара / Летит на пламя, / Слетались хлопья со двора / К оконной раме». Тем замечательней, насколько по-другому оно раскрывается у Вячеслава Попова.

У Пастернака все пронизано эросом, не только центральная строфа с ее сплетением рук, ног и судеб, но и слетание снежинок к дому и мошкары к пламени свечи. В восьмистишие же Попова в центре не эрос, не стремление бабочек к фонарю, а их убеление в его свете до вида снежного, соответствующего не просто эросу и страсти (они есть, но сокрыты, достаточно вспомнить тему любви), а, если угодно, бесстрастной страсти.

«Как будто там зима внутри» – говорится в конце стихотворения. Это о множестве похожих на снежинки ночных бабочек. Но ведь отдельные слова стихотворения, как было отмечено выше, – коррелируют этому множеству бабочек-снежинок, снующих вокруг фонаря и созерцаемых лирическим героем и его мамой, которая присоединяется к ним в говорении о самом главном. Они (мама, восхитившаяся этим множеством, и оно само) относятся друг к другу как единое и многое, но именно так относятся друг к другу стихотворение как целое и множество составляющих его слов. Эти слова («ночные бабочки») «внутри» стихотворения, которое (его две строфы) само похоже на бабочку. Стихотворение говорит и как целое (подобно маме или душе-бабочке лирического героя), и каждым своим, подобным ночной бабочке, словом. Говорит и таинственно свидетельствует о бесстрастной страсти убеления божественным светом.

Жерло небытия. О стихотворении В. Попова «Пробойна»

Пробойна

молчать совсем не больно
дышать не тяжело
под ложечкой пробойна
небытия жерло

потусторонний вакуум
все досуха всосет
со звуком одинаковым
и SOS тут не спасет

2021

Каким духом, т.е. каким настроением пронизано стихотворение? Мне кажется, духом решимости принять дело (в данном случае эту самую правду о пробоине как жерле в нас небытия) так, как оно есть. Это решительное заступление¹ в небытие, жерлом которого пробоина является.

В чисто языковом плане стихотворение, похоже, – разработка идиомы «сосет под ложечкой». Из обозначающего явления психофизиологического толка (сосет под ложечкой от голода или от страха-тревоги), эта идиома, точнее ее поэтическая разработка, возводится в измерение экзистенциальной онтологии. Голод, страх и тревога – все это следствия смертности и тленности человека, и вполне законно обобщить это «сосание под ложечкой» в «жерло небытия». При этом от идиомы остались порознь «сосание» («досуха всосет») и «ложечка», под которой и локализуется «пробоина». Не то ли это, кстати, место, откуда, взяв материал, Бог, согласно библейскому сказанию, сотворил для Адама жену (Быт. 2:21)? Но не будем сейчас об этом.

В отличие от психофизиологического «сосания под ложечкой», как заявлено с первых двух строк, проявление этой экзистенциально-онтологической «пробоины» ни с какой болью (как бывает при голоде) или затрудненностью дыхания (что бывает при страхе и тревоге) не связано. Оно и понятно, коль скоро речь идет не о психофизиологии, да и вообще не о голоде и страхе. А о чем?

Почему молчать не больно, и как это связано с жерлом? Мне кажется, «жерло» из этого стихотворения переключается с самым знаменитым «жерлом» русской поэзии – державинским – «то вечности жерлом пожрется...». Молчать (в данном контексте – не писать стихи, шире – не творить то, что «остается чрез звуки лиры и трубы...») не больно, если помнить об этом жерле, ведь все равно все в нем пожрется... Но парадоксальным образом, как у Державина его горестные строки о жерле вечности, в котором пожрется даже лучшее в искусстве, оказались сами великим произведением искусства, так и у Вячеслава Попова его стихи, свидетельствующие о том же, но под несколько иным углом понятом жерле, оказались замечательным произведением искусства. Молчать не больно, когда заступаешь в жерло небытия, а стихотворение является свидетельством об этом – парадоксальном сочетании молчания и речи.

Итак, в читаемом нами стихотворении державинское «жерло» всецело интериоризируется. Из чего-то внешнего и мифологического – внеположенной истории вечности – это жерло становится частью человеческого устройства. А из жерла вечности превращается в жерло небытия. То самое, которое не где-то там... а здесь, у каждого из нас, под боком, точнее, под ложечкой. Тут вспоминается, кстати, еще одна идиома – «удар под ложечку», что примерно то же, что «удар под дых». После такого удара перехватывает дыхание. Здесь же, напротив, «дышать не тяжело». Правильное отношение к пробоине небытия не перехватывает дыхание (в данном случае – дыхание поэтическое, творческое), но облегчает его.

Некогда Осип Мандельштам написал об акмеизме как о «заговоре сущих против пустоты и небытия». В стихотворении Вячеслава Попова упомянуты оба – небытие, жерлом которого является «пробоина», и пустота под своим латинским (что только подчеркивает ее инаковость) именем «вакуум» (точнее, «потусторонний вакуум»). «Жерло небытия» оказывается формой присутствия потустороннего в имманентном. По-другому, небытия в сущем. А это значит, что заступление в небытие, принятие уже здесь и сейчас, что жерло небытия присутствует в самой

¹ Экзистенциал из «Бытия и Времени» Хайдеггера.

сердцевине нашей жизни, и от него не спасет никакая попытка подать сигнал SOS – «спасите наши души», такое заступание является залогом соприкосновения с потусторонним.

При всей, казалось бы, зловещести этого образа – жерла небытия как вселенского вакуумного насоса, который всосет досуха все (да еще с одинаковым звуком), в действительности общее ощущение от стихотворения не зловещее. Да, элемент чего-то грозного (ужасного в хорошем смысле) в связи с таким взглядом на человека, безусловно, есть. Но стихотворение не случайно начинается со свидетельства, что молчать не больно и дышать не тяжело. Оно написано из этого состояния, которое (как мы узнаем из следующих строчек) дается мужественным заступанием в жерло небытия, в то самое «место» присутствия потустороннего в имманентном, обращенность к которому является обращенностью к фундаментальной основе человеческой экзистенции. Так в заговоре сущих против пустоты и небытия и то, и другое привлекается на нашу сторону.

При такой обращенности «потусторонний вакуум» досуха всосет всю влагу sentimentalного и слишком человеческого, оставив только суть – сухой остаток, на котором лежит печать потустороннего. Так что и стихотворение будет свидетельством о нем (без нецеломудренного заглядывания в его замочную скважину). Эта одна и та же печать, лежащая на всем, подлежащем жерлу небытия, соответствует одинаковому звуку, с которым все это всасывается. Первоначальное значение «жерла» – горло. И все, что подлежит жерлу небытия, в другой перспективе исходит из него.

Настоящая поэзия – свидетельство. И если по внешнему описательному смыслу стихотворение о какой-то «части» человеческого устройства, которая называется «пробоиной», то в стихах эта пробоина устами лирического героя (о нем мы не знаем ничего) свидетельствует о себе самой.

И тут вспоминается другая пробоина – из стихотворения Мандельштама про пробитую тараном роспись Леонардо «Тайная вечеря». Там были еще слова: «стенобитную твердь я ловлю»...