

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУВПО «Удмуртский государственный университет»
Филологический факультет

Н. Г. Медведева

**«Тайные стихи»
Ольги Седаковой**

Ижевск
2013

УДК 821.161.1.09

ББК 83.3 (2=Рус) 6-8

М 42

Печатается по решению кафедры
истории русской литературы и теории литературы

Ответственный редактор

Д. И. Черашняя, канд. филол. наук, доц.

М 42 Медведева Н. Г.

«Тайные стихи» Ольги Седаковой. Ижевск, 2013. – 267 с.

Книга посвящена Ольге Седаковой, чье творчество «располагается в области поэзии большого стиля, поэзии высокого задания». Автор научного исследования предлагает варианты интерпретации отдельных стихотворений, целостных стихотворных ансамблей, а также некоторых существенных особенностей ее поэтики.

Адресована специалистам-филологам, вузовским преподавателям, может быть полезна аспирантам и магистрантам гуманитарных специальностей.

УДК 821.161.1.09

ББК 83.3 (2=Рус) 6-8

© Н. Г. Медведева, 2013
© ФГБОУВПО «Удмуртский государственный университет, 2013

*Близ мест, где царствует Венеция златая,
Один, ночной гребец, гондолой управляя,
При свете Веспера по взморию плывет,
Ринальдо, Готфрида, Эрминию поет.
Он любит песнь свою, поет он для забавы,
Без дальних умыслов; не ведает ни славы,
Ни страха, ни надежд, и, тихой музы полн,
Умеет услаждать свой путь над бездной волн.
На море жизненном, где бури так жестоко
Преследуют во мгле мой парус одинокой,
Как он, без отзыва утешно я пою
И тайные стихи обдумывать люблю.*

А. С. Пушкин



Начиная свои лекции о поэзии Ольги Седаковой, В. В. Биbihин вспоминает эпиграф, выбранный автором к журнальной публикации «Дикого шиповника»: «И тайные стихи обдумывать люблю». «Тайные стихи — конечно, не спрятанные: они наоборот у всех на виду, но именно этим от всех утаены. Так Анна Ахматова соглашается: “Сознаюсь, что применила симпатические чернила...”. Страница, записанная симпатическими чернилами, имеет на себе текст для вида: его видно, но не в нем дело, а в другом, который проявится, если сумеь его вывести

наружу*. Химией, чтобы проявить симпатические чернила, мы располагаем? Я — нет. В тайну проникнуть умею? Нет. А вы?

Мы, вы и я, имеем на руках то, что видно. Мы можем только надеяться, что хотя бы догадаемся, как нам *быть*, чтобы при условии настойчивости со временем приблизиться к той тайне**.

Такова и наша исходная установка. Читателю этой книги предложены *варианты* интерпретации отдельных стихотворений, целостных стихотворных ансамблей, а также некоторых существенных особенностей поэтики Ольги Седаковой — на наш взгляд, самого значительного отечественного поэта современности. *Варианты* — не только потому, что художественный текст по определению многозначен, но и по причине, сформулированной выше, — ибо мы можем только «приблизиться к тайне».

В силу своей профессии преподавателя литературы я довольно часто встречаю молодых людей, признающихся, что очень любят стихи Седаковой, при том, что *«ничего в них не понимают»*. Объяснений такому обстоятельству немало: в частности, помимо общечеловеческого масштаба и метафизической глубины, трудных для постижения, это «большое время» всей мировой культуры (филосо-

* О. А. Седакова сопровождает это разъяснение своим примечанием: «Слово “тайный” у Пушкина, как в церковнославянском, значило не “спрятанный, скрытый”, а “таинственный, полный тайны”». Добавим, что в подобных случаях часто используется метафора «палимпсеста».

** Биbihин В. В. Грамматика поэзии. Новое русское слово. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. С. 272.

фии, музыки, живописи, литературы...), в котором живет ее поэзия. Поэтому задача автора этой книги отчасти похожа на ту, что выполняют комментаторы, — с той разницей, что место точных и верифицируемых сведений здесь занимает, неизбежно субъективное, истолкование. Особую сложность для истолкователя в данном случае представляет высокая степень авторефлексивности поэзии Седаковой, дополняемая ее блестящей прозой; не «анализируя», естественно, собственные стихи, Ольга Александровна так полно и так глубоко говорит о своих литературных (и не только) убеждениях и предпочтениях, что порой кажется — этого и достаточно для того, чтобы рождалось читательское *понимание*. Но и мы любим обдумывать «тайные стихи»...

Есть и еще один аспект проблемы интерпретации стихотворений О. Седаковой. Слова В. В. Бибихина о «понимании и истолковании» Ольга Александровна поясняет: «Здесь имеется в виду мысль о “неистолковывающем понимании” церковнославянских текстов, выраженная в предисловии к журнальной публикации “Словаря паронимов” (Славяноведение. 1992, № 2 – 1996, № 1). Тот факт, что веками православные читали и знали наизусть литургические церковнославянские тексты, не испытывая потребности в их “переводе”, т. е. в уяснении “смысла” отдельных слов и целых фраз, предлагается видеть не как “недопонимание”, а как особый род понимания, “вбирание” смысла без его истолкования»*. Так и чтение «тайных стихов» может быть наслаждением и в тех слу-

* Там же. С. 552 (примеч. О. А. Седаковой).

чаях, когда студент или иной читатель не знает каких-то имен и реалий, упоминаемых в тексте, не видит аллюзий и цитат. Возможность проведения такой аналогии между сакральными текстами и светской поэзией Седаковой, исполненной высокого религиозного смысла, несомненна, поскольку позиция автора предельно ответственна — перед Богом, читателями, самой собою:

Страшно дело песнопенья
для того, чей разум зорок,
зренье трезво, слово твердо
и над сердцем страх Господень*.

Ольга Седакова — поэт, чьи тексты существуют не столько в рецепции социофизического мира, сколько в пространстве культурной традиции. Ее творчество, давно и высоко ценимое любителями поэзии по самиздатским копиям и зарубежным публикациям, теперь, после выхода ее книг на родине, становится объектом пристального филологического интереса. При этом не в последнюю очередь встает проблема терминологического характера: какое обозначение адекватно для поэтической системы, сосредоточенной на «предельных основаниях» (М. Мамардашвили) человеческого отношения к миру? Этот вопрос активно обсуждается, но пока далек от разрешения. О. А. Седакова, будучи по личным убеждениям

* Стихи Ольги Седаковой цитируются в книге без указания страниц источника по следующим изданиям: Седакова О. А. Стихи / Сост. А. Великановой; вступ. ст. С. Аверинцева. М.: Эн Эф Кью / Ту Принт, 2001; Седакова О. А. Четыре тома. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. Т. 1. Стихи.

православным человеком, признается, что всегда сторонилась термина «религиозная поэзия» (к которой ее нередко причисляют). «Назвать себя “религиозным” или “православным” поэтом значило бы ручаться каким-то образом за каноничность, за соответствие собственных сочинений доктрине»*, — говорит она в одном из интервью. Мы присоединяемся к авторитетному мнению С. С. Аверинцева, предпочитавшего термин «метафизическая поэзия»**.

Среди «пределных понятий», которыми занята метафизика и поэтическая метафизика в частности, одно из центральных мест принадлежит феномену смерти. Интерес к этой проблеме актуализирован как духовной ситуацией конца XX века, так и универсальной, по выражению П. Тиллиха, трагедией существования. Философ описывает это состояние как отчужденность человека, детерминированного своей конечностью, от основ бытия. В таком состоянии человек ищет способы «самоспасения», «мужество быть»***. Поэзия О. Седаковой и представляется одним из убедительных ответов на этом пути.

* Седакова О. А. Редкая независимость // Полухина В. П. Бродский глазами современников. СПб., 1997. С. 219.

** Аверинцев С. С. «...Уже небо, а не озеро...»: риск и вызов метафизической поэзии // Седакова О. А. Стихи. М., 2001. В частности, ученый пишет: «Я предпочел слово “метафизика” слову “философия” только потому, что жанровое понятие “философской поэзии” чересчур уж узко, а понятие присутствия “философии вообще” в поэзии, напротив, слишком неопределенно» (С. 10).

*** См.: Тиллих П. Систематическая теология / Пер. с англ. М.; СПб., 2000. Т. 1–2.

Философия бытия как бытия-к-смерти разворачивается в ней в особом семантическом дискурсе — как опровержение конечности и утверждение вечной жизни.

«Вбирание смысла без его истолкования», уже дарующее особую радость, знакомо, как кажется, и просвещенному читателю Седаковой (а также Мандельштама, Пастернака, Рильке...). И все же! Ю. И. Левин, посвятивший специальную работу проблеме непонимания текста с лингво-семиотической точки зрения, указывает, что для поэзии характерно прежде всего семантическое непонимание, особо выделяя «случай осложненных поэтических текстов, где <...> НП (непонимание. — Н. М.) захватывает и нижние ярусы смысловой структуры, но не сводится к локальному, ибо обуславливается использованием неузальных правил кодирования реальности и захватывает текст в целом»*. Таким образом, поэзия как искусство семантическое нуждается в прояснении смысла, в читательском движении к его глубине. Поэтому чтение «тайного» стихотворения предполагает не противопоставление, а, напротив, объединение двух разных способов восприятия — «неистолковывающего понимания» и преодоления «семантического непонимания». Способствовать такому преодолению я и стремилась.

* Левин Ю. И. К типологии непонимания текста // Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки рус. культуры, 1998. С. 587.

**Античная традиция
в поэзии Ольги Седаковой
(«Из цикла “Метаморфозы”»)**

Проблему поэтической традиции мы понимаем в контексте известного высказывания М. Мамардашвили, определяющего человека как «существо, идущее издалека»¹. Среди стихов О. Седаковой, так или иначе связанных с наследием античности, нами выбрана группа ранних текстов, объединенных автором под заголовком «Из цикла “Метаморфозы”» (1975–1976)².

В авторской формулировке названия («Из цикла...») предлог подчеркивает своеобразный минус-прием, указывая на невербализованный контекст, в котором должны восприниматься стихотворения. «Зона молчания», не проявленная в тексте, но охватывающая его, как целое охватывает часть, в данном случае включает в себя стихотворения написанные, но по тем или иным причинам не опубликованные, а также потенциально возможные стихотворения. В число первых, в частности, входит «Овидий» из раннего «Театра теней» («Я думаю: а что, когда пределы...»): образ римского поэта неявно соотнесен здесь с образом Сократа, «в какой-то старой жизни» посвятив-

шого родине цикуту, как вино. Этим намечается, еще не отрефлексированная, поэтика текстовых метаморфоз, о которой пойдет речь далее. Кроме того, «Первая легенда (Святой Юлиан на охоте)» устанавливает связь между рассматриваемым корпусом текстов и стихотворной книгой О. Седаковой «Дикий шиповник» (1978), куда вошли «легенды» вторая, шестая, седьмая и с девятой по двенадцатую. Название «Из цикла...», таким образом, наращивает семантическое поле предъявленного и обращенного к читателю слова, активизируя интертекстуальные переключки³. Помимо этого, предлог «из» может быть интерпретирован и как указание на вектор движения смысла, выход из циклического времени мифа к историческому, о чем также будет сказано ниже.

Группа текстов, выбранных автором «из цикла», в свою очередь, также является циклическим образованием. Завершающее обращение к читателю корреспондирует с началом первого стихотворения, формулирующим исходную позицию говорящего: «По стране давнопрошедшей / ходит память...»: таким образом начинается ретроспекция, задающая, в частности, один из сквозных мотивов — «оборачивания» назад. Все стихотворения связаны между собою лексико-семантическими переключками, образующими сетку мотивов, трансформирующихся в соответствии с принципом метаморфозы. Смерть разрывает *круг* кровообращения в теле («Первая легенда»). Наконец, в тексте имплицитно присутствует мысль о превращении циклического времени в линейное историческое, однако это последнее оказывается «обернувшимся», возвращаясь в круговое движение.

Как известно, «“выбранное” живет памятью о Тексте, некогда реализующем идею Целого»⁴. В анализируемом случае это Целое, как было показано выше, существует лишь гипотетически. Но, сделав акцент на следующем слове заглавия — «Из цикла **“Метаморфозы”**», — естественно будет предположить, что источником, предшествующим потенциальному циклу О. Седаковой, является поэма Овидия. Сюжеты двух стихотворений — «Актеон» и «Филемон и Бавкида» — взяты О. Седаковой непосредственно из этой поэмы. Однако здесь присутствуют и другие античные мифы: суд Париса, гибель Ипполита, Эней и Дидона и т. д., что расширяет круг источников до классической традиции в целом. Более существенно то, что метаморфоза становится у О. Седаковой структурным принципом цикла благодаря трансформации основных мотивов. Если Овидий в эпической поэме рассказывает «про тела, превращенные в формы новые»⁵, то в лирическом цикле О. Седаковой «тела» и сами метаморфозы «развоплощаются», и превращения происходят в мире смыслов. При этом выход из сферы язычества к христианству мыслится как основная метаморфоза цикла⁶.

Принцип метаморфозы в самом общем виде должен быть рассмотрен в двух вариантах — *архаическом*, когда первобытная нерасчлененность субъекта и объекта создавала, по выражению А. Ф. Лосева, «стихийно-множественную семантику» мифа (всё есть всё и может превратиться во всё); и представленном у Овидия *позднем, натурфилософском и поэтическом истолковании* закона вечного изменения. С. Ошеров считает, что «метаморфоза утратила у Овидия тот универсально-символический

смысла, какой она имела в мифологическом мышлении»⁷. Став эстетической, художественной реальностью, величественный свод мифов в изложении римского поэта опирается на древние представления о метампсихозе, которые в пятнадцатой книге изъясняет Пифагор:

Так: изменяется все, но не гибнет ничто и, блуждая,
Входит туда и сюда; тела занимает любые
Дух... (165–167).

При этом Пифагор «вспоминает», что некогда был Эвфорбом, которого убил Менелай. Учение Пифагора, современника Будды, сродни индийским представлениям о перерождениях; как считается, грекам сообщил о них учитель Пифагора Ферекид. В десятой книге трактата Платона «Государство» приведен знаменитый рассказ «одного отважного человека, Эра, сына Армения», убитого, но ожившего на костре, когда (на двенадцатый день!) приступили к погребению, чтобы свидетельствовать об увиденном. В частности, Эр наблюдал за тем, как души бывших людей выбирали себе новый жребий: душа Орфея пожелала стать лебедем, Фамирида — соловьем, Аякса — львом и т. д. «Видал он и лебедя, который предпочел выбрать жизнь человеческую»⁸.

В цикле О. Седаковой идея метампсихоза обозначена в первом стихотворении, сюжет которого начинает развиваться с образа ребенка, спящего в колыбели, и «трех сиделок неизвестных» над нею. Подобный сюжет — чудесное рождение младенца — существовал и в мифе, и в фольклоре, о чем, в частности, писал В. Я. Пропп. В более позднем сказочном контексте «сиделкам» соот-

ветствуют феи, наделяющие младенца своими дарами. Но здесь (поскольку стихотворение названо «Три богини») более значим контекст мифологический, а именно история, изложенная Еврипидом в трагедиях «Андромаха» и «Троянки» и известная как «суд Париса». В этой канонической версии фигурируют Гера, Афина и Афродита. У Седаковой поименована только последняя. В облике первой, что «глядит открыто, / и глаза ее светлее, / чем бесценное оружие», можно предположить Афины, чьим атрибутом было копье (так, у статуи Афины Промакос, стоявшей на Акрополе, золотое копье, видимое издали, сверкало на солнце).

У другой живая влага
между веками: такая
в роднике, в овраге тайном,
где, судьбы своей не зная,
пьет подслезенный олень.

Никоим образом здесь нельзя увидеть Геру; остается предположить, что на ее месте оказалась Артемида. Эти три богини могут быть поставлены в один смысловой ряд благодаря типологически сходной ситуации наказания смертного, проникнувшего в их тайну: Актеон, увидевший купающуюся Артемиду, превращен в оленя и растерзан собственными псами; Тиресий, подсмотревший омовение Афины, ослеплен; отец Энея Анхис поражен молнией Зевса за то, что видел обнаженной Афродиту. Упоминание оленя не только перебрасывает мостик к следующему стихотворению «Актеон», но и иницирует мотив судьбы, которую человек, в отличие от оле-

ня, выбирает сам. Далее, в «разговоре» человека («отца») со своим сердцем, эксплицируется идея нового рождения, неразрывно связанная с концепцией метампсихоза.

Сердце, или ты забыло,
как тебя в загробный погреб
уводили, и в слезах
ты твердило: если снова
позовут меня родиться,
я возьму судьбу другую...

Примечательна, однако, оговорка «если снова...». Идея нового рождения связана с общечеловеческой интуицией относительно соответствия или же несоответствия достоинств человека и его судьбы. Поэтому она воплощается не только в религиозно-философских учениях, но и в художественном творчестве (например, Страна Лазоревых детей в «Синей птице» Метерлинка). В то же время христианские представления о посмертной участи принципиально расходятся с концепциями реинкарнации. Если восточные концепции предполагают, что душа безначальна, не связана с телом и ее конечной целью является освобождение от сансары, то в христианстве душа тварна и имеет целью реализацию образа Божия, а ее связь с телом манифестирована в Боговоплощении, Воскресении и Вознесении⁹. Ап. Павел пишет: «...человекам положено однажды умереть, а потом суд» (Евр. 9, 27). В стихотворении О. Седаковой, как можно полагать, благодаря оговорке «если...» возникает и аллюзия на тексты, опровергающие идею перевоплощения. Так, поэма Т.-С. Элиота «Ash-Wednesday» («Пепельная среда») начинается фра-

зой «Because I do not hope to turn again» («Поскольку я не надеюсь явиться снова» в переводе О. Седаковой).

Если «отец» в «Трех богинях» размышляет о выборе судьбы, то «ребенок» осуществляет выбор в другой ситуации: уподобляясь Парису, он обещает служить золотой Афродите. Мотив *выбора*, таким образом, двои́тся, или, точнее, один мотив буквально на наших глазах преобразуется в другой. Текстовая метаморфоза подобного рода связана с наличием или отсутствием имен собственных. О важности этого слоя текста свидетельствует уже зачин: «По стране давнопрошедшей / ходит память и не знает, / кем назваться...». В первом стихотворении, кроме «Афродиты», имеется лишь «Хлоя», предположительно мать ребенка. В следующих названы Август и (косвенно) Феокрит — персонажи, находящиеся вне семантического поля метаморфозы. «Актеон» и «Филемон» с «Бавкидой» вынесены в пространство «над» текстом как элементы заголовочного комплекса; «святой Юлиан» указан в подзаголовке — это непосредственные субъекты/объекты метаморфоз. Во многих стихотворениях персонажи обозначаются нарицательными именами: ребенок, отец, охотница, путник чужой, поэт, беженец. В «Четвертой эклоге» о Вергилии сказано: «Нет имени на языке моем... Бездомен ты на языке моем»¹⁰. Большинство имен собственных лишь подразумевается и возникает ассоциативно. Имя Хлоя безотносительно к данному сюжету отсылает читателя к словосочетанию «Дафнис и Хлоя», с чем корреспондирует упоминание о пастушеской одежде. Так, уже опознанный читателем, но не поименованный пастух Парис оказывается одновременно Дафнисом — однако

не героем романа Лонга, а сицилийским пастухом, считавшимся в древности создателем идиллии и воспетым одним из первых авторов буколического жанра Феокритом. Печальная судьба этого Дафниса, враждовавшего с Афродитой, соотносит его также с Ипполитом, тем более что соседство Афродиты и Артемиды в стихах О. Седаковой дает основание вспомнить трагедию Еврипида, герой которой стал безвинной жертвой соперничества богинь¹¹. В противоположность Парису, Дафнис и Ипполит (и, по-своему, Актеон) не «служат» Афродите, что и приводит их к гибели

Итак, очевидно, что безымянность персонажей в поэтическом цикле О. Седаковой тесно связана с концепцией метаморфозы: отсутствие имени, прикрепленного к субъекту, равнозначно отсутствию твердых и определенных границ между ними, что создает основу для варьирования мотивов и их взаимного превращения. Например, вместо Геры, чьим каноническим эпитетом было слово «волоокая», подставляется Артемида, в облике которой подчеркнута «живая влага между веками» (кстати, «совоокая» Афина иногда отождествлялась с дочерью Кекропа Пандросой, чье имя переводится как «всевлажная», а Афродита Анадиомена, как известно, рождена из морской пены).

Кроме превращений, связанных с водой, существенное место в цикле принадлежит также древесным метаморфозам. Филемон и Бавкида, история которых также известна по Овидию, — благочестивые супруги, смиренно сносившие свою бедность («и дом без ребенка, и двор без скота»), удостоились посещения Юпитера и Мерку-

рия в облике смертных, проявили самоотверженное гостеприимство и были за это избавлены от общей гибели. Смерть пришла к обоим в виде метаморфозы: Филемон и Бавкида одновременно превратились в деревья. Метаморфоза такого рода — одна из самых распространенных (в поэме Овидия — истории Дафны, Сиринги, Дриопы, Кипариса, Мирры, Гелиад). О. Седакова выбирает сюжет, в котором очевидны параллели с ветхозаветными рассказами о посещении ангелами людей и спасении праведников в момент гибели нечестивых (ветхозаветная Троица у Авраама и Сары, гостеприимство Лота), а также с легендой о св. Юлиане и прокаженном. Если для Актеона метаморфоза — это гибель, то для этих персонажей — награда и спасение.

Далее «древесный» мотив получает продолжение в «Четвертой эклоге», где «языческий лес», расправленный и распрямленный, превращен в «живую ограду» места, где происходит чудо:

И встанем молча, с головы до пят
в цветном огне: волшебное рождение
затеplено среди живых оград...

Взаимное уподобление людей и деревьев в аналогичном контексте использовано Б. Пастернаком в стихотворении «На Страстной», вероятно, послужившем одним из источников образности «Метаморфоз» Седаковой:

И лес раздет и непокрыт,
И на Страстях Христовых,
Как строй молящихся, стоит
Толпой стволов сосновых.

А в городе, на небольшом
Пространстве, как на сходке,
Деревья смотрят нагишом
В церковные решетки...

В то же время развивается и «водный» мотив, начатый уподоблением глаз и влаги и прирастающий новыми смысловыми обертонами: влага «сбегает» с небес, затем вода превращается в кровь и вино, означая текущее время (а затем и церковное причастие). Одновременно «глаза» трех богинь из первого стихотворения дают начало развитию мотива «взгляда», смотрения («взор жертвы», «любовь молодая глядит из ветвей», «путник глядит», «нас, как сон, глядят», «гляди, поэт» и др.), с которым соперничает мотив звука, человеческой речи, в котором, в свою очередь, особую значимость имеют как вопрос, так и ответ.

Мотивы смотрения и речи, думается, следует рассматривать как варианты важнейшего в цикле мотива оборачивания вспять, оглядывания. М. Евзлин вписывает миф об Орфее, нарушившем запрет Аида, в цикл хтонических мифов о подсматривании как нарушении табу на проникновение смертного в тайны богов¹². В анализе «Метаморфоз» О. Седаковой мы считаем необходимым разделить подсматривание и оглядывание (наиболее известные примеры оглядывания — изложенный Овидием сюжет Орфея и история жены Лота). В анализируемом цикле ретроспекция как ведущий композиционный прием задана с первых строк: «По стране давнопрошедшей / ходит память...». Далее «путник чужой» говорит, «обернувшись

на дом»; для Филемона и Бавкиды прошлая жизнь отдается и умалывается «в наперстке, в иголке, в игольном ушке»; олень обернулся к св. Юлиану «с человеческой речью». Наконец, обращение «К читателю» в финале цикла говорит о «терпеливой надежде, / обернувшейся вместе со мной».

Вполне вероятно, что этот смысловой ряд восходит к Вергилию — фигуре в данном случае не менее важной, чем Овидий. В его знаменитой четвертой эклоге, ставшей здесь предметом лирического высказывания, приветствуется рождение чудесного младенца, знаменующее наступление (возврат) золотого века. Христианские экзегеты увидели в ней пророчество о рождении Христа. В «Энеиде» будущее величие Рима показано в обратной перспективе — из мифологических времен Троянской войны и плавания Энея к италийским берегам. Традиционное циклическое время здесь впервые размыкается в «стрелу», поскольку судьба Энея имеет телеологическую заданность и определяет цель истории. В своей «Четвертой эклоге» О. Седакова изображает «волшебное рождение», и Вергилий получает наименование «будущего друг». Он же — «последний гость последних именин», — возможно, потому, что далее будет праздноваться Рождество (об этом, в частности, говорит и отсылка к путешествию волхвов с дарами). Если мотив Рождества связан с образом «ребенка в колыбели», вырастает из него, то из мотива жертвенной крови — вина — причастия (а также из аллюзии на стихотворение Пастернака) воссоздается идея Пасхи.

В фигуре «беженца с младенцем на руках» в финале «Четвертой эклоги» можно узнать героя Вергилия, сына Венеры (Афродиты) Энея, а «терпеливая надежда» (в контексте проблематики «Энеиды» — на будущее, на новую Троию; у Ахматовой — «И надежды окаянной весть...») в обращении «К читателю» представлена «обернувшейся». Табу на «оглядывание», таким образом, снимается, мифологема получает новый — исторический — смысл. «Раздвигая языческий лес», сознание выходит из времени мифа в историю. Всё бывшее прежде — это лишь «к давяльню завезенный виноград». В мотивной структуре художественного целого вырисовывается «преображение» язычества в христианство; в этом *семантическом палимпсесте* полного поглощения мифа не происходит: в культурной традиции он продолжает жить, «просвечивая» сквозь более поздние смысловые пласты. Так в «беженце» мы видим и Энея, и Иосифа с младенцем Иисусом на руках (тем более, что герой Вергилия на руках нес не сына, а отца).

Оставив дом позади, в уменьшающейся перспективе, «мы» утрачиваем зрение — теперь «нас увидят», «нас, как сон, глядят». Зрение вытесняется слухом. Тема звучащей речи проходит через все стихотворения, начинаясь и заканчиваясь разговором человека со своим «сердцем». Но если в первом стихотворении «ребенок» обращался к божеству (Афродите) с обещанием служить ему, то в последнем св. Юлиан слышит *ответ*, что соотносит изображаемую ситуацию с историей Иова. Св. Юлиан известен как персонаж легенды, переработанной в повести Г. Флобера «Легенда о св. Юлиане Милостивом»: свире-

пый Юлиан, в своем жестокосердии убивавший и людей, и животных, был проклят заговорившим с ним оленем, предсказавшим, что убьет он и своих родителей. Когда предсказанное сбылось, Юлиан становится отшельником, питается подаянием и подвигается в смирении, кульминацией которого явилась встреча с прокаженным, в чьем облике Юлиана испытывал сам Христос. Соотносясь с кругом мифологических сюжетов (жертва-олень, посещение смертного божеством), легенда в то же время принципиально отличается от мифов. Если в языческом мире имела место метаморфоза (изменение облика при сохранении внутренней сущности человека, который лишь пассивно претерпевает превращение), то грешник становится святым в результате покаяния (метаноии, буквально — перемены ума). «Мы меняем души, не тела», — писал Н. Гумилев. Так мы пришли к выводу о том, что в цикле О. Седаковой метаморфозе подвергается сама метаморфоза, заменяясь своей противоположностью.

Цикл сочетает все антитезы в художественное единство: можно заметить, что его «внешний» сюжет организован началом Троянской войны (суд Париса) и ее концом (образ беженца-Энея). В этой круговой рамке цикла прочерчена эволюция язычества в христианство — процесс линейный. Обращенное к читателю заключительное четверостишие содержит образ розы — как в первом стихотворении, где она выступала как атрибут Афродиты. Здесь же она названа «Феокритовой розой родной», что вкупе с не названным, но подразумеваемым Дафнисом (персонажем идиллии) первого текста создает еще одно композиционное кольцо, усиливая эффект «оглядыва-

ния», возникающий благодаря «обернувшейся» надежде. Однако в идиллиях эллинистического поэта роза занимает скромное место среди множества фиалок, гиацинтов, маков и лилий. Словосочетание «Феокритова роза» отсылает читателя (прежде всего, русского) к эпиграмме А. С. Пушкина, адресованной А. А. Дельвигу: «Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы? / В веке железном, скажи, кто золотой угадал?». Цитата из Пушкина обращает к теме поэтического творчества, его предназначения и функций, одна из которых — сохранение и приумножение культурной памяти. Связанная с мотивами языка и речи, эта тема включает в себя прямое обращение не только к читателю, но и к поэту (Вергилию и любому другому — Овидию, Феокриту, Пушкину, Дельвигу...). Однако из «стихотворного праха» рождается, подобно превращению винограда в вино, иной, более существенный смысл. Возможно, что перед этим смыслом человеческая речь (но не поэт!) умолкает. Произнося молитву («Боже, как хочется жить!»), герой слышит *ответ*:

Это жизнь, это страх, насеченный огнем на скрижали,
растворяет листву, и я слышу сверху над собой:
я слабейшая ткань, на которой сердца испытали.
Я слабейшая ткань, заживленная болью живой.

Не случайной представляется здесь «ткань», заставляющая вспомнить этимологическое значение слова «текст». Как было показано, в данном случае текст представляет собой переплетение мотивов, многие из которых остались вне рамок работы (мотивы сна, смерти, дома и др.).

В заключение обратим внимание на некоторые особенности стиха у О. Седаковой. Во всех стихотворениях цикла использованы «правильные» метры с незначительными вариациями: амфибрахий во втором и третьем, ямб в четвертом, анапесты в пятом и шестом. Первое, хореическое, стихотворение на этом фоне резко выделяется отсутствием рифмовки. Существенно, что такой четырехстопный «белый» стих встречается у О. Седаковой в завершающей книгу «Ворота. Окна. Арки» «Сказке, в которой почти ничего не происходит» — ничего, кроме чуда рождения поэзии. Мотивная структура этой «Сказки» очень близка «Метаморфозам», как и принцип сотворения нового смысла из материала традиции (на сей раз библейской):

С фонарями сновидений
мы бредем по тьме кромешной,
шатким светом задевая
ближний куст и дальний дом —
не Лаванов ли? Но что же:
все исчезло, превратилось,
овцы, солнце и девица,
и шумит снотворный мак...

Как считает М. Л. Гаспаров, «специфика 4-ст. хорей — это его связь с песней», которая, «по-видимому, объясняется тем, что песня для четкости ритма предпочитает размер с сильным местом на первом слоге, без затакта, т. е. хорей, а не ямб». К этому размеру обращается, в частности, «песня анакреонтического содержания <...> и, шире, всякой античной тематики». Существенно

также, что «за пределами песенного жанра постоянной точкой опоры 4-ст. хорей были духовная ода — она смыкалась с песнями через псалмы, которые служили ей материалом, и немецкие протестантские гимны, которые служили ей образцом»¹³. Можно вспомнить, что именно таким размером написано «Причитание» А. Ахматовой («Господеви поклонитесь...»). О. Седакова, предположительно, использует семантический ореол Х4 именно в его амбивалентности: воспринимаясь, в противоположность «книжному», «заемному» ямбу, как размер народный и национальный, четырехстопный хорей, благодаря родству с «анакреонтовым восьмисложником», по звучанию может восприниматься в качестве носителя античной традиции.

В том же 1975 году, когда были созданы стихотворения «Метаморфоз», О. Седакова пишет «Элегию розе в четырех частях» с развернутой экспликацией символических смыслов «розы»:

и зренье возвращается в огонь,
как горькая Дидона. Вот куда
тянуло нас! туда, за лепестки,
в пустую сердцевину, в это жерло,
куда пространство падает, и сердце
летит за ним — к перегоревшим дням,
к любимым и тоскующим теням.

В сущности, здесь сформулирована и концепция рассмотренного нами цикла, автор которого, подобно Дельвигу, «на снегах возрастил Феокритовы нежные розы».

Итак, в итоге нашей интерпретации цикла можно выделить три ключевых момента:

1) взаимосвязь и взаимопревращение (метаморфоза) мифологических мотивов;

2) переориентацию мифа, изначально обращенного в прошлое, на будущее (в чем, в частности, О. Седакова видит заслугу Вергилия — и следует ему);

3) метаморфозу «языческой» образности в «христианскую», которую мы и описали как палимпсест.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Мамардашвили М. К. Мысль под запретом (Беседы с А. Эпельбуэн) // Вопросы философии. 1992. № 4. С. 73.

² Седакова О. А. Стихи / Сост. А. Великановой; Вступ. ст. С. Аверинцева. М.: Эн Эф Кью / Ту Принт, 2001. С. 421–428. В издании 2010 г. (Седакова О. А. Четыре тома. Т. 1. Стихи. М.: Русский фонд содействия образованию и науке) сохранены только четыре стихотворения, завершающие общий раздел «Из ранних стихов».

³ У О. Седаковой немало примеров подобного рода. Так, в ее «Музыке» (Седакова О. А. Музыка: Стихи и проза. М.: Русский мир, 2006) есть разделы «Из книги “Вечерняя песня”», «Из книги “Начало книги”». В тех случаях, когда имеются полные публикации в других изданиях, очевидно, что подобные заглавия мотивированы авторским отбором текстов («Из книги “Дикий шиповник”», «Из книги “Ворота. Окна. Арки”»; полностью опубликованы в указ. изд.: Седакова О. А. Стихи. М., 2001, а также в четырехтомном собрании 2010 г.).

- ⁴ Зверева Т. В. Взаимодействие слова и пространства в русской литературе второй половины XVIII в. Ижевск, 2007. С. 102.
- ⁵ Овидий. *Метаморфозы* / Пер. с лат. С. Шервинского. М.: Худож. лит., 1977. С. 31.
- ⁶ То, что в данном случае представлено через идею метаморфозы, в книге «Ворота. Окна. Арки» реализовано как пересечение границы; аналогией может служить неявно присутствующий в цикле сюжет об Орфее и Эвридике (трактуемый как нарушение границы между живым и мертвым).
- ⁷ Ошеров С. Поэзия «Метаморфоз» // Овидий. *Метаморфозы*. С. 14.
- ⁸ Платон. *Государство* // Древнегреческая философия: От Платона до Аристотеля / Пер. с лат. и древнегреч. М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. С. 436.
- ⁹ Подробнее см.: диакон Андрей Кураев. *Раннее христианство и переселение душ*. Изд. Сретенского монастыря, 1998.
- ¹⁰ Несомненной представляется отсылка к концепции языка как дома бытия, сформулированной М. Хайдеггером в эссе «Путь к языку» (1956).
- ¹¹ Жертвой (но, в отличие от Актеона-оленя, уберегшейся) была героиня еще одного известного еврипидовского сюжета — лань-Ифигения.
- ¹² Евзлин М. *Космогония и ритуал*. М.: Радикс, 1993. С. 87.
- ¹³ Гаспаров М. Л. *Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти*. М., 2000. С. 193–194.

«Портрет художника на его картине»

Он перешел земли границы,
И будущность, как ширь небесная,
Уже бушует, а не снится,
Приблизившаяся, чудесная.

Б. Пастернак

Проблема *точки зрения* в творчестве О. Седаковой будет нами рассмотрена на примере одного текста. Это стихотворение «Портрет художника на его картине» из книги «Дикий шиповник» (1978).

Вся красота, когда смеется небо,
и вздох земли, когда сбегает снег, —
все это ляжет вместе, как солома,
и отворится благодатный хлев.

Пускай на крыше ангелы танцуют
и камни драгоценные целуют
и убегают к верхнему углу
и с верхнего угла бегут, сверкая,
серебряные ветки рассыпая
и посохи меняя на бегу.

И пусть все это отойдет во мглу,
пусть отвернет смущенное лицо.

Внизу, как можжевелики при ветре,
друг друга будут дети обнимать,
а по бокам волны, волны — созвездья
трудящейся земли. Они ложатся,
как только что рожденные телята:
они невидимую чуют мать.

А пастухи, родители детей,
подходят медленно, по-деревенски.

Темным-темны их бедные одежды,
и эта тьма почти от нас идет
и потому почти приводит к нам,
как будто Лот, идущий из Содома...

Но возле пастухов, оборотясь,
Стоит художник. Sapienti sat.
Все исчезает, как висячий сад,
и он один стоит в степи пустой.

Его у горла сложенные руки
как будто держат припасенный дар —
но в этом сомневаются глаза.
Он более, чем мы, любим собой.
Он говорит, как свет глухонемой:
— Ты, мысль моя, ты, ясная Кифера,
ты, розы поднебесной привиденье,
ты, как припев, не впору моему
большому мраку: подойдя к нему,
ты повторяешь эти очертанья —
так в зеркале лицо мое встает,
и то, что там, себе его берет,
и, на себя накинув плоский образ,
томится в нем, как птица под платком, —
и, сбросив, не нуждается ни в ком.

Кому ты хочешь поднести охапки
цветов и улыбнувшихся вещей
и привести замученных детей,
чтобы они смеялись, как вода,
когда качнут наполненное блюдо,
и все сложить у ног, и улыбнуться —
тот не Лаван, и с ним не делят стад.
Верни ему весь одичавший сад —
в цветной воде, в утешенных слезах
Содом, перерожденный на глазах, —
все будет ложь, и ничего как ложь.
Ты зеркало пустое принесешь.

Есть человек, и он как мир живой
и больше мира — и никто сюда
его не вызвал. Я стою, как вой.
Он — это то, что в зеркале всегда.
Он — это я, подуманный тобой.
И он стоит, как образ соляной,
и не идет за всеми.

Без меня
мой дар лежит на собственной могиле,
как военница на похоронах:
она как будто землю разрывает,
откидывает прозвища, приметы,
походку, обхождение, привычки,
она раскапывает свежий ход
в тяжелой глине...

и передает
тяжелый факел темноты
туда, где свет, как кровь, идет —
весна идет,
и ясная Кифера,

и с нею в парусах архипелага,
и ранней сфере отвечает сфера,
и первой розой перевернут мрак —
и я иду, беднее, чем другие,
в одежде темной и темнее всех,
с больной улыбкой, как цветы большие,
как вздох земли, когда сбегает снег.

В своем классическом исследовании Б. А. Успенский пишет о том, что живописцы Средневековья и раннего Возрождения иногда помещали собственную фигуру на периферии картины, у самой рамы, но все же именно в пределах изображаемого. «Таким образом, художник здесь в роли зрителя, наблюдающего изображенный им мир; но зритель этот — сам внутри картины»¹. Как известно, использование подобной *внутренней* точки зрения специфично для системы обратной перспективы, предполагающей «...не внешнюю, а внутреннюю позицию художника: именно в связи с тем, что художник не огражден от изображаемого мира, а ставит себя в позицию наблюдателя, причастного ему, и становится возможным его активное перемещение внутри этого мира, т. е. динамика зрительной позиции»². Ученый приводит два примера подобного решения в живописи.

Во-первых, это картина А. Дюрера «Праздник четок» (1506 г., Национальная галерея, Прага). Дюрер написал это полотно по заказу нескольких купцов, видимо, близких к одному из так называемых «братств четок», основанных в то время в Германии для прославления культа Богородицы. «В центре пирамидальной композиции

возвышается фигура девы Марии с младенцем Христом на руках, перед которым преклонили колени для коронации венком из роз римский папа Юлий II и германский император Максимилиан I»³. Интересующая нас деталь — автопортрет Дюрера, изобразившего себя рядом с городским писарем на фоне дерева рядом с правым краем картины, причем взгляд художника направлен не к центру композиции, как у остальных персонажей, а вонне, прямо на зрителя.

В «Поклонении волхвов» С. Боттичелли, как считает Б. А. Успенский, «имеет место в точности то же самое». Картина, написанная около 1475 года, принадлежит к числу ранних шедевров живописца. В полном соответствии с традиционным сюжетом, смысловым и композиционным центром картины является Богомладенец, придерживаемый руками Матери и окруженный толпой пришедших поклониться Ему волхвов и пастухов. Себя Боттичелли также помещает у правого края рамы. Его фигура со сложенными руками видна почти в полный рост, а лицо также повернуто к зрителю. Повидимому, и в том, и в другом случае художник ощущал себя не столько наблюдателем происходящего сакрального действия, сколько очевидцем, своей картиной свидетельствующим о нем.

В стихотворении О. Седаковой, несомненно, воссоздается мир итальянского живописца, хотя отдельные детали (например, розы) имеют определенные параллели и на картине Дюрера. Однако речь не может идти только о «Поклонении волхвов»: О. Седакова контаминирует в своем тексте образы *разных* полотен Боттичелли. Рас-

смотрим эту контаминацию подробнее. Стихотворение начинается с описания, в котором с большой долей вероятности можно узнать так называемое «Мистическое Рождество» (1501 г., Национальная галерея, Лондон), поэтика которого во многом навеяна картинами «Апокалипсиса». Пространство картины разделено на два яруса — земной и небесный; его центром является хлев с Богородицей, склонившейся над младенцем Христом, и окружающими их людьми и животными. На крыше хлева три фигуры в белой, зеленой и алой одеждах, символизирующие Веру, Надежду и Любовь. Они, в свою очередь, вызывают в памяти эпизод из двадцать девятой песни «Чистилища» Данте, где в составе мистической процессии вокруг колесницы Беатриче пляшут три женщины — алая, изумрудная и белая. Аллюзия представляется тем более очевидной, что Боттичелли, «будучи художником глубокомысленным», по выражению Дж. Вазари, как известно, иллюстрировал «Комедию». В верхнем ярусе картины — хоровод ликующих ангелов с цветами, свитками и коронами.

Пускай на крыше ангелы танцуют
и камни драгоценные целуют
и убегают к верхнему углу
и с верхнего угла бегут, сверкая,
серебряные ветки рассыпая
и посохи меняя на бегу.

<...>

Внизу, как можжевелники при ветре,
друг друга будут дети обнимать...

<...>

А пастухи, родители детей,
подходят медленно, по-деревенски...
<...>
Но возле пастухов, оборотясь,
стоит художник. Sapienti sat.

В «Мистическом Рождестве» живописец поместил свой портрет у левого края полотна, где, симметрично правому, ангел обращает взгляды пришедших к Святому Семейству. Автор же стоит «оборотясь», его лицо на три четверти повернуто к зрителю.

Его у горла сложенные руки
как будто держат припасенный дар —
но в этом сомневаются глаза...

Далее стихотворное описание трансформируется в монолог художника (то есть выполняется задача, изобразительному искусству не свойственная и не подвластная), формально адресованный его самому знаменитому творению, названному здесь «ясною Киферой», — «Рождению Венеры» (ок. 1484 г., галерея Уффици, Флоренция). Здесь изображается, собственно, не само «рождение» богини, а ее прибытие на морской раковине к берегу острова Кифера (сюжет был известен Боттичелли по поэме Анджело Полициано), откуда позднее культ Афродиты распространился по всей Греции. Ора в усыпанном цветами одеянии встречает богиню на берегу, предлагая ей покрывало. В античной традиции известны были имена (обычно трех) Ор или Гор: у Гесиода это Эвномия (законный порядок), Дике (справедливость), Эйрена (мир).

Они — дочери Зевса, олицетворявшие также природную гармонию как смену времен года, прекрасные, благожелательные Фалло (богиня цветения), Ауксо (богиня произрастания) и Карпо (богиня плодов). В изобразительном искусстве, естественно, вторая трактовка оказалась более продуктивной. На картине Боттичелли зефиры осыпают и богиню, и морские волны цветами, фигура Оры перевита поясом, сплетенным из роз. Очевидное сходство как сюжетных мотивов, так и ритма и линий фигур отсылает к более ранней работе Боттичелли — аллегории «Весна» (1477–1478 гг., галерея Уффици, Флоренция). Венера и в том, и в другом случае выступает содержательным и структурным центром полотна. Нас в данном случае интересует не истолкование неоплатонической аллегории, которой, возможно, является картина, а лишь связь между Венерой и весной. Эту связь, представляющуюся нам несомненной, можно проиллюстрировать одним известным примером — строками «Поэмы без героя» А. Ахматовой: «Вся в цветах, как “Весна” Боттичелли, / Ты друзей принимала в постели...». При всей обобщенности «Коломбины десятых годов» в данном случае образ женщины сопоставляется с многофигурной живописной композицией, общим впечатлением от картины, что может стимулировать поиск иного решения: не имеется ли в виду какой-то конкретный персонаж полотна Боттичелли, олицетворяющий весну? На одноименной картине это прежде всего Хлорис, превращающаяся в богиню цветов Флору; цветы, падающие из ее рта, и указывают на метаморфозу. Однако в написанном несколькими годами позже «Рождении Венеры» пространство усыпано

цветами, пожалуй, не в меньшей мере, чем в «Весне»: кроме цветочного узора одеяний и пояса Оры, вестницы весны, здесь изображается, как ветры впервые приносят в мир розы, сопутствующие явлению богини. Объединяет же оба полотна, о чем говорилось выше, сама Венера. Не случайна в поэме Ахматовой строка «Афродиты возникли из пены», отсылающая уже не к «Весне», а именно к «Рождению Венеры» — наблюдение подтверждает отмеченную нами контаминацию образов Боттичелли в восприятии зрителя⁴.

Можно полагать, что у «ясной Киферы» О. Седаковой и образов, о которых идет речь, была одна общая основа — поэма Лукреция «О природе вещей». «Стоит вспомнить замечательную картину смены времен года в книге V, 737–747 (на которую обратил внимание Лессинг в своем “Лаокооне” [гл. VII]) с изображением Весны, вдохновившим Боттичелли в его “Allegoria della Primavera”»⁵. Т. Г. Мальчукова отмечает в пейзажах поэмы «свежесть, блеск, сияние, “светильник розовый солнца” <...> “зеленые дуга, пестреющие, усеянные яркими цветами” <...> наступление весны показано как явление целого сонма божеств:

Вот и весна, и Венера идет, и Венеры крылатый
Вестник грядет впереди, и, Зефиру вослед, перед ними
Шествует Флора — их мать и, цветы на пути рассыпая,
Красками пышными все наполняет и запахом сладким

(О природе вещей. Книга V, 737–740)»⁶.

Сравним:

весна идет,
и ясная Кифера,
и с нею в парусах архипелаг,
и ранней сфере отвечает сфера,
и первой розой перевернут мрак.

Закономерно в этой связи обращение к семантике *розы*. Это один из самых распространенных мифопоэтических символов, имеющий множество значений. С одной стороны, роза — атрибут Венеры с семантикой красоты, любви, блаженства; с другой — мистический символ Христа (ее красный цвет объясняется кровью Спасителя, пролитой на Голгофе) и Девы Марии: «...культ розы как Богоматери начался со времени крестовых походов»⁷, — отмечает Д. С. Лихачев. Обратим внимание на то, что *роза* символизирует одновременно Афродиту-Венеру и Богоматерь, позволяя объединить их ассоциативной связью. Существуют и другие ассоциативные цепочки, одна из которых связана с *морем*. Афродита Анадиомена («пенорожденная») «...имела много ассоциаций с морем. Пол Кносского дворца-святилища был выложен раковинами. На украшении, найденном в Идейской пещере, Афродита изображена дующей в раковину тритона с морским анемоном, лежащим у ее алтаря. Морские ежи и каракатицы считались ее священными животными»⁸. Связь образа Мадонны с морской стихией далеко не столь очевидна, она опосредована и актуализирована только в апокрифических представлениях. Такова поэтическая традиция восприятия Марии как «звезды морей», *stellae maris*; например, в одноименном стихотворении В. Брюсова:

И нам показалось: мы близко от цели.
Вдруг свет погас.
И вздрогнул корабль, и пучины взревели...
Наш пробил час.

<...>

Но в миг, как свершались пути роковые
Судьбы моей,
В сиянье предстала мне Дева Мария,
Звезда морей⁹.

Боттичелли одним из первых в европейской живописи стал разрабатывать сюжеты античной мифологии, придавая им аллегорический смысл. При этом фигуры на многих полотнах (в том числе и на тех, о которых идет речь) расположены фронтально, без учета перспективы, и существуют отдельно от пейзажа, а сами картины напоминают горизонтальный фриз, что свидетельствует о еще живой традиции доренессансной техники письма. «Многие критики обращали внимание на то, что Венеры и Мадонны Боттичелли похожи друг на друга внутренней красотой, различаясь лишь деталями одежды»¹⁰; у обеих изящные силуэты, мечтательное выражение глаз. С учетом выявленного сходства вернемся к попытке интерпретации стихотворения О. Седаковой.

К какому «ты» обращается художник в своем безмолвном монологе:

Кому ты хочешь поднести охапки
цветов и улыбнувшихся вещей
и принести замученных детей,
чтобы они смеялись, как вода,
когда качнут наполненное блюдо...

«Блюдце» в данном случае может быть понято как Венерина раковина, на которой богиня приближается к берегу, и сразу рождается еще один вопрос — к кому она приближается, кому несет цветы? Смысл прибытия богини к людям — в том, чтобы вернуть первозданный вид «одичавшему саду», преобразив его «в цветной воде, в утешенных слезах». Такая трактовка побуждает нас обратиться к контексту книги «Дикий шиповник», куда входит «Портрет художника...». образу *сада* принадлежит здесь основная смыслообразующая роль. «Сад — это подобие Вселенной, книга, по которой можно прочесть Вселенную. Вместе с тем сад — это аналог Библии, ибо сама Вселенная — это как бы материализованная Библия. Вселенная своего рода текст, по которому читается божественная воля. Но сад — книга особая: она отражает мир только в его доброй и идеальной сущности. Поэтому высшее назначение сада — рай, Эдем. Сад можно и должно “читать”»¹¹. В данном случае продуктивной окажется и обратная логика — прочтение книги как «сада», так как пространство текста выстроено с учетом его композиционных законов. Взаимная соотнесенность сада и текста (образная, структурная, смысловая) может быть продемонстрирована примером из стихотворения, как раз названного «Сад» и утверждающего нетленность, неуничтожимость земного рая, его архетипичность:

и вишни дрожит золотой Гулистан,
и тополь стоит, как латыни стакан,
и яблоня-мать, молодая Ригведа.

Мера обобщенности образа, помимо прямого обозначения Запада (латынь) и Востока (Гулистан, Ригведа), подчеркнута звуковой гармонией: *лот, стан, тол, сто, лат* и т. д. Перечислены важнейшие компоненты сада: вишня, символизирующая «небесную радость», обязательное «райское» дерево — яблоня; Гулистан же, как известно, это «розовый сад». В то же время это название поэмы персидского поэта XIII века Саади, а Ригведа — древнейший из ведийских памятников; «латынь» также отсылает нас к записанному, а не произнесенному слову. Смыслы пульсируют, то разгораясь, то угасая, «просвечивая» друг сквозь друга. Так в смысловой парадигме текста «сад» является одновременно «садом мироздания».

Ключевое стихотворение цикла, содержащее почти всю его важнейшую топику, — это, конечно, «Дикий шиповник», по определению М. Эпштейна, «...одна из эмблем новой поэзии, которая религиозна не в знаках выраженного вероисповедания, а в интенсивности самого акта веры, раскрывающего в каждом явлении предел сверхзначимости и чудо преображения»¹². Уже название задает удвоение, гиперболизацию качества: шиповник и есть дикая роза. Объектный план текста весь строится не этой гиперболизацией: «Ты развернешься в расширенном сердце страданья», шиповник становится садом, сад — мирозданьем; шиповник «белый, белее любого», «тот, кто его назовет, переспорит Иова»; шиповник превращается в розу, белый цвет — в пунцовый. Помимо генетической, существует и фонетическая связь «розы» и «шиповника» через корень «шип». «Согласно раннехристианской традиции, до грехопадения роза не имела

шипов»¹³. Белая роза превращается в шиповник — символ мученичества. Грехопадение Адама и Евы повлекло за собой не только их изгнание из рая, но и деградацию мироздания, превратившегося, по выражению шекспировского героя, в «одичалый сад». Это влечет за собой следующую ступень развертывания смысла — символический/мифологический образ дантовского «дикого леса» (*Selva Selvaggia*, букв. «частая чаща»), в котором заблудился человек, утративший «правый путь». Сад становится «черным», в нем «репей, болиголов, трехлетняя крещенская крапива», «там ягода яда глядит из куста», «лесная дорога уходит туда — к жилищам невидимых, к птичьему Орку», «и страшно и холодно стало в лесу». В традиционной топике «лес» составляет оппозицию «саду» и «дому» как место, враждебное человеку, через лес проходит путь в мир мертвых. Так с «садом» и «лесом» смыкается столь же значимый символ «пути». Поэтому анализ книги должен продолжиться на сюжетном уровне. Однако, как в структуре и планировке сада, в ней отсутствует линейное развертывание смыслов. «Вне времени, в вечности, все моменты бытия — грехопадение, искупление и окончательное спасение — свершаются, нет там временной, хронологической последовательности, а есть лишь идеальное, вневременное совершение. Бытие есть трагедия, в которой все акты не следуют один за другим во времени, а идеально пребывают в абсолютной действительности»¹⁴. Вот эта вселенская литургия и составляет сюжет книги О. Седаковой, определяя тем самым ее синтаксический уровень.

роге, по-своему оценить себя и свое положение в мире»¹⁸.
И человек выбирает путь блудного сына.

Ты жить велишь — а я не буду.
И ты зовешь — но я молчу.
О, смерть — переполнение чуда.
Отец, я ужаса хочу.
И, видимую отовсюду,
пусти ты душу, как Иуду,
идти по черному лучу!..

В мире без Бога все ценности опрокинуты: «Твой Моцарт улыбается убийцам <...> / Двуручничают дети. Старики / сами с собою не смеют вспоминать <...> А твой Экклезиаст несет такое, / что бабы бы на кухне постыдились — / но стыд давно отсюда отлетел». Жизнь, отпавшая от своего источника, уподобляется смерти (понимаемой не только как прекращение жизни в ее конце, но и как медленный процесс умирания в течение всей жизни):

Буду я ехать и думать в своей пустоте предсердечной,
ехать, и ехать и плакать о смерти моей бесконечной...

Образ разворачивается, возрастая в своем символическом значении: одичавший сад — дикий лес — обезбоженный мир — смерть. Отсюда — мотив прощания («Проводы», «Прощание», «Ветер прощания» и т. д.). «Дорога» в лирической системе поэта — целенаправленное движение, лейтмотив которого — возвращение: к отцу, к родному дому, к потерянному раю, к прошлому (стихотворения о возвращении блудного сына, об Алексии — римском угоднике, о «монахе старинном», об от-

певании монахини). «Преданья о подвижниках» сохранили память о тех, кому был ведом истинный путь (Сергий Радонежский, волхвы).

Критерием определения его истинности может служить важный принцип поэтики «Дикого шиповника» — соединение ветхозаветной образности с новозаветной: отступничество блудного сына вырастает в предательство Иуды; спасительной для человека является евангельская истина. В стихотворении «Портрет художника на его картине», как было показано выше, новозаветная образность контаминируется и с ветхозаветной, и с языческой (мифологической); рассмотрим, какова их иерархия.

Прежде всего, на вопрос «Кому ты хочешь поднести охапки...» дан и ответ: «тот не Лаван, и с ним не делят стад». В Книге Бытия рассказывается, как Иаков, спасаясь от своего брата Исава, бежит в Харран к своему дяде Лавану и, по совету отца, собирается взять одну из его дочерей в жены. Лаван же, заметив любовь Иакова к младшей, Рахили, обманом заставил племянника вначале жениться на Лии и служить за Рахиль еще семь лет. После того, как любимая жена наконец родила Иосифа, Иаков решил возвратиться домой и с помощью хитрости разделит стадо в убыток Лавану. «Все библейское повѣствованіе объ отношеніях Лавана къ своему племяннику, безъ сомнѣнія, читается с невольнымъ чувствомъ грусти и сожалѣнія, какъ обрисовывающее характеръ перваго въ далеко непривлекательномъ видѣ. Но образъ действий его, очевидно несправедливый и грѣховный предъ Богомъ и людьми, не служилъ ли, по устройенію Божественнаго Промысла, между прочимъ и к вразумленію Иакова,

что никакой обманъ не остается безъ должнаго возмездія, какъ и его обманъ съ Исавомъ, и что *мѣра, которою онъ мѣрилъ, возмѣрилась и ему*¹⁹.

И все же *не Лавану* в стихотворении О. Седаковой просят вернуть преображенный сад и переродившийся Содом: надежда, как библейское обетование, дается праведнику, и здесь естественно возникает связанное с историей Sodoma имя спасшегося Лота (ассоциация далее поддержана «соляным образом»). Участъ Лота комментируется во Втором Послании апостола Петра: «[Господь] ...города Содомские и Гоморрские, осудив на истребление, превратил в пепел, показав пример будущим нечестивцам, а праведного Лота, утомленного обращением между людьми неистово развратными, избавил, — ибо сей праведник, живя между ними, ежедневно мучился в праведной душе, видя и слыша дела беззаконные» (2 Петр.: 2, 6–8).

Сама просьба вернуть миру соответствие первоначальному замыслу Творца, как мы помним, обращена к «ясной Кифере». Кифера (Цитера), строго говоря, — это остров, Афродита же обычно именуется Кифереей (Цитереей). Однако здесь, по-видимому, имеет место метонимический перенос, и название обозначает богиню (хотя понимание «Киферы» как острова поддержано далее «архипелагом»). Ей, воплощению животворящей любви, красоты и весны, должно быть под силу преобразование мира — в буквальном соответствии с известным утверждением о том, что «красота спасет мир». Однако для религиозно мыслящего человека это отнюдь не аксиома: мир спасет Бог, который есть Любовь. Возможно,

не будет натяжкой предположение, что эта Любовь соотносима с Афродитой Уранией, что дополнительно аргументирует мысль о контаминации источников поэтической образности в стихотворении. Имея в виду духовную природу Афродиты Урании, художник обращается к ней со словами «ты, розы поднебесной привиденье» (здесь вновь возникает аллюзия на образы «Комедии» Данте). Тем не менее исполнить задачу космического переустройства дано не Афродите («все будет ложь, и ничего как ложь. / Ты зеркало пустое принесешь»), а той Любви, «что движет солнца и светила», иерархия «красоты» и «благодати» очевидна:

Вся красота, когда смеется небо,
и вздох земли, когда сбегает снег, —
все это ляжет вместе, как солома,
и отворится благодатный хлев.

Спасительным для человечества оказывается Рождество, воссозданное на картине Боттичелли как центральное событие священной истории, апофеозом которой видится финальная картина стихотворения: «весна идет, / и ясная Кифера, / и с нею в парусах архипелаг, / и ранней сфере отвечает сфера, / и первой розой перевернут мрак». Здесь — и пифагорейская музыка сфер, и райская роза, объединившая души праведных в дантовском Эмпирее, и — в каком-то смысле — грядущее преображение мира. В пределах исторического времени обещанные в «Откровении» «новое небо и новую землю» можно лишь помыслить или вообразить, поэтому стихотворение завершается не полнотой исполнившегося

Божественного замысла, а тем же, с чего начато, — картиной обыденной земной жизни, «вздохом земли, когда сбегает снег».

Композиционное кольцо в данном случае воспроизводит двуединство линейного времени и циклического. Христос родился и умер единожды («при Понтий-стем Пилате», то есть в пределах истории), но с тех пор в церковном календаре эти события воспроизводятся вновь и вновь, обнаруживая свой вневременной смысл²⁰. В стихотворении О. Седаковой этот смысл воплощен, в частности, глагольными формами будущего времени и несовершенного вида: «Пускай на крыше ангелы танцуют...» — полотно художника сохранило это летучее движение в вечности. Кольцевая композиция стихотворения вторит легкому ангельскому хороводу в небесах Боттичелли, создавая зримое воплощение идеи «вечно-го возвращения». В структуре поэтического текста особо значимы такие оппозиции, как динамика/статика, легкость/тяжесть, свет/тьма. В один смысловой ряд попадают слова «сверкая», «серебряные ветки», «свет», «весна», «ясная Кифера», в противоположный — «мгла», «тьма», «тяжелая глина», «тяжелый факел темноты», «большому мраку», «в одежде темной». В будущем видится победа света: «и первой розой перевернут мрак».

Лирический сюжет стихотворения (как и праздник на картине Боттичелли) связан с антиномией движения и статичных поз. Мир наполнен движением: ангелы «танцуют» и «бегут, сверкая», «смеется небо», «сбегает снег». Однако человек занимает в этом мире особое место. Дети на картине, включаясь в общее ликование, обнимают-

ся с ангелами, «пастухи, родители детей» — иное дело. В «Мистическом Рождестве» они медленно приближаются к открывшемуся чуду, увлекаемые ангелами; в стихотворении О. Седаковой «они» и «мы», объединяясь понятием «все», уподобляются Лоту, идущему из Содома. «Тьма идет», все идут, «свет, как кровь, идет», «весна идет, / и ясная Кифера»... Весь мир вовлекается в движение к будущему.

Обратимся теперь к фигуре самого художника, расположенной на границе изображаемого и внетекстовой реальности, и тем самым — к определению авторской позиции в этом стихотворении. В классическом труде Лессинга содержится объяснение принципов взаимодействия двух видов искусств: «Когда говорят, что художник подражает поэту или поэт художнику, это может иметь двойкий смысл. Или один из них действительно делает предметом подражания произведение другого, или оба они подражают одним и тем же объектам, и только один заимствует у другого способ и манеру подражания. <...> При подражании первого рода поэт остается оригинальным, при втором он — простой копировщик. <...> Но так как поэт и художник, имея общие предметы для подражания, нередко должны рассматривать их с одинаковой точки зрения, то легко может случиться, что в их произведениях найдется много сходных черт...»²¹. Однако анализируемое стихотворение имеет гораздо более сложную структуру, поскольку объектом поэтического экфрасиса является живописное полотно, автор которого поместил самого себя внутри изображаемого. Такая (особенно интересная с точки зрения семиотики) конструкция встре-

чается в живописи, о чем уже говорилось, нередко и получила теоретическое обоснование в нескольких исследованиях, прежде всего в книге М. Фуко «Слова и вещи: Археология гуманитарных наук». Свои основные положения Фуко формулирует на материале анализа картины Веласкеса «Менины». В этом случае, по мнению ученого, «дело обстоит так, как если бы художник мог быть одновременно видимым на картине, где он изображен, и сам видеть ту картину, на которой он старается что-то изобразить. Он пребывает на стыке этих двух несовместимых видимостей»²². На полотне Боттичелли он сам, также помещенный в пространство изображаемого, не только не показан в своей творческой функции, но и вообще кажется посторонним, изъятым из общего праздничного действия. Кроме того, мы рассматриваем семиотическую композицию, по определению более сложную, чем объект размышлений М. Фуко, поскольку художник — персонаж картины, изображенный Боттичелли-автором, становится персонажем стихотворения О. Седаковой, что создает особый зеркальный эффект, рефлексия над которым составляет большую часть монологического фрагмента текста. В стихотворении все приведено в движение, лишь художник *стоит*, что автор поясняет кратко: «Sapientī sat». Стоит *оборотясь*, то есть уже все поняв и поэтому отведя взгляд от Богородицы с Младенцем, погрузившись в себя; он обращает «глухонемой» монолог, следующий за экфрасисом, к самому себе, точнее, к своему творению: «Ты, мысль моя, ты, ясная Кифера...». Таким образом, уточняется значение словосочетания: «ясная Кифера» — это образ, помысленный и сотворен-

ный мной, художником, «привиденье» и «припев» поднебесной розы. Согласно мифопоэтическим представлениям, привидение, тень, сон, отражение — это слова одного синонимического ряда; кроме того, отражение в зеркале непосредственно соотносилось с душой человека (с чем связан обычай занавешивать зеркала, когда в доме покойник). Поэтому далее в стихотворении О. Седаковой развивается особый *зеркальный* сюжет, отличный от описанного М. Фуко применительно к картине Веласкеса (хотя зеркало в его предметном значении здесь также присутствует, поскольку в ренессансной живописи традиционным изображалось в качестве атрибута богини красоты).

Есть человек, и он как мир живой
и больше мира — и никто сюда
его не вызвал. Я стою, как вой.
Он — это то, что в зеркале всегда.
Он — это я, подуманный тобой.
И он стоит, как образ соляной,
и не идет за всеми.

Если принять положение, что в зеркале отражается *душа* (а Венерино зеркало пусто, как мы помним), то в тексте воспроизводится сложная игра видимости и сути, лица и его зеркального двойника. «Но возможно, — замечает М. Фуко, — это великодушные зеркала является мнимым; возможно, оно скрывает столько же и даже больше, чем раскрывает»²³. Строфу, процитированную выше, как кажется, можно интерпретировать в нескольких взаимодополняющих смыслах. Человек, который «больше мира», к которому обращен «вой» устав-

ших от содомских грехов, не назван, но фигура умолчания влечет за собой дальнейшее развертывание смысла. «Он — это то, что в зеркале всегда», то есть образ Божий, по которому создан человек. «Он — это я, подуманный тобой» — может быть, «тобой» значит «любовью»? Художник и его образ отделены друг от друга и всматриваются в отражение в поисках самоидентификации. Одним из следствий становится еще одна библейская аллюзия, не сей раз — на притчу о талантах (Мф.: 25, 14–30): «Без меня / мой дар лежит на собственной могиле, / как пленница на похоронах...». С другой же стороны, тема *дара* (теперь в прямом смысле, а не дара творческого) с необходимостью соотносит образ художника на картине Боттичелли не с пастухами, «возле» которых он изображен, а с волхвами:

Его у горла сложенные руки
как будто держат припасенный дар —
но в этом сомневаются глаза...

Лирический сюжет завершается присоединением художника к общему мистическому шествию «идущих из Содома»; при этом художник — человек «понимающий», наделенный талантом, который он приносит в дар, и, таким образом, выделенный из толпы, — оказывается в ней *последним*, последним в евангельском смысле:

и я иду, беднее, чем другие,
в одежде темной и темнее всех,
с больной улыбкой, как цветы больные,
как вздох земли, когда сбегает снег.

В заключительных фрагментах монолога художника исчезает идентификация говорящего по грамматическому роду, признак пола, более не определяемый, дает формальное основание отождествить двух авторов: персонажа картины с его внутренним монологом и поэта, чье стихотворение является зеркалом, отражающим картину. При этом происходит не только формальное, но и сущностное совпадение позиций двух художников (с учетом ступенчатой градации — расширения точки зрения от Боттичелли — фигуры на полотне к Боттичелли, ее [собственную фигуру] написавшему, и далее к О. Седаковой, автору поэтического экфрасиса, посвященного «Мистическому Рождеству»).

Если объектный ряд значений, как было показано на примере открывающего книгу стихотворения «Дикий шиповник», строится на разрастании, гиперболизации образа, то основой субъектного построения оказывается нечто иное:

дикий шиповник,
о,
ранящий сад мироздания.

<...>

Тот, кто тебя назовет, переспорит Иова.

Я же молчу, исчезая в уме из любимого взгляда...

(выделено мной. — Н. М.)

Очевиден контраст этих двух семантических рядов: во втором случае (как это и происходит в «Портрете художника на его картине») — отказ от патетической интонации, от слова («Sapienti sat») и даже от присут-

ствия²⁴. Позицию автора — субъекта творчества, как ни парадоксально, определяет отказ от субъектности (отношение конъюнкции, характерное для Средневековья), проявляющийся, как мы показали, в объединении себя (и персонажа, и автора) с другими. «...Отношение языка и живописи является бесконечным отношением. Дело не в несовершенстве речи и не в той недостаточности ее перед лицом видимого, которое она напрасно пыталась бы восполнить. Они несводимы друг к другу: сколько бы ни называли видимое, оно никогда не уместается в названном; и сколько бы ни показывали посредством образов, метафор, сравнений то, что высказывается, место, где расцветают эти фигуры, является не пространством, открытым для глаз, а тем пространством, которое определяют синтаксические последовательности»²⁵. В данном случае в этом пространстве происходит встреча поэта и живописца; стихотворение, имеющее картину своим объектом, является в то же время и собственным метатекстом. В сложной игре зеркальных отражений творец и творение всматриваются друг в друга, и монолог, таким образом, превращается в *диалог*.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Успенский Б. А. Поэтика композиции // Успенский Б. А. Семиотика искусства. М., 1995. С. 23–24.

² Успенский Б. А. Семиотика иконы // Там же. С. 256.

³ Миттельштедт К. Альбрехт Дюрер / Пер. с нем. Берлин, 1984. Б. с.

-
- ⁴ Благодарю Марину Васильевну Серову за консультацию по этому поводу.
- ⁵ Петровский Ф. А. Мифологические образы у Лукреция // Тит Лукреций Кар. I. О природе вещей. II. Статьи; Комментарии; Фрагменты Эпикура и Эмпедокла / Сост. Ф. А. Петровский. М., 1947. С. 167. Что же касается Лессинга, то в данном случае он полемизирует с английским ученым Спенсом, считавшим, что поэт в своих описаниях подражает прежде всего произведениям скульптора или живописца на аналогичный сюжет: «...когда Лукреций, описывая смену времен года, верно изображал всю последовательность перемен, связанных с ними в воздухе и на земле, то неужели свое изображение он мог дать только на основании процессий, во время которых носили статуи времен года? <...> Неужели только по этим статуям мог он научиться старинному поэтическому приему олицетворения всех отвлеченных понятий подобного рода» (Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 141). Жизнь в эти образы вдохнул поэт, а не художник, резюмирует Лессинг.
- ⁶ Мальчукова Т. Г. Об античной традиции в изображении природы у А. С. Пушкина // Пушкин и античность. М., 2001. С. 45. Лукреций цитируется по изданию: О природе вещей. М., 1983.
- ⁷ Лихачев Д. С. Поэзия садов. Л., 1982. С. 46. См. также: Топоров В. Н. Роза // Мифы народов мира: Энцикл.: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 386–387; Корона В. В. Поэзия Анны Ахматовой: поэтика автовариаций. Екатеринбург, 1999.
- ⁸ Грейвс Р. Мифы древней Греции / Пер. с англ. М., 1992. С. 34.
- ⁹ Брюсов В. Я. Избранное. М., 1984. С. 88. Стихотворению «Звезда морей» предпослан эпиграф: *La mer sur qui prie La vierge Marie. P. Verlaine* (Море, к которому взывает дева Мария. П. Верлен). В этой связи может представлять интерес икона *Богоматери бурь*, описанная А. Грином в романе «Блистающий

мир»; моряки приносили ей в дар «...модели судов, океанские раковины, маленькие золоченые якоря, свертки канатов, перевитые кораллом и жемчугом, куски паруса, куски мачт или рулей...» (Грин А. С. Собр. соч.: В 6 т. М., 1965. Т. 3. С. 173–174). О связи моря и неба как сакральных образов *простора* в этом романе см.: Яблоков Е. А. Роман Александра Грина «Блισταющий мир». М., 2005.

¹⁰ Художественная галерея. 2005. № 18. С. 21.

¹¹ Лихачев Д. С. Поэзия садов. С. 45.

¹² Эпштейн М. После будущего. О новом сознании в литературе // Знамя. 1991. № 1. С. 221. «Нечто целое, — пишет О. Седакова в “Похвале поэзии”, — явно господствует над всеми отдельными вещами, каждая из которых — только мгновенное сужение этого целого, сгущение и втискивание всеприсутствующего и всеисполняющего в горящий куст облика какой-нибудь вещи» (Седакова О. А. Проза. М.: Эн Эф Кью / Ту Принт, 2001. С. 19).

¹³ Топоров В. Н. Роза. С. 387.

¹⁴ Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 129. В «Похвале поэзии»: «Лирическая композиция, как и музыкальная, преобразует время, потоку вытесняющих друг друга вещей предлагая альтернативу: фигуру их сопричастия, взаимно умноженного существования каждой. В идеальном стихотворении есть нечто райское» (Седакова О. А. Проза. С. 33).

¹⁵ Кураев А. Грехопадение // Человек. 1993. № 5. С. 13; № 6. С. 13.

¹⁶ Там же. № 6. С. 14.

¹⁷ Там же. № 5. С. 9.

¹⁸ Мень А. В. История религии: В поисках Пути, Истины и Жизни: В 7 т. М., 1991. Т. 1. Истоки религии. С. 144.

¹⁹ Библейская энцикл. / Изд-е Свято-Троице-Сергиевой Лавры. 1990. С. 420.

-
- ²⁰ См.: Аверинцев С. С. Порядок космоса и порядок истории // Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 84–108.
- ²¹ Лессинг. Лаокоон... С. 135–137.
- ²² Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук / Пер. с франц. СПб., 1994. С. 42. (См. также: Вулис А. Литературные зеркала. М., 1991).
- ²³ Фуко М. Указ. изд. С. 52.
- ²⁴ Другими словами, это отказ от тяжбы, которую ведет Иов, от вопрошания Бога. Значимо также соотношение между «объектным» и «субъектным» рядами: «...традиционный образ языческой мысли уподобляет человека “микрокосмосу” <...> Но византийские богословы утверждают иное: человек есть “макрокосм”, помещенный в “микрокосм” <...> в нем еще есть и то, чего весь мир вместить не может и не имеет: образ Божий и Божественная благодать» (Кураев А. Грехопадение. № 5. С. 11). Так и здесь «сад мироздания» разворачивается в «сердце». Ср. также: «прекрасна замля Твоя, Господи Боже, / но лучше я выйду и буду внутри».
- ²⁵ Фуко М. Указ. соч. С. 47.

Серебряная ветвь,
или
Лирические трансформации
эпического сюжета о Тристане и Изольде

«Стихотворный роман о Тристане и Изольде сохранился, как известно, в виде неполных вариантов, принадлежащих перу нормандских труверов Беруля и Тома, а также двух небольших поэм — бернской и оксфордской редакций «Тристана юродивого». Кроме того, сохранились лиро-эпическое «Лэ о жимолости» Марии Французской и позднейший прозаический роман о Тристане»¹. На их основе французский историк Ж. Бедье реконструировал «архетипическую» версию романа, компилятивный «инвариант», который, собственно, и знаком широкому читателю. Как считает Е. М. Мелетинский, «...самое замечательное в романах о Тристане и Изольде — это сам их сюжет, непосредственно выражающий чудо индивидуальной любви (метонимизированный или метафоризированный колдовским напитком) как трагической стихии, обнажающей «внутреннего» человека в эпическом герое и разверзающей пропасть между стихией чувств и нормами социального поведения, между личностью и социальной “персоной”»². Родовая природа подобного

сюжета, естественно, еще более осложняется в его интерпретации в книге лирических стихотворений современного поэта. Поясним, что мы в данном случае не придерживаемся традиционного деления событийной канвы текста на «эпическую» («образцовую богатырскую сказку», по определению Е. М. Мелетинского) и противопоставленную ей «романную», посвященную перипетиям трагической любви героев, определяя сюжет в целом как эпический (повествовательный).

«Тристан и Изольда» О. Седаковой принадлежит к числу ее «стихотворных книг», выдержанных в каком-то одном тоне, в данном случае — средневековом. Подобно тому как Энею помогла спуститься в Аид *золотая ветвь*, принесенная им Прозерпине, здесь символическим пропуском в мир Средневековья становится «*серебряная ветка Брана*», героя фантастической саги о плавании в потустороннюю страну (о связи саги с легендой о Тристане мы скажем дальше). Что же касается самой истории Тристана и Изольды, то исследователи, сопоставляя различные ее варианты, выделили несколько ключевых событий, определяющих развитие сюжета. В частности, А. Д. Михайлов составил его схему, убедительно демонстрирующую симметрию и параллелизм эпизодов в «восходящей» (от рождения героя до женитьбы Марка на Изольде) и «нисходящей» (от изгнания Тристана до «чуда с деревьями») ветвях сюжета, между которыми располагается пребывание героев в лесу Моруа. Однако существенно, что уже в Средневековье легенда о Тристане и Изольде выделялась как из эпических сказаний, так и из сферы куртуазных романов, группировавшихся во-

круг фигуры короля Артура. «Наша легенда провозгласила право страсти. Страсти подчас сумрачной, темной, связанной с несправедливостью, предательством, жестокостью. Такая концепция разрушала куртуазные мифы. Но не отвергала их полностью и бесповоротно. Такая концепция любви и личной жизни стала грандиозным завоеванием литературы, совершенно исключительным для своего времени»³. А. Д. Михайлов считает, что авантюрный сюжет формируется в легенде на поздней стадии ее развития, а изначальное внимание было приковано к истории страсти и смерти влюбленных. Не случайно поэтому обращение к мысли Т. Манна о «принципе углубления во внутреннюю жизнь», обязательном для всякого романа, «...когда мы, затаив дыхание, вслушиваемся в то, что само по себе незначительно, и совершенно теряем интерес к грубому авантюрному сюжету, который будоражит наши чувства»⁴. Концепция Рихарда Вагнера, расставившего трагическую любовь героев в стихии смерти, еще в большей степени сосредоточила всеобщий интерес на психологической стороне сюжета. Таким образом, те трансформации, которые с этим сюжетом происходят в книге лирических стихотворений О. Седаковой, обусловлены не только самой природой лирики (в ее противоположности эпосу), но и традицией восприятия средневековой истории как «повести о смерти и любви». Мы все же попытаемся показать эти трансформации сквозь призму современного лирического сознания, открыто заявленного в тексте книги.

Однако представляется целесообразным прежде разобраться в том фактическом материале, который со-

бран в книге О. Седаковой и, как обычно, представляет собой сложный сплав *разных* сюжетных мотивов. Кроме уже упоминавшегося «Плавания Брана», в этой связи заслуживают упоминания сюжеты Мидаса, Поликрата и «колхидского руна». Что касается этого последнего, то его параллелизм с рассматриваемой историей очевиден, идет ли речь о генетической преемственности или о типологическом сходстве: и там и там подвиги героя увенчиваются сокровищем с «золотыми» свойствами (шкурой чудесного барана или же девушкой с золотыми волосами). А. Д. Михайлов приводит также наблюдения английского ученого З. Эйснера, сведенные в таблицу соответствий между историями Тристана и Тезея, спасшего Ариадну от Минотавра, но вынужденного оставить ее Вакху. «В этом смысле число параллелей к легенде о Тристане и Изольде практически неограниченно»⁵, — замечает он. Сложнее обстоит дело с другими персонажами греческих мифов и легенд. Мидаса и Поликрата объединяет тема *счастья*; если первый упоминается в тексте Седаковой только в сравнительном обороте, то со вторым связан разветвленный мотивный комплекс, включающий в себя *судьбу, перстень, рыбака*. Повторяясь с вариациями в разных стихотворениях, подобные мотивы дают основание считать «Тристана и Изольду» *циклом*; рассмотрим его как художественное целое.

Во-первых, обращает на себя внимание наличие заглавий во всех двенадцати стихотворениях (а *двенадцать*, как известно, — число, обладающее «циклической» семантикой). В этом отношении О. Седакова следует, очевидно, за компиляцией Ж. Бедье, тем более что начало

его текста («Не желаете ли, добрые люди, послушать прекрасную повесть о любви и смерти?») практически дословно повторяется в первом вступлении к циклу; во всех оригинальных версиях легенды названия глав отсутствуют, за исключением «Саги Тристрама и Исонды»⁶. В саге, по числу глав, 101 заголовков, в романе Бедье — 19; по характеру же они однотипны: преобладающее большинство имеет предметно-тематический смысл и обозначает основные эпизоды сюжета. Различие можно усмотреть в том, что у Бедье все заглавия номинативные, тогда как в саге и цикле О. Седаковой они перемежаются с повествовательными (глагольными).

Перечислим названия стихотворений в цикле: 1. Рыцари едут на турнир. 2. Нищие идут по дорогам. 3. Пастух играет. 4. Сын муз. 5. Смелый рыбак (крестьянская песня). 6. Раненый Тристан плывет в лодке. 7. Утешная собачка. 8. Король на охоте. 9. Карлик гадает по звездам (заодно о проказе). 10. Ночь (Тристан и Изольда встречаются в лесу отшельника). 11. Мельница шумит. 12. Отшельник говорит.

Заглавие как «имя текста» имеет свою онтологию и поэтику. «Являясь неотъемлемой/интегральной частью текста, оно называет и символически представляет его содержание. Кроме представляющей функции, заглавие выполняет также импрессивную функцию (*persuasio*) — в нем может проявляться индивидуальная оценочная позиция автора, может оно апеллировать к определенной иерархии ценностей, к сфере чувств и эмоций; отбор соответствующей лексики создает возможность убеждать, внушать какие-либо мнения и оценки»⁷.

В данном случае напрашиваются по меньшей мере два вывода. Во-первых, общий характер и тон названий, эпически-повествовательный, контрастирует с содержанием лирических стихотворений. Во-вторых, лишь некоторые из этих названий имеют непосредственное отношение к рассматриваемой истории (однако дают о ней достаточно четкое представление), которая, таким образом, вписывается в *образ эпохи*. Как известно, история Тристана находится на дальней периферии куртуазного универсума и, пожалуй, лишь в самых поздних текстах (например, в романе Т. Мэлори «Смерть Артура») включается в основной сюжет артуровского цикла, группирующийся вокруг двух основных идей — рыцарского братства Круглого стола и поисков Грааля. Упоминания Грааля, Ланцелота (а история Ланцелота Озерного близка анализируемой, в частности, темой адюльтера), Агасфера, других средневековых персонажей и реалий быта создают в цикле О. Седаковой атмосферу эпохи, не растворяя в ней легенду о Тристане и Изольде, но создавая для нее широкий фон. (Например, в первом же стихотворении «Рыцари едут на турнир»: «К Пятидесятнице святой / они спешат на праздник свой». В куртуазных романах от Кретьена де Труа до Т. Мэлори изображались празднества в Камелоте в день святой Пятидесятницы [Троицы], на которые съезжались все рыцари Круглого стола для участия в турнирах и поединках.) Сюжет самой легенды редуцирован до кратких упоминаний некоторых событий («Раненый Тристан плывет в лодке», «прыгает из башни в море», эпизод в лесу, карлик, проказа, отшельник). С одной стороны, это позволяет читателю вос-

создать в памяти архетипическое целое. Но в то же время, обещая по видимости (по заглавию) точное воспроизведение легендарного эпизода, стихотворения предлагают совершенно иной смысл. В конечном счете это и позволяет автору стихотворной книги вышить на средневековой «канве» не только свою интерпретацию легендарной истории, но и собственный лирический «узор», вновь создавая многослойный семантический палимпсест.

Рассмотрим в этой связи седьмой текст, названный «Утешная собачка». Легко вспомнить соответствующий эпизод из легенды. В прозаической «Саге о Тристане и Исонде» «собачку из страны эльфов», обладающую волшебным свойством давать забвение от печали, Тристан добывает как награду за победу над великаном и посылает ее Исонде; позже собачка, научившаяся охоте за дичью, остается с влюбленными в лесу. В версии Беруля при расставании Изольда просит Тристана оставить ей его любимого охотничьего пса Хюсдена. Разноцветная собачка с острова Авалон в той же функции фигурирует в романе Ж. Бедье. «Прими, мой друг, устроенную чудно / собачку милую, вещицу красоты», — словами одного из героев начинается стихотворение и практически ими же завершается: «Прими, мой друг, моей печали дар». В это композиционное кольцо, минуя всякую событийность, заключена лирическая медитация с обычными для Седаковой «темнотами», в которых, на наш взгляд, в образах воды, парусов, музыки различима тема *гадания о судьбе* — сквозная во всем цикле. Ее воплощение заставляет вспомнить об этимологии слова «текст»: в предыдущем стихотворении «мастерицы / прядут всеобщую ку-

дель», «жужжит судьбы веретено»; здесь — из смутных образов, навянных «разноцветной» собачкой, вышиваются «картины и названья» на полотне судьбы.

Тот же закономерный сдвиг с повествовательности на лирическую «прямооценочную» медитативность — в стихотворениях «Раненый Тристан плывет в лодке», «Король на охоте», «Карлик гадает по звездам», «событийное» содержание которых уместается в заголовке. Так, не упомянуты козни злого карлика Фросина; вместо этого стихотворение (неожиданно в контексте всей истории) рассказывает о его «стыде» и покаянии:

И вырывался он из мрака
к другим и новым небесам
из тьмы, рычащей, как собака,
и эта тьма была — он сам.

Описание плавания Тристана также убрано из текста и замещено прямооценочным высказыванием (о другом событии!): «Мне нравится Тристан, когда / он прыгает из башни в море: / поступок этот — как звезда». Трансформации такого рода вполне предсказуемы в лирической версии эпической истории.

Ведущий лирический голос, как обычно у О. Седаковой, — голос женский. Во «Вступлении первом», обращаясь к «слушателям», говорящая на деле беседует со своей душой; отсюда — местоимение «мы» («и кто-то один, как мы»). Начатая здесь тема *смерти* продолжается во втором «Вступлении»: смерть, как и время, воплощает *вода*. Важность присутствия *моря* в средневековой (кельтской по происхождению) легенде давно признана исследова-

телями. Это море — северное, создающее вокруг героя суровую атмосферу. А. Д. Михайлов считает, что «море здесь — не просто активный фон действия» (активность проявляется в том, что именно море несет корабли героев в Ирландию и Корнуэльс). Важнее то, что оно вмешивается в судьбу Тристана и символизирует ее. «Это она — текуча, подвижна, ненадежна. Герой постоянно ввергает свою судьбу морю, и она становится подобна морю»⁸. Мифопоэтическая связь моря со смертью не требует специальных пояснений — о ней написано достаточно.

Что же касается обсуждаемых текстов, то мы обратим внимание на два обстоятельства. Первое заключается в трактовке сюжета легенды О. Седаковой преимущественно как «повести о смерти»; по нашему наблюдению, тема любви к Изольде в ней практически элиминируется (или замещается иной — любовью к Богу). Преобладающая идея цикла, таким образом, — это *amor fati*, «свет, влюбленный в тьму». Нельзя не увидеть в подобной трактовке влияние вагнеровской концепции тождества любви и смерти. Мы, однако, не преувеличиваем этого влияния, поскольку «мотивы изначального верховенства женщины, первенства ночи перед днем», которые, по мнению С. С. Аверинцева, характеризуют музыкальную драму Вагнера⁹, здесь полностью отсутствуют. Но возможно, что к принципу «бесконечной мелодии», разрабатываемому Вагнером, восходит лейтмотивное построение цикла Седаковой. «У Вагнера всегда любой лейтмотив в любой музыкальной драме сперва появляется в своем основном, первоначальном виде, в экспозиционном изложении, а затем подвергается всяческим модификациям

и развитию»¹⁰, — именно таким нам видится соотношение трех вступлений и остальных стихотворений цикла. Немногочисленными пока серьезными исследователями поэзии О. Седаковой признается особая важность для нее темы смерти. О «предельной универсализации» этой темы, «феноменологии бытия-к-смерти» у Седаковой пишет, в частности, А. К. Шевченко в украинском журнале «Философская и социологическая мысль». К этому мнению присоединяется М. А. Перепелкин, в своей диссертации рассматривающий лирику О. Седаковой как «художественное осмысление смерти»¹¹. Именно в этом аспекте нам видится цикл «Тристан и Изольда».

Второе обстоятельство, связанное также с этой темой, — наличие в стихотворной книге *нескольких* плаваний героев по морю: кроме путешествий Тристана, упоминаются экспедиция аргонатов и плавание Брана, сына Фебала, героя одноименной ирландской саги. Это одна из немногих фантастических саг, напрямую не связанная с героическим эпосом. В ее основе лежат древние кельтские представления о загробной стране. Вначале Бран слышит неведомую музыку, впадает в сон, а очнувшись, видит возле себя серебряную ветвь с белыми цветами. Когда же ветвь была им внесена в королевский дом, появилась неизвестная женщина, запевшая собравшимся о чудесном острове посреди моря, где растет «древнее дерево в цвету» и жизнь течет, как музыка, «без скорби, без печали, без смерти»; она призвала Брана отправиться к этому острову. Пустившись в плаванье, Бран встречает морского бога, мужа той женщины, который, в свою очередь, поет ему пророческую песнь. Достигнув наконец

тайнственных стран, король и его спутники сходят на берег и проводят там «много, много лет», хотя им кажется, что прошел лишь год; по возвращении домой в Ирландию оказывается, что о Бране теперь поется в «старинных песнях» (сюжет, таким образом, напоминает историю Рип ван Винкля и подобных ему сказочных персонажей). В цикле «Тристан и Изольда» нечто аналогичное плаванью Брана воспроизводится в стихотворении «Утешная собачка» — как сон о скитальцах, плывущих по золотому океану к островам, «для лучшей жизни припасенным».

Мы считаем возможным увидеть в перечисленных историях о морских путешествиях два аспекта. Первый связан с целью героя, пустившегося в дальний путь: Тристан (в одном из плаваний) отправляется за девушкой с золотыми волосами; аргонавты — за золотым руном; Бран надеется отыскать сказочную страну. Так или иначе, целью является добывание сокровища, обретение счастья. С темой *счастья*, очевидно, связано упоминание в первом стихотворении цикла мифологического царя Фригии Мидаса, которого Дионис (по его просьбе) наградил умением превращать любой предмет в золото. (Кроме того, у Мидаса были ослиные уши, и это может быть рассмотрено как аналог конских ушей короля Марка, о которых упоминается у Беруля; в шестом стихотворении отмечен «вещий крик тростника», выдавший, по мифу, тайну Мидаса.) *Золото* (как вариант — серебро) в подобных случаях является архетипическим эквивалентом счастья. В этой же функции выступает в цикле история Поликрата (а кроме того, она связана еще и с *морем*). В цикле Седаковой золото упоминается неоднократно,

но смысл образа «распредмечивается». В стихотворении «Рыцари едут на турнир» многих ждет ранняя смерть: «там гибель розой молодой / на грудь упадет с высоты». Согласно старинному поверью, тот, кто умер в юности, любим богами. Поэтому «все, что перед ним, / прикосновением одним он сделал золотом живым / счастливей, чем Мидас». Цвет розы, свет свечи, наделенные «золотыми» коннотациями, в стихотворении «Сын Муз», где упоминаются рождественские рассказы «про золото и жемчуг», вырастают в «свет из ничего» (и Рождество, таким образом, наряду с Пятидесятницей маркирует годовой круг). Наконец, завершается весь цикл также этим символом, но уже в новом значении. Отшельник говорит: «да сохранит тебя Господь, / как золото Свое!»).

Другой аспект историй о морских путешествиях связан с мифопоэтическими представлениями о смерти как водном пути. Изначально в сюжете о Тристане и Изольде присутствуют два пространственных образа — море и лес. У Седаковой оппозиция сохраняется в слегка измененном виде, как противопоставление моря и земли. Отсюда — образы дорог, дома, сада, где виноград и козлята. Но «бездна лучше, чем пастух, / пасет свои стада». Поэтому рыбак поет «крестьянскую песню» о том, что жизнь коротка и «многие лодки уносит река» — то есть о времени и — тем самым — о смерти как «цели» всякого странствия. Жизнь воспринята как «бытие-к-смерти» в буквальном виде, поскольку люди изображены в движении: рыцари едут на турнир, нищие идут по дорогам, раненый Тристан плывет в лодке, гребные судна плывут к далеким островам, конь несет короля Марка, «из веси в весь» бе-

жит Агасфер, ища «смерть — госпожу». Жизнь — это «путь, где кто-нибудь идет / и видит, как пред ним плывет / нечаянный и шаткий плот / последнего огня». Таким образом, в конечном счете путь оказывается *водным* и метафоризируется вечным движением морских волн. Тема судьбы и смерти развивается последовательно от первого вступления до заключительного стихотворения. Помимо прямых медитаций на эту тему и отмеченной выше семантики морской стихии, в соответствующий образный ряд встают метафоры «северной зимы» (и зима, и север — мифопоэтические эквиваленты смерти); свечи, «повернутой вниз» (подобно жесту, каким в римских амфитеатрах решали участь гладиаторов); цветущих кустов, перекрестивших свои ветви над могилами героев. Пожалуй, единственным «антрактом» в развитии лейтмотива оказывается идиллическое третье стихотворение «Пастух играет» (которому, кстати, нет никаких соответствий в сюжете-архетипе); но и здесь развивается тема судьбы («будь что будет — все равно»).

Нельзя не заметить, однако, что в пространственной организации текста, помимо «горизонтального» измерения, есть и «вертикальное». Оно задается, во-первых, морской глубиной, «бездной», которая названа «ларцом для лучшего кольца» (в связи с образом Поликрата) и которая рождает видения и «странные картины» для поэта. «Ненасытная глубина», по дну которой вышивается «узор», — также метафора судьбы человека, а «идти ко дну» — обозначение его гибели («Карлик гадает по звездам»). Во-вторых, в цикле есть много образов, связанных с иной глубиной — подземной. Естественно, она

также связана с темой смерти, но в гораздо большей степени — с темой зарытого клада. *Кладом* названа жизнь, каждая жизнь, которую автор сравнивает с *золотым шаром* и которую хранит Господь. Образ золотого шара, очевидно, связан с одной из легенд о святом Франциске; ее О. Седакова излагает в «Похвале поэзии». Св. Франциск рассказывает «брату-овечке» о своем видении, в котором он трижды обнаруживал у себя за пазухой золотой шар (о наличии которого не подозревал) и трижды отдавал его в жертву. О. Седакова пишет: «И что чудеснее золотого шара? Вот это и кажется мне единственно новым. Таким новым и должен быть поэтический смысл <...> Этого смысла в мире нет, но он в мире нужен. Как раз потому, что его нет, потому что нечего вынуть из-за пазухи и подарить. Мир дан, он дарован. Елей свой поэзия не берет из бушующего моря как “суть” этого моря, а дарует ему — как то, что в его сути присутствует в виде нехватки, предмета тоски и просьбы»¹².

Образ жизни как зарытого клада может косвенно ассоциироваться и с притчей о талантах (Мф: 25: 14–30), и особенно с притчей о сеятеле (Мф.: 13, 1–23).

И потому ты дверь закрой
и ясный ум в земле зарой —
он прорастет, когда живой,
а сам лежи и жди.

В евангельской притче «доброе семя» означает Слово Божие. Представляется возможным привнести в поэтический образ дополнительный смысловой оттенок, процитировав Евангелие от Иоанна: «Истинно, ис-

тинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (12, 24). Чуть позже это позволит нам подойти к определению специфики субъектного строя цикла О. Седаковой, в котором тема *речи, рассказывания* также является сквозной. Теперь же, продолжая анализ пространственной организации поэтического мира «Тристана и Изольды», обратимся к другому аспекту ее вертикального измерения — оси, соединяющей землю/ море и *небо*. Этот пространственный образ традиционно является субститутутом Божественного бытия. Так понимаемое небо — источник света. Оно же определяет судьбы: «гибель розой молодой / на грудь упадет с высоты»; «неужто небо *так* — обидит» и другие — аналогичные — примеры довольно многочисленны в цикле. В символической системе координат (как и в чисто пространственной) небо также составляет оппозицию земному (подземному) и морскому (подводному) мирам. Мы уже отмечали, что симметрично Пятидесятнице, которая празднуется летом, в тексте отмечено Рождество — зимний праздник. И если с первым в рыцарском мире связана гибель, то второй символизирует надежду на жизнь. Так в цикле обнаруживается противостояние теме всепоглощающей смерти. Один и тот же образ воплощает противоположные смыслы: смерть *перекрещивает* кусты над могилами Тристана и Изольды; отшельник имеет «странный дар: / ему являлся вдруг в сердечной высоте / Владыка Радости, висящий на Кресте» (так косвенно входит в цикл и праздник Пасхи). Собственно говоря, авторская мысль связана не столько с самой идеей смер-

ти, сколько, может быть, с попыткой как-то представить «страну небытия». Попытки такого рода для христианского сознания, как известно, вещь запретная, поскольку в Новом Завете об этом сказано исключительно кратко; однако для сознания *поэтического* (мифопоэтического) стремление *во-образить* непредставимое закономерно и известно с древнейших времен.

Трудность интерпретации поэтической рефлексии над подобными вещами в данном случае во многом объясняется тем, что в глубине стихотворной речи постоянно присутствует музыка, вербальное описание которой кажется невозможным (хотя формально ее присутствие объясняется тем простым фактом, что средневековый трувер исполнял свои произведения под аккомпанемент арфы или другого инструмента). Как говорит Бертран в пьесе А. Блока «Роза и крест»: «Мне брезжит смысл, но ум, простой и темный, / Всеи светлой глубины постичь не может». Ассоциация с этим текстом не кажется случайной: известно, что сюжет легенды о Тристане оказал влияние на Блока, и не только на «Розу и крест», но и на замысел (неосуществленный) собственной драмы «Тристан»¹³. В рассматриваемом нами случае «Роза и крест» по праву может считаться текстом-посредником. Мы обнаруживаем несомненное мотивное сходство между блоковской пьесой и лирической книгой О. Седаковой; о нем свидетельствуют повторяющиеся мотивы моря, роз, креста, Радости-Страдания, рыцарской смерти на турнире, а также образы рыбака и особенно — Гаэтана. Его песни «о сиренах, о королях, / о городах подводных» отозвались в стихотворениях «Тристана и Изольды», например, в ви-

днях «сына Муз», в онейрической образности «Утешной собачки». «Каков же Гаэтан? — задается вопросом автор “Розы и креста”. — *Гаэтан* есть прежде всего некая сила, действующая помимо своей воли. Это — зов, голос, песня. Это — художник. За его человеческим обликом сквозит все время нечто другое, он, так сказать, прозрачен»¹⁴. Думается, что образ этого блоковского персонажа дал немало для духовного облика *автора* в книге О. Седаковой.

Автору, бесспорно, принадлежит тема *ведения речи*, начатая в первом вступлении. Ее голосом говорит смиренное христианское сознание («Монашеское платье / сошьем себе из тьмы, / холодной воды попросим / и северной зимы»), в бытии которого единственной ценностью признается милосердие. Говорящая начинает свою речь на краю бытия, а может быть, и перейдя уже за этот край. И это дает ей возможность отрешиться от невольной лжи собственных слов:

Я буду лгать, но не обрывай:
я ведь знаю, что со мной,
я знаю, что руки мои в крови
и сердце под землей.

Но свет, который мне светом был
и третий свет надо мной носил
в стране небытия, —
был жизнью моей, и правдой был,
и больше мной, чем я.

В сущности, авторская позиция определяется здесь, как и в «Диком шиповнике» и других текстах, отказом от своей творческой воли, что становится гарантией *прав-*

ды: «Ты мной пишешь, как кровью по крови, / как огнем по другому огню». В данном случае это вполне согласуется не только с общехристианским догматом *смирения*, но и с позицией средневекового книжника (или певца). Формально автор берет на себя роль жонглера, менестреля или трувера, но свидетельствующие об этом детали сразу же вступают в противоречие с грамматическим *женским родом* высказывания. Отчасти поэтому автор словно прячется за спины других людей, передавая им право голоса. Так, в четвертом стихотворении лирическая рефлексия формально приписана «сыну Муз». Пятое стихотворение «Смелый рыбак» (с подзаголовком «Крестьянская песня») представляет собой диалог этого рыбака с автором-героиней, включенный в обращение последней к «маме»; структура «текста в тексте» обнажает содержательное единство позиций обоих говорящих благодаря трехкратному повтору заключительных строчек строфы. Восьмое стихотворение «Король на охоте» — это монолог Марка. Стихотворение 12 так и названо — «Отшельник говорит». Цикл посвящен «светлой памяти Владимира Ивановича Хвостина», о котором О. Седакова рассказывает в мемуаре «Учитель музыки». В частности, одной из примечательных особенностей его личности было умение «...поглядеть с другой точки зрения: освобождающей от опыта слишком грубого соучастия, не то чтобы впервые, но из некоторого избытка свободы. Он пробовал вообразить себя, например, японцем в Москве. Но по-настоящему такой точкой, освобождающей зрение, стала для него собственная обреченность...»¹⁵. Возможно, что в книге О. Седаковой, которую мы рассма-

триваем, как-то отразился этот прием, и проблематика книги воплощается автором *sub speciae mortis*.

К повествовательному типу ближе всего десятый текст «Ночь: Тристан и Изольда встречаются в лесу отшельника»; в то же время он может быть рассмотрен в качестве метатекста, поскольку содержит в себе, помимо рассказывания, характеристику самого рассказа. Пожалуй, только в середине цикла, в шестом стихотворении, автор позволяет себе прямооценочные высказывания («Мне нравится Тристан...», «Мне нравится глубоких ран / кровь...»). Подобная авторская стратегия отказа от собственной субъектности, вообще очень характерная для поэзии О. Седаковой, в одиннадцатом стихотворении завершается заменой автора-певца — безымянным голосом: «И голос один, одинокий, простой, / беседует с Веспером, первой звездой»:

— О Господи, мой Боже,
прости меня, прости.
И если можно, сердце
на волю отпусти —
забытым и никчемным,
не нужным никому,
по лестнице огромной
спускаться в широкую тьму
и бросить жизнь, как шар золотой,
невидимый уму.

Описав пространственную организацию стихотворной книги, нельзя не поставить вопрос о ее временной организации, вернее, о соотношении авторского времени и эпохи героев. По нашему мнению, это соотношение

выстроено по законам обратной перспективы. Современное лирическое сознание вглядывается в даль прошедшего, в то, что плещет «в ковше преданья тесном».

Но жизнь заросла, и лес заглох,
и трудно речь вести.
И трудно мне рукой своей
теней, и духов, и зверей
завесу развести.

В этой связи можно вспомнить рассуждения Т. Манна (в прологе к «Иосифу и его братьям») о вглядывании в прошлое как спуске в бездонный колодец. При этом удаленные объекты увеличиваются в своих масштабах, а автор может свободно перемещаться в пределах изображаемого мира, меняя точку зрения (что мы и показали выше). Об онтологическом основании подобной перспективной системы размышляет М. Ямпольский, цитируя Жана Париса, который формулирует ее принципы применительно к иконописной эстетике: «“Подлинное, конкретное пространство находится не за, но *перед*. Это наше пространство. И следовательно, мы суть картина. Изображение тут не отделяется от созерцателя, или, вернее, от созерцаемого, воображаемой стеной, как в классическом искусстве: оно проецируется к нему, охватывает его, поглощает его в собственный универсум, как будто проглатывает его”. Понятно, что такая инкорпорация возможна только в системе физического символизма, для которого уничтожение дистанции принципиально важно»¹⁶. В своей классической работе, говоря о перспективных особенностях иконописи, о. Павел Флоренский

приводит в пример образ дома, который мы не можем увидеть сразу с трех или четырех сторон, но представляем себе объемным. «В живом представлении происходит непрерывное струение, перетекание, изменение, борьба; оно непрерывно играет, искрится, пульсирует, но никогда не останавливается во внутреннем созерцании мертвою схемой вещи. И таким именно, с внутренним биением, лучением, игрою живет в нашем представлении дом. Художник же должен и может изобразить свое представление дома, а вовсе не самый дом перенести на полотно»¹⁷. Это рассуждение как нельзя лучше характеризует и поэтику книги О. Седаковой «Тристан и Изольда», в которой на средневековую «подцветку» нанесены вневременные, общечеловеческие мотивы.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Мелетинский Е. М. Средневековый роман: Происхождение и классические формы. М., 1983. С. 90.

² Там же. С. 91.

³ Михайлов А. Д. История легенды о Тристане и Изольде // Легенда о Тристане и Изольде / Сост. А. Д. Михайлов. М., 1976. С. 646.

⁴ Манн Т. Искусство романа // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М.: Гослитиздат, 1961. Т. 10. С. 281–282.

⁵ Михайлов А. Д. Указ. соч. С. 648.

⁶ В староиспанской повести «Дон Тристан из Леониса» главы предваряются не заголовками, а кратким изложением их содержания.

⁷ Боголембска Б. Стилистика и риторика заглавий // Имя текста, имя в тексте: Сб. науч. трудов. Тверь, 2004. С. 7.

- ⁸ Михайлов А. Д. Указ. соч. С. 631–633.
- ⁹ Аверинцев С. С. Образ античности в западноевропейской культуре XX в.: Некоторые замечания // Новое в современной классической филологии. М., 1979. С. 22.
- ¹⁰ Левик Б. Р. Вагнер. М., 1978. С. 215.
- ¹¹ Перепелкин М. А. Творчество Ольги Седаковой в контексте русской поэтической культуры (смерть и бессмертие в парадигме традиции): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2000.
- ¹² Седакова О. А. Заметки и воспоминания о разных стихотворениях, а также Похвала поэзии // Седакова О. А. Проза / Сост. А. Великановой. М.: Эн Эф Кью / Ту Принт, 2001. С. 44. Образ золотого шара встречается у Седаковой и в других произведениях, например, в «Китайском путешествии».
- ¹³ См.: Федоров А. В. Вокруг драмы А. Блока «Роза и крест» // *Philologica: Исследования по языку и литературе: Памяти В. М. Жирмунского*. Л., 1973. С. 344–349; Федоров А. В. Ал. Блок-драматург. Л., 1980. С. 133–157. В. М. Жирмунский в своей известной монографии «Драма Ал. Блока “Роза и Крест”». Литературные источники» (Л., 1964) указывает мотив «любовной смерти», восходящий к музыкальной драме Вагнера «Тристан и Изольда»; А. В. Федоров в связи с тем же сюжетом обнаруживает влияние на Блока произведения современной ему модернистской драмы — «безысходно трагичной по всей своей концепции» пьесы Эрнста Хардта «Шут Тантрис», поставленной Вс. Э. Мейерхольдом в 1910 году.
- ¹⁴ Блок А. А. <Из объяснительной записки для Художественного театра> // Блок А. А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1971. Т. 4. С. 447.
- ¹⁵ Седакова О. А. Проза. С. 780.
- ¹⁶ Ямпольский М. Физиология символического. М., 2004. Кн. 1. Возвращение Левиафана: Политическая теология, репрезентация власти и конец Старого режима. С. 138.
- ¹⁷ Флоренский П. А. Обратная перспектива // Флоренский П. А. У водоразделов мысли. М., 1990. Т. 2. С. 100.

Инверсия сюжетного архетипа в стихотворной книге «Старые песни»

Десять с лишним лет назад С. С. Аверинцев так оценил стихи О. Седаковой: «Поэзия Седаковой, эта поэзия, в которой наиболее снисходительно расположенным к ней умникам хотелось бы видеть игру в загадки, и которая в своих удачах, напротив, ошеломляюще прямо по мысли и выражению мысли...»¹. Книга, названная «Старые песни» (1980–1981), как представляется, в максимальной степени соответствует этому пронизательному отзыву. «Ошеломляющая прямота» проявлена в ней и в поэтике слова и жанра, и на концептуальном уровне: речь идет об отношениях человека и Бога, живых и умерших, о выборе судьбы и плате за этот выбор, о том, что любовь сильнее времени и смерти.

На специфику жанра указывает уже название книги — «Старые *песни*», тем более что ее композиционное членение на первую, вторую и третью *тетради* провоцирует эстетическую иллюзию записи устных текстов, знакомой каждому филологу по фольклорным экспеди-

циям. Влиянием фольклорной поэтики в значительной степени объясняются особенности письма, о которых сама О. Седакова говорит так: «Без особой детализировки я назвала бы свое основное стилистическое пристрастие “прозрачностью”: невидимый, упразднившийся стиль. “Нулевое письмо” Р. Барта? Или, как писал П. Валери, “вторая естественность»? <...> Стиль, который меня окончательно удовлетворяет, это, в общем-то, стиль самозабвенности”»². За «прозрачностью» стили самой О. Седаковой, о чем речь впереди, с несомненной отчетливостью просвечивает многослойность культурной памяти. Например, ощутимо тематическое и стилистическое влияние народной духовной поэзии; возможно, наиболее очевидным примером является одно из «Прибавлений к “Старым песням”» — стихотворение «Плакал Адам, но его не простили...», которое воспринимается как резюмирующее завершение известного народного «Плача Адама». В жанровом аспекте это, помимо *песен*, *сказка* — прежде всего пушкинская «Сказка о рыбаке и рыбке», на связь которой со «Старыми песнями», по свидетельству О. Седаковой, первым указал В. В. Биbihин. За ней, в свою очередь, угадываются некоторые из источников этой сказки, а также разнообразные античные и библейские архетипы. Синтез столь разнородного материала, осуществленный в книге, воссоздает целостный образ мира — неповторимо-индивидуального мира поэзии О. Седаковой.

Обращение к поэтике фольклора, как уже было сказано, становится в «Старых песнях» одним из основных принципов художественного миромоделирования. Как

пишет исследователь русской народной лирики, «мировоззренческим субстратом эстетики устно-поэтического канона является символизирующее ритуальное мироощущение, которое в сфере сознания выступает как обрядовое мышление»³. Консерватизм патриархальных стереотипов, продолжает ученый далее, обладает творческим потенциалом, поскольку хранит и передает традицию. Представляется важным сделать в этой связи два замечания.

Во-первых, носителем и выразителем такого патриархального мышления выступает, как правило, женщина. На это обстоятельство указывал, например, А. А. Потебня: «Вообще мысль мужчины шире, подвижнее, изменчивее в силу новых, входящих в нее, стихий, чем мысль женщины, заключенной в кругу медленно изменяющегося домашнего быта, более близкой к природе и неподвижному разнообразию ее явлений. Женщина — преимущественно хранительница обрядов и поверий давно застывшего и уже непонятного язычества»⁴. В цикле О. Седаковой, посвятившей две его «тетради» бабушке Дарье Семеновне Седаковой⁵, значимое место принадлежит образу *старухи* с отчетливыми фольклорными коннотациями; более того, лирическое сознание в нем — это именно *женское* сознание.

Во-вторых, как известно, фольклорный тип сознания безличен, ибо личность в патриархальном сообществе поглощается родовым целым. «Освященное традицией статуарное безличие» (О. М. Фрейденберг) обуславливает особенности поэтики: «безавторство», формульность⁶ (стереотипность, повторяемость, устойчивость), типоло-

гизацию персонажей (муж, отец, жена, свекровь и т. д.). Для нас также существенна мысль М. Элиаде о том, что для человека архаической эпохи «...реальность достигается исключительно путем повторения или участия, все, что не имеет образцовой модели, “лишено смысла”, иначе говоря, ему недостает реальности. Отсюда — стремление стать архетипическими и парадигматическими. Это стремление может показаться парадоксальным в том смысле, что человек традиционных культур признавал себя реальным лишь в той мере, в какой он переставал быть самим собой (с точки зрения современного наблюдателя), довольствуясь имитацией и повторением действий кого-то другого. Иными словами, он признавал себя реальным, “действительно самим собой” лишь тогда, когда переставал им быть»⁷. Этим обстоятельством в большой мере определяется тип лирического сознания в книге О. Седаковой:

Женская доля — это прялка,
как на старых надгробьях,
и зимняя ночь без рассказов.
Росла сиротой, старела вдовой,
потом сама себе постыла.

В большинстве стихотворений лирическое сознание представлено перволичной формой авторского самовыражения — условно, лирической героиней, «Ольгой». В первой и второй «тетрадах», где многие тексты соответствуют традиционным жанрам (баллады, колыбельные, «походная песня») и все имеют названия, рядом с ней выступают персонажи — путник, едущий по темной до-

роге, старухи, два гренадера, неверная жена; их образы лишены индивидуальности, подчиняясь фольклорным способам типизации и одновременно сближаясь с лирической героиней. В третьей «тетради» ее сознание выступает на первый план в диалогическом общении с умершей бабушкой; ослабление повествовательности, возросшая степень лиризма проявлены в отказе от заголовков.

«Женская доля» в книге реализована в разных возрастных градациях, от детства до старости, и в разных типологических вариантах: это «церковные старушки», набожные и злые, три сказочных старухи — «седые волчицы», любимая бабушка. Семантика фольклорного образа «старухи» определяется тем, что с древнейших времен «[пожилые женщины] ...принимали на себя устойчивые социальные обязанности в общине. Они становились *знахарками*, повитухами, исполняли плачи на *похоронах* вместо родственниц умершего <...> обучали плачам более молодых, выступали в роли подголосниц на *свадьбах*. <...> Как люди близкие к пределу земной жизни, С<тарухи> и пожилые женщины становились незаменимыми участницами похоронно-поминальных обрядов...»⁸. Кроме того, с приближением к этому пределу отмечается их особая набожность.

Жизнь традиционно мыслится как *дорога*, а человек на ней — *странник*. Существенно, что странничество обычно представлялось мужским уделом, тогда как женщина была связана с домом и хозяйством. Вписанная в крестьянское сообщество, она выполняла в нем важные функции, у странника же был совсем иной статус, внешний по отношению к общине. Это человек, «...чей

образ жизни связан с постоянным или временным пребыванием в дороге, также *нищий* (побирушка); божий С<транник> — человек, главное содержание жизни которого составляет хождение по святым местам»⁹. В книге О. Седаковой мужское/женское в данной функции не различаются, однако оппозиция дорога/дом сохраняет свое значение.

Дом дан человеку с рождения и начинается с «золотой постели», колыбели; поэтому среди «старых песен» свое место занимают две колыбельные, что связано с мотивом сна. Дом детства окружен садом, что создает топику *рая* и формирует один из сюжетообразующих мотивов — его утрату, изгнание и странничество. Весь Божий мир есть дом человека:

Вот одна старуха говорила:
— Хорошо, тепло в Божьем мире.
Как горошины в гороховых лопатках,
лежим мы в ладони Господней.

Домашние вещи хранят семейное, родовое тепло: «Как из глубокого колодца / или со звезды далекой / смотрит бабушка из каждой вещи». «Про каждую из вещей в моем доме я могла бы написать целую повесть, — говорит О. Седакова, — ничего не выдумывая при этом. Ведь почти все эти вещи — подарки. <...> Вещи, чья история тебе неизвестна, тоже говорят»¹⁰. Полные «памятью человеческого присутствия», предметы домашнего обихода выполняют коммуникативную функцию, связывая между собой людей разных поколений, живших в доме: «В каждой печальной вещи / есть перстень или записка, / как

в условленных дуплах». В данном случае именно старухе свойственно мудрое понимание этой истины; но человек, не владеющий мудростью, повторяет путь блудного сына. Люди поэтому — «сироты, больные, погорельцы». Пушкинская традиция, угадываемая в подтексте «Старых песен» в образе любимой бабушки, проявлена и открыто, прежде всего эпиграфом к первой тетради: «Что белее на горе зеленой?». Стихотворение А. С. Пушкина 1835 года, начинающееся этими словами, представляет собой незавершенный перевод сербской песни об умирающем Аге Асан-аге, который лежит в белом шатре на вершине горы, прощаясь с родными. Стихотворение О. Седаковой «Утешенье» — ответ, альтернативный пушкинскому сюжету: «Не гадай о собственной смерти / и не радуйся, что все пропало, / не задумывай, как тебя оплачут, / как замучит их поздняя жалость». На ее зеленой горе — не смертный шатер, но земной рай, где сады и ягнята с золотыми бубенцами.

С семантическим комплексом *рая* связан микросюжет *перстня*, который упоминается в «Старых песнях» многократно и вариативен в смысловом отношении. Блудный сын, уезжая из дому, уносит на руке прадедовский перстень. Сама героиня хранит «лазурный бабушкин перстень, / прадедовы книги» — вещи, как уже было сказано, несут весть, как записка, спрятанная в дупле, причем вещью *par excellence* является именно перстень, с древних времен наделяемый символическими значениями. С этим мотивом переплетается не менее важный мотив *рыбы*, которая, в частности, выносит «жемчужный перстень» из глубины океана. С античных времен извест-

на история самосского тирана Поликрата, рассказанная Геродотом и ставшая основой баллады Шиллера, а ее, в свою очередь, перевел В. А. Жуковский. Безмерная удачливость героя страшит окружающих; чтобы умиловить судьбу жертвой, он бросает в морские волны свое любимое достояние, однако перстень возвращается к счастливцу с пойманной рыбой, возвещая его обреченность. Намек на эту историю в книге О. Седаковой вписывается в основной сюжет *гадания о судьбе*.

Сюжет ловли рыбы, однако, связан и с комплексом библейских представлений, превосходя, таким образом, идею чьей-либо индивидуальной судьбы. «Еще подобно Царство Небесное неводу, закинутому в море и захватившему рыб всякого рода, который, когда наполнился, вытащили на берег и севши хорошее собрали в сосуды, а худое выбросили вон. Так будет при кончине века: изыдут Ангелы и отделят злых из среды праведных...» (Мф.: 13, 47–49). В таком контексте обнаруживается этическая оценка выбора человеком своей судьбы, воплощенного в сюжете «Старых песен», который представляет собою инверсированную историю жадной старухи из пушкинской «Сказки о рыбаке и рыбке». В XXI идиллии Феокрита «Рыбаки» (которую, кстати, исследователи считают принадлежащей не Феокриту, а Леониду из Тарента) рыбак Асфалион, грезящий о рыбах, «как о хлебе собака», боится умереть «смертью голодной», однако возвращает морю золотую рыбку, опасаясь гнева Посейдона и Амфитриты. С. А. Шульц, поставивший вопрос об идиллической основе сказки А. С. Пушкина, вполне убедительно предлагает ее прочтение, отличное от общепринятого.

Он пишет: «В этом случае наказание прежней бедностью — не наказание, а закономерное возвращение в исходное “органическое” состояние в соответствии с отмеренной человеку — как смертному среди смертных — долей. Сказка, обычно прочитываемая только в русле идеи расплаты за непомерные желания, получает, таким образом, и несколько иной смысл — сохранение изначально данного от Бога»¹¹.

В книге О. Седаковой героиня не только не требует чего-либо от судьбы, но и — в противоположность пушкинской старухе — последовательно *отказывается* от «изначально данного». Такой тип жизненного поведения, осуществляемый лирической героиней, и представляется нам сюжетной инверсией сказки Пушкина. При этом, разумеется, необходимо помнить, что, в отличие от эпического повествования, в книге лирических стихотворений сюжет структурируется не в последовательности событий и действий, а в парадигматической сетке мотивов. Гадание о судьбе начинается, когда дитя еще в колыбели:

В клетке разумная птица
свистит и горит, как свечка.
— Спи, — говорит, — голубчик,
кем захочешь, тем и проснешься...

Мифопоэтический мотив предсказания судьбы младенцу в данном случае контаминируется с образом «чуда чудного» из пушкинской «Сказки о царе Салтане»: «Где-то есть / Ель в лесу, под елью белка <...> Белка песенки поет / И орешки все грызет» (а далее, как мы помним, Гвидон строит для нее хрустальный дом — аналог клетки). Заме-

чательна безмерная свобода *возможностей*, определяемая только *желанием*:

...кем захочешь, тем и проснешься:
хочешь, бедным, хочешь, богатым,
хочешь — морской волной,
хочешь — ангелом Господним.

Однако «ясновидцев, гадалелей и гадалок» можно обмануть (например, дав им денег). «Кто же знает, что ему судили?». Итак, судьбу можно *не угадать*; остается, следовательно, сознательный личный *выбор*, что и осуществляет лирическая героиня в стихотворении «Просьба»:

Если бы меня спросили,
я бы сказала: Боже,
сделай меня чем-нибудь новым! <...>
Сделай, как камень отграненный,
и потеряй из перстня
на песке пустыни.

Перстень издавна служил «печатью» человека, удостоверяющей его волю, заменяющей подпись. На связь «перстня» с «характером» указал в свое время С. С. Аверинцев: «Греческое слово *χαρακτήρ* означало, собственно, либо вырезанную печать, либо вдавленный оттиск этой печати, иначе говоря, некий резко очерченный, неповторимый пластичный облик, который без ошибки распознается среди всех других»¹² (что позднее превратилось в «характер» в нашем современном понимании). Человек, метафорически отождествленный с «перстнем», с одной стороны, драгоценен, «как камень отграненный»,

ибо сотворен Богом; с другой же стороны, по законам поэтической этимологии он возвращается к своей природе, как «персть земная» («Ах, хорошо сравняться / с черной землей садовой, / с пестрой придорожной пылью...»). Выбран, оказывается, отказ от любого варианта осуществления судьбы в наличном бытии. Реализация этого выбора происходит во всех сферах жизни, от бытовой до экзистенциальной:

Ты гори, невидимое пламя,
ничего мне другого не нужно.
Все другое у меня отнимут.
Не отнимут, так добром попросят.
Не попросят, так сама я брошу...

Лирическому сознанию, воплощенному в этих словах, родственна позиция *многих*. Это персонажи книги: путник («как люблю я, что меня прогнали / и что завтра опять прогонят»); гренадеры, принимающие свою тяжелую долю; мудрая бабушка, для любящего сердца живая и после смерти («— Ничего, ничего мы не знаем. / Что видели, сказать не можем. / Ходим, как две побирušки. / Не дадут — и на том спасибо»). Архетип такого жизненного поведения — это, конечно, Алексей — человек Божий, чей уход из дома и возвращение симметричны, но противоположны по смыслу истории блудного сына. Приведя в пример как раз эту сирийскую легенду, С. С. Аверинцев объясняет онтологическую основу соотношения достоинства и смирения в понимании христианина. Согласно христианской антропологии, царственное достоинство — это дар Творца Адаму, который

своим грехопадением обратил его в полную противоположность. «Лишившись своего верховного места, человек в самом буквальном смысле “не находит себе места” уже нигде: в космосе природы и в космосе истории он “странник и пришелец” <...> для восстановления царственного достоинства потомков Адама понадобилось пришествие и крестная смерть Христа, т. е. событие, апеллирующее к самым пронзительным чувствам человека и предъявляющее к этому человеку самые невероятные требования, коль скоро он “куплен” столь “дорогой ценою” <...> настоящее свое состояние, каким бы относительно благообразным оно ни было, христианин не может не оценивать как позорное, ибо обязывается измерять его меркой абсолютного: любые его заслуги конечны, между тем как вина бесконечна»¹³. Поэтому каждодневно в составе утреннего молитвенного правила христианин повторяет слова псалма 50: «Жертва Богу дух сокрушен; сердце сокрушенно и смиренно Бог не уничижит». Вернемся еще раз к рассуждению С. С. Аверинцева: «Взятое на себя унижение — средство спастись от иного, “онтологического” унижения <...> Такова хитрая уловка “благоразумного купца”, домогающегося “жемчужины”»¹⁴.

Отказ от земных благ — не тягота, а счастье для избравшего его; эта идея формирует эмоциональный тон многих стихотворений, где, подобно внушению, повторяется мысль о спасительности *кенозиса* для всякого человека:

...лучше тому, кто благодарен,
кто пойдет, послужив, без Рахили
веселый, по холмам зеленым.

Ах, хорошо сравняться
с черной землей садовой,
с пестрой придорожной пылью,
с криком малого ребенка,
которого в поле забыли...

Очерк истории и оценку русского кенотизма можно найти в работе норвежского ученого Юстина Бертнеса, который считает, что «представление о русской религиозности и русской святости как “кенотической” восходит к большому американскому труду Георгия Павловича Федотова о русской религиозной ментальности “The Russian Religious Mind”, вышедшем в 1946 году»¹⁵, хотя и отмечает, что соответствующий термин (протестантский по своему происхождению) Федотов усваивает не сразу. «Как известно, греческое существительное “κένωσις” значит “опоражнивание”, глагол “κένώω” — “опоражнивать; опустошать; делать пустым; лишать что-л. чего; покидать; оставлять”, в Новом Завете, в переносном значении, “превращать в ничто, уничтожать”»¹⁶. По мнению Ю. Бертнеса, Г. П. Федотов создает гипотезу о кенотизме как особой национальной черте русских святых (Бориса и Глеба, преподобного Феодосия и других). Нам нет смысла вдаваться в суть богословских дискуссий, связанных с христологической доктриной Боговоплощения; словом «кенозис» мы обозначаем добровольное уничтожение человека в подражание Христу («...научитесь от Меня, ибо Я кроток и смирен сердцем»), понимаемое как путь к его (человека) прославлению.

В «Старых песнях» О. Седаковой обнаруживается соответствие евангельской истине: «если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное; итак, кто умалится, как это дитя, тот и больше в Царстве Небесном» (Мф.: 18, 3–4). Малые дети, ягнята, ручные звери населяют книгу стихов; душа человека — «младенец до последнего часа». Птица и рыба — не только сказочные чудесные помощники человека, но и его *двойники*. Нагорная проповедь призывает человека уподобиться птицам небесным, которые не собирают в житницы, а Отец Небесный питает их. В поэтической образности «Старых песен» и происходит это уподобление: «сироты, больные, погорельцы» живут как птицы небесные в буквальном смысле — не имея дома, скитаются по дорогам, просят подаяния, «не дадут — и на том спасибо».

И кого ты просишь — не вернется.
И чего ни задумай — не исполнишь.
А порадуется этому сердце,
будто птице в узорную клетку
бросили сладкие зерна...

«Сердце» метонимически соотносится с «птицей» — той, что «свистит и горит, как свечка» («Колыбельная»). «Кыш!» говорит ангел «детям, птицам и попрошайкам», объединяя их в единое целое. Едины также, согласно поговорке, «старый» и «малый», ребенок и бабушка. Что же касается «рыбы», то, помимо известного символического значения, возникшего в обиходе раннехристианских общин, этот образ у О. Седаковой также соотносится с «сердцем» человека, цель которого — *спасение*:

Когда камень поплывет, как рыба,
тогда, говорю, и будет
для души моей жизнь и прощенье.

О том, насколько несбыточна эта надежда, — стихотворение «Плакал Адам, но его не простили...». Однако в образной системе книги *рыба* позволяет надежде осуществиться. Выбрав из разных стихотворений соответствующие цитаты («сердце человека — камень», «— По воде невидимой и быстрой / уплывает сердце человека», «когда камень поплывет, как рыба»), можно убедиться, что их последовательность образует собой строгий силлогизм. Больше того, «птица» и «рыба» функционально оказываются однотипными, выступая как метонимия человека:

— По воде невидимой и быстрой
уплывает сердце человека.
Там летает ветхое время,
как голубь из Ноева века.

Здесь вновь возникает возможность сопоставления с образностью «Сказки о рыбаке и рыбке». Там, как мы помним, возрастающие претензии старухи на обладание теми или иными благами удовлетворялись до того момента, когда превысили меру положенного человеку (чем этот сюжет близок истории Поликрата и вообще античным представлениям), — посягательство старухи на статус «владычицы» уже не в социальном, а в природном мире (стихии самой рыбки) влечет за собой катастрофу. В «Старых песнях» с их фольклорной основой человек оказывается родствен всей живой твари и всем

стихиям, отличаясь от них тем, что «выходит к небу» (как Елизавета к Марии). Содержание его жизни составляет, говоря словами С. С. Аверинцева, «...обнимающая весь мир слезная жалость, которая понята не как временный аффект, но как непреходящее состояние души и притом как путь одухотворения, “уподобления Богу”»¹⁷. В книге много образов старости и смерти, суда, который предстоит каждому:

А как огни потушат
и все по домам разойдутся
или за столом задремлют —
то-то страшно будет подумать,
где ты был и по какому делу,
с кем и о чем совещался.

Но смерть — не конец путешествия; об этом — многие стихотворения, особенно в «Третьей тетради» («Ничего, что я лежу в могиле — / чего человек не забудет!»). Таким образом, если пушкинская героиня, вернувшись к разбитому корыту, оказывается в ситуации, из которой нет выхода, имплицитный сюжет «Старых песен» завершается принципиально открытым финалом.

Отвечая на вопрос В. П. Полухиной о тенденции исключения из стихотворного текста местоимения «я», связанной с кризисом традиционного лиризма в конце XX века, О. А. Седакова отзывается о ней как об одной из возможных «стратегий повествования». «Но меня, — продолжает она, — и до знакомства с этой культурной ситуацией не тянуло к лирическим автопортретам. Может быть, у меня всегда было самочувствие зрителя

или хора в трагедии, а не протагониста драмы»¹⁸ (что в данном случае сближает ее позицию с убеждениями И. Бродского, реализовавшего аналогичную концепцию при явном наличии «автопортрета»). Перебирая поэтические «я», освободившиеся от личной судьбы (Рильке, Элиота, Мандельштама), О. Седакова находит идеальную модель авторской позиции в *молитве*: «Например, в молитве Иоанна Дамаскина есть такое прошение: “Или хочу, или не хочу, спаси мя”. Не парадоксальна ли эта просьба от лица как будто кого-то другого, чем “я”? <...> И как назвать это другое начало в “себе”? Может, словами Пастернака о Цветаевой: “лицом повернутое к Богу”»¹⁹. *Молитвой* завершаются и «Старые песни» (если не считать трех «Прибавлений»). Отвечая на вопрос об этом стихотворении, О. Седакова признает: «Да, это больше всего похоже на молитву, прошение, но это и песня, одна из старых песен. Прообраз этих песен — народные духовные стихи. Молитва в чистом виде, даже когда это чудная поэзия, как “Свете тихий”, — как бы сказать? — смотрит вверх, или в свою цель. А в художественном тексте нет последней решительности прямой речи: он говорит одновременно и о том, что говорит, и о множестве других вещей»²⁰. Существенно, что эта «молитва» — прошение *за других* (сирот, больных, погорельцев, умерших...), тогда как старик в сказке-архетипе передает рыбку просьбы (требования!) старухи о ее собственном всевозрастающем благополучии. Субъектную позицию автора «Старых песен» определяет отказ от субъектности, объединение себя с другими, что в значительной мере формирует поэтику книги. Так, название указывает на воплощенный в тексте

внеиндивидуальный, коллективный, живущий в традиции опыт. Жанровое определение стихотворений словом «песни», отсутствие рифмы и строгих метров (за исключением «Походной песни»), свидетельствует о предпочтении также освященных традицией эстетически «простых» форм (а не собственно литературных лирических жанров), так что в этом смысле «Старые песни» действительно можно считать *«продолжением»* «Сказки о рыбаке и рыбке», как говорит сама О. Седакова.

Вернувшись в этой связи к семантической парадигме *отказа*, формирующей смысловой мир «Старых песен», мы обнаружим, что лирическое сознание все же допускает для себя одно исключение из этой парадигмы (помимо уже отмеченной «просьбы» быть потерянной, как камень в пустыне, — кстати, предваряемой оговоркой «Если бы меня спросили, я бы сказала...»). Собственно, и это уже не просьба, а лишь желание: «Подсказал бы мне ангел слово, / милое, как вечерние звезды...». Поэтому особый интерес в анализе «Старых песен» представляет соотношение *видения* и *слова*, то есть сам способ воплощения авторского мироотношения. Первый смысловой комплекс связан с мотивом разгадывания судьбы и вновь обращает нас к античной традиции: в данном случае в подтексте угадывается символическая коллизия *слепоты/зрячести*, известная прежде всего по трагедии «Эдип-царь» (в ее трактовке О. М. Фрейденберг). Функционально сама способность *видеть* достаточно широко варьируется, но при этом даже небо «всего не увидит», правду знает (видит) только Бог. Только Он может показать «такое, чего ты никогда не видел». Житейская же ситуация, в которой оказывается

человек, нередко влечет за собой отказ от видения: «Глаза бы мои не глядели. Да велено, видно, глядеть». С ущербностью визуального способа мировосприятия связан образ *больных* глаз, «бессонных тусклых очей». Истинную разгадку скрывает то, что *невидимо*, что превосходит полученный житейский опыт: «Ты гори, невидимое пламя, / ничего мне другого не нужно...». Подлинная способность ясно видеть дана лишь умершим. «Поглядим, что сделалось на свете!» — говорит бабушка и показывает внучке, что «из сада видно мелкую реку, / в реке видно каждую рыбу». Человек же может видеть *мысленным взором*, в *воображении*: «Лучше скажи и подумай: / что белеет на горе зеленой? / На горе зеленой сады играют...».

Это поэтическое видение должно реализоваться в слове. Последнее, десятое стихотворение из первой «Тетради» так и названо — «Слово»; целый ряд аллюзий, содержащихся в нем, побуждает нас обратиться к Книге Бытия: «И служил Иаков за Рахиль семь лет; и они показали ему за несколько дней, потому что он любил ее». Трактовка сюжета О. Седаковой вновь оказывается альтернативной тексту-источнику, поскольку «тому, кто благодарен, / кто пойдет, послужив, без Рахили / веселый...» — *лучше*, чем Иакову, в конце концов получившему обещанную плату. Имя Рахили дает возможность увидеть далее продолжение библейской истории.

Ты же, слово, царская одежда,
долгого, короткого терпенья платье,
выше неба, веселее солнца.
Наши глаза не увидят
цвета твоего родного...

Если обратиться к некоторым положениям философии языка, активно разрабатывавшейся в двадцатых годах прошлого столетия (прежде всего к дискуссиям о лингвистических формах выражения или воплощения трансцендентных ценностей или сущностей), то метафорическое сближение «слова» с «одеждой» не покажется произвольным. Напомним, что А. Ф. Лосев понимал имя как «эйдос логоса». В своей ранней работе «Философия имени» он писал: «Человек, для которого нет имени, для которого имя только простой звук, а не сами предметы в их смысловой явленности, этот человек глух и нем, и живет он в глухо-немой действительности»²¹. Мартин Хайдеггер в эссе «Слово» задается вопросами: «Что такое вещь, что она нуждается в слове для своего бытия? Что значит тут бытие, что оно оказывается чем-то вроде ссуды, которая назначается вещи от слова?». Стихотворение Стефена Георге, которое философ анализирует, также называется «Слово». Тройное совпадение названий (учитывая стихотворение О. Седаковой) указывает на несомненную смысловую связь текстов, и очевидно, что многие ответы в истолковании «Старых песен» будут подсказаны размышлениями немецкого философа. В частности, с их помощью можно связать воедино наши наблюдения, изложенные выше: «Отказать <...> производное от глагола сказать. Сказать — то же самое слово, что (по)казать, подобно тому как латинское *dicere*, говорить, это то же самое слово, что греческое *δείκνυμι*, показывать. Указать, показать значит: дать увидеть, вывести в явленность. Именно это, приоткрывающее показывание, и составляет смысл нашего старого слова *казать*, говорить»²².

Сущее, для того чтобы быть представленным, нуждается в именах. «Это слова, через которые то, что уже существует и считается существующим, делается столь осязаемым и плотным, что впредь цветет, сияя, и так царит в грани поэтической страны как прекрасное. Имена суть изображающие слова»²³.

Поэтическому определению слова как «царской одежды» в стихотворении О. Седаковой «Слово» можно найти еще одно уточняющее толкование, также заимствованное из Книги Бытия. Предположим, что «слово» здесь ассоциативно связывается с «разноцветной одеждой» (так называемый кетонет), которую «сын старости» Иакова получил от отца как его любимчик, вызвав тем самым негодование братьев; астральные символы напоминают о снах, смыслом которых Иосиф похвалялся. В романе-тетралогии Т. Манна «Иосиф и его братья» подробно рассказано, как, поддавшись на просьбы любимого дитяти, Иаков достает памятное покрывало Рахили, которое, по преданию, некогда принадлежало «дочери какого-то царя». «Освещенное плоскими шитье сверкало металлом. Блеск серебра и золота порой затмевал в беспокойных руках старика более тусклые краски, багровый, белый, оливковый, розовый, черный цвета изображений и знаков, звезд, голубей, деревьев, богов, ангелов, людей и животных на синевато-дымчатой ткани»²⁴. Одежда оказывается изоморфной космосу, подобно щиту Ахилла. Умолив отца подарить ему чудесное платье, Иосиф, по сути дела, заявляет непомерную претензию на обладание универсумом, что и послужило далее причиной его символической смерти. Следует признать,

что традиционно образ Иосифа (недаром именуемого не только «прекрасным», но и «мудрым») не наделяется подобными коннотациями. Так, например, А. А. Федоров в своей книге о Т. Манне убедительно интерпретирует его как воплощение сознания, высвобождающегося из родовой нерасчлененности мифа, обретающего индивидуальность. «Сцена с покрывалом, — пишет он, — это личный триумф Иосифа, осознание собственной незаурядности. В радости Иосифа нечто от дерзости и гордыни — чувств, неведомых его отцу. Прекрасный юноша чувствует себя родственным красоте вселенной, ее избранником. Свой прообраз он видит в полном месяце...»²⁵. Однако в системе наших рассуждений представляется уместным и другое толкование, предложенное нами.

Этот архетипический мотив из Ветхого Завета в соответствии со сквозной логикой поведения, заданной в книге О. Седаковой, также подвергается инверсии: в отличие от Иосифа, вытребовавшего у отца «царскую одежду», лирическое сознание, по сути, не просит и этого дара (т. е. в данном случае слова). В своем эссе Хайдеггер, в частности, объясняет семантику книги «песен» и логику, приводящую поэта к подобному жанру. Отказываясь от речи, от своего слова, поэт тем не менее именно в слове фиксирует этот отказ; «как отказ себе зарок остается речью. Так хранит он отношение к слову. Поскольку, однако, слово показало себя в другом, высшем властвовании, отношение к слову тоже должно претерпеть изменение. Речь достигает другого лада, другого “мелоса”, другого тона <...> слово стало петь»²⁶. Так отказ в мире «Старых песен» завершается обретением.

П Р И М Е Ч А Н И Я

- ¹ Аверинцев С. С. Горе, полное до дна (*Стихи*, 359).
- ² Седакова О. А. Чтобы речь стала твоей речью (Беседа с Валентиной Полухиной) // Седакова О. А. Проза / Сост. А. Великановой. М.: Эн Эф Кью / Ту Принт, 2001. С. 880–881.
- ³ Мальцев Г. И. Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики (исследования по эстетике устно-поэтического канона). Л., 1989. С. 38.
- ⁴ Потебня А. А. О некоторых символах в славянской народной поэзии // Потебня А. А. Слово и миф. М., 1989. С. 288.
- ⁵ О бабушке Дарье Семеновне О. А. Седакова рассказывает, отвечая на вопросы Е. Степанян. См.: Седакова О. А. Проза. С. 201–202.
- ⁶ «Формула — это центр семантической гравитации, на который оседают духовные ценности разных эпох» (Мальцев Г. И. Указ. соч. С. 87).
- ⁷ Элиаде М. Космос и история / Пер. с франц. и англ. М., 1987. С. 55–56.
- ⁸ Мужики и бабы: Мужское и женское в русской традиционной культуре: Энцикл. СПб., 2005. С. 637–638.
- ⁹ Там же. С. 839.
- ¹⁰ Седакова О. А. «Там тебе разрешается просто быть...» [Беседа с И. Кузнецовой] // Вопросы литературы. 1999. Июль–авг. С. 161.
- ¹¹ Шульц С. А. Пушкин и Феокрит (еще раз к вопросу об источнике «Сказки о рыбаке и рыбке») // Русская литература. 2002. № 4. С. 128.
- ¹² Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С. 4.
- ¹³ Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 80. Здесь же приводится литература о житии Алексия — человека Божия (С. 261).

- ¹⁴ Там же. С. 82. О «тайне жемчужины» см. Евангелие: Мф.: 13, 45–46.
- ¹⁵ Бертнес Ю. Русский кенотизм: к переоценке одного понятия // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв.: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сб. науч. трудов. Петрозаводск, 1994. С. 61.
- ¹⁶ Там же. С. 62. Значения термина указываются по: Вейсман А. Д. Греческо-русский словарь. – Репр. воспр. изд.: СПб., 1899. – М., 1991.
- ¹⁷ Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. С. 66.
- ¹⁸ Седакова О. А. Чтобы речь стала твоей речью. С. 882.
- ¹⁹ Седакова О. А. Проза. С. 886.
- ²⁰ Там же. С. 902.
- ²¹ Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М., 1990. С. 14.
- ²² Хайдеггер М. Слово // Хайдеггер М. Время и бытие / Пер. с нем. М., 1993 С. 304.
- ²³ Там же. С. 305.
- ²⁴ Манн Т. Иосиф и его братья / Пер. с нем. М., 1991. Т. 1. С. 385.
- ²⁵ Федоров А. А. Томас Манн: Время шедевров. М., 1981. С. 219. См. также: Аверинцев С. С. «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике: Сб. статей. М., 1972. Вып. 3. С. 110–155.
- ²⁶ Хайдеггер М. Указ. соч. С. 307.

«Сюжет Филомелы»

...что ослепнет, то, друг мой, и светится,
то и мчит, как ковчег
над ковшами Медведицы, —
и скорей, чем поймет человек.
Там-то силой сверхопытной —
соловей, филомела, судьба —
вся из жизни растоптанной,
объявись, золотая труба!

О. Седакова

В 1988 году, представляя читателям «Дружбы народов» «новое имя» Ольги Седаковой, Вяч. Вс. Иванов озаглавил свое предисловие цитатой из стихотворения «Золотая труба. Ритм Заболоцкого»: «Соловей, филомела, судьба...», угадывая «за тканью вышитого ее словами неба бездонную глубину понимания»¹. Выбор стихотворной строчки для характеристики поэта остался необъясненным — очевидно, *sapientī sat*. Мы же последуем за этой строкой, как за Ариадниной нитью, распутывание которой, как представляется, приведет к определению одного из повторяющихся узоров поэтической «вышивки» Седаковой (в стихотворении «Ночное шитье» специально упомянут «раппорт», что лишний раз свидетельствует о важности избранного аспекта исследования).

Аполлodor, Гигин, Овидий рассказывают миф о том, как фракийский царь Терей коварно соблазнил сестру своей жены Прокны Филомелу и, страшась разоблачения, «зверски отрезал мечом» ее язык.

О злодеянье немим не промолвить устам. Но у горя
Выдумки много, всегда находчивость в бедах приходит.
Вот по-дикарски она повесила ткани основу
И в белоснежную ткань пурпурные нити воткала, —
О преступленье донос².

Прокна прочитала послание оскорбленной сестры, и они страшно отомстили Терею, после чего боги обратили всех троих в птиц (царя в удода, Прокну в соловья, Филомелу в ласточку; впрочем, есть и обратный вариант: соловьем стала Филомела, а ласточкой — Прокна³). Платоновский Сократ считает миф о Филомеле «выдумкой»: «...ни одна птица не поет, когда страдает от голода, или холода, или иной какой нужды, — даже соловей, даже ласточка или удода, хотя про них и рассказывают, будто они поют, оплакивая свое горе»⁴. Тем не менее «эта экстравагантная история», как характеризует ее Р. Грейвс, дает нам первый (или один из первых) пример превращения *ткани* в *текст* (а далее, уже за пределами этого превращения — текст, не утрачивая способности быть «прочитанным», переходит в птичье пение; отсюда — повсеместно распространенный образ поэта-певца).

С другой стороны, в мифопоэтических представлениях разных народов существовал ряд мотивов, связанных с процессом создания самой ткани, что позволило развиваться уподоблению *мира* (или отдельных его частей) и *ткани*: творение вселенной и понималось как тканье. В своей работе о «филологической метафоре» у Бродского Д. Ахапкин показал, что структурная метафора «мир есть текст», имеющая давнюю и разветвленную традицию, в значительной мере определяет концептуальную

систему автора⁵. Мы же поставим цель присоединить к отождествлению «мира» и «текста» еще один архетипический мотив — представление «мира» как «ткани». Синтезируя эти два аспекта, мы получим возможность рассмотреть единый сюжет, условно названный нами «сюжетом Филомелы», поскольку сотворение мираткани самой природой этого процесса требует органичного продолжения — нанесения на ткань (или вплетения в нее) узора (= сообщения).

С «сюжетом Филомелы» связан целый комплекс соподчиненных ему или родственных мотивов, таких, как прядение и вышивание. «Представление о сочетании двух действий (прядение, ткань) и двух результатов (П. <пряжа>, ткань) отражено в мифе об *Арахне*, превращенной *Афиной* в паука, который и прядет нить (П.<пряжу>), и создает ткань (паутину)»⁶. В разборе стихов О. Седаковой мы будем учитывать оба аспекта.

Конкретизация этого сюжета в первом приближении может выглядеть следующим образом. Основная триада *мир — ткань — текст* реализуется прежде всего в разветвленной системе воплощений (синонимов) «*ткани бытия*»: занавесь, платье, кожа, покрывало, ковер и т. д. Однако синонимия эта условна, поскольку различен смысловой диапазон образов: «монашеское платье / сошьем себе из тьмы»; «многошумною волною, / многоцветным океаном, / покрывалом долготканным / всех когда-нибудь покроют». «Нешитый хитон» превращается в «полотно золотое», становясь высшей сакральной ценностью («Элегия смоковницы»). Эти образы, ориентированные прежде всего на визуальное восприятие («как темная и зо-

лотая рама / неопишемого полотна»), контаминируются и с музыкой (стих. «Ни ангела, звучащего, как щель...»).

Исходным в этом мотивном комплексе является мотив *прядения*. Пряденая нить в мифопоэтическом мышлении воплощает идею линейного развертывания какой-либо преемственности или последовательности, например, человеческой жизни, судьбы (ср. функции мойр, парок). В то же время мать мойр, Ананке (Необходимость) держит между колен вращающееся веретено, ось которого является, по Платону, мировой осью, символизируя таким образом представления об устройстве всего космоса. Нерасчлененное единство частного и всеобщего, синкретизм, — как известно, органичное свойство мифа. Подобно этому, в поэзии Седаковой то, что мы назвали «сюжетом Филомелы», разворачивается как в рамках личностного призвания, так и во всей картине мироздания. В стихотворении «Женщина у зеркала»

...она встала и так посмотрела,
как будто, зажмурившись, вдела в иглу
крученую нить назначенья и тела —
и тут же забылась, и нитка свистела,
и сотни иголок валились во мглу.

Это «назначенье» можно расшифровать как *воплощение* образов «сотни вещей» (т. е. создание текста).

Когда бы не стыд и не смертная скука,
не жизнь моя, виснувшая на руках,
я кинула б все пред тобою, как штуку
материи, затканной светом, — и ну-ка!
взлетающей сразу же скопищем птах.

Мотив обретает универсальность, объединяя в своем смысловом ореоле единичное и всемирное: «Женская доля — это прялка» — лаконичное определение из «Старых песен» воссоздает это единство, и пространственное, и временное. В стихотворении «Давид поет Саулу» «жены прядут / руно из времен Гедеона». Так воедино сплетаются мифическое, легендарное прошлое и современность, история продолжает твориться на наших глазах. В одно и то же время «пряха» у Седаковой — это и простая крестьянка, и Мойра:

...люди спят, а мастерицы
прядут всеобщую кудель,
и про колхидское руно
жужжит судьбы веретено.

Родственные мотивы прядения, тканья, шитья, вышивания характеризуют последовательные стадии сотворения «ткани», в начале которого в данном случае располагается нетрадиционно истолкованный образ золотого *руна* как «источника» шерсти, необходимой для прядения (и источника поэтических образов); этот процесс, основанный на переплетении нитей, развивается от простого — к все более сложному и предстает как демиургическое деяние, созидающее «ткань бытия». «Жизнь находится в зависимости от тайной силы, неустанно ткущей вселенную»⁷.

Метафора прядения роднит человека с космосом, поскольку в нем также творится мирозидательная работа, что заставляет задуматься над его, космоса, демиургическими потенциями и над образом Творца всех образов. Пастух «плел загон» для ягнят, а «свет двойной над ними

вился, / расплетался, заплетался»; но не только «прут заплетается в прут», но и сам человек — «гнездо», которое вьют «птицы небесные». Он — одна из нитей в «полотне» бытия. Как говорит (в переводе Седаковой) Р.-М. Рильке,

Нет нищеты для того, кто решается быть.
Шелковой нитью войди в полотно золотое.
Сердце, с каким бы из обликов или с каким из мучений
ты в глубине ни сплеталось, как с нитями нить,
памятно целое. Ясен ковер восхвалений.

Единое целое составляют не только хронос и космос, человек и мироздание, но также начало и конец, рождение и смерть: «овраг» уводит туда, «в родильную тьму, где зачатые конца / сама высота по канве вышивает». Глядя в ночное небо, «по узкому входу мы входим назад — / в иголку, трудящуюся над предметом».

Однако в стихотворении «Женская доля — это прялка...» чудесные дары, предназначенные человеку, не достигают цели: рыба, несущая жемчужный перстень, не доплывает до берега; золотая нитка, падавшая с неба, «падала, земли не достала» (возможно, это также аллюзия на золотую цепь, которой Зевс в восьмой песни «Илиады» грозитя обвить всю вселенную). Только творческое усилие самого человека способно воссоединить небо и землю в «космос как единое целое»⁸. Метафора прядения, тканья, вышиванья как нельзя лучше воплощает эту идею.

В природе самой *ткани* значима в первую очередь ее *целостность* (или же нарушение таковой, замена *ткани* *рванью*, *прорехой* на *прорехе*).

Поезд несется,
и стонет душа от обличий.
рвань раздвигая живую, как варварский, птичий,
страстный язык...

Следовательно, бытие как *ткань* — антитеза представлениям о мироздании как *пустоте*. «Механика Ньютона построена на гипотезе однородного и бесконечного пространства. Мир не имеет границ, т. е. не имеет формы. Для меня это значит, что он — бесформен, — пишет А. Ф. Лосев. — Мир — абсолютно однородное пространство. Для меня это значит, что он — абсолютно плоскостен, невыразителен, нерельефен. Неимоверной скукой веет от такого мира. Прибавьте к этому абсолютную темноту и нечеловеческий холод междупланетных пространств. Что это как не черная дыра...»⁹. Напротив, в античных представлениях о мироздании, как они изложены, например, у Платона, «не существует пустоты». Вот как Сократ в «Федоне» описывает «истинную Землю»: «...рассказывают прежде всего, что та Земля, если взглянуть на нее сверху, похожа на мяч, сшитый из двенадцати кусков кожи и пестро расписанный цветами <...> В одном месте она пурпурная и дивно прекрасная, в другом золотистая, в третьем белая <...> так что лик ее представляется единым, целостным и вместе нескончаемо разнообразным»¹⁰.

Подобно Земле, «единым, целостным и нескончаемо разнообразным» древние люди видели небо, угадывая в очертаниях созвездий фигуры мифологических героев, животных, птиц, вещей. Контурные условных рисунков, соединяющие яркие звезды на фоне черного ночного не-

босвода, на старинных астрономических картах напоминают причудливую вышивку. Этот образ звездного неба = вышивки у Седаковой встречается довольно часто. Ключевым в контексте нашей темы можно считать стихотворение «Ночное шитье» из книги «Ворота. Окна. Арки».

НОЧНОЕ ШИТЬЕ

Тяне

Уж звездное небо уносит на запад
и Кассиопеи бледнеет орлица —
вот-вот пропадет, но, как вышивки раппорт,
желает опять и опять повториться.
Ну что же, душа, что ты, спишь, как сурок?
Пора исполнять вдохновенья урок.

Бери свои иглы, бери свои рядна,
натягивай страсти на старые красна —
гляди, как летает челнок Ариадны
в твоём лабиринте пред чудищем грозным.
Нам нужен, ты знаешь, рушник или холст —
скрипучий, прекрасный, сверкающий мост.

О, что бы там ни было, что ни случится,
я звездного неба люблю колесницы,
возниц и драконов, везущих по спице
все волосы света и ока зеницы,
блистание нитки, летящей в иглу,
и посвист мышинный в запечном углу.

Как древний герой, выполняя заданье,
из сада мы вынесем яблоки ночи

и вышьем, и выткем свое мирозданье —
чулан, лабиринт, мышеловку, короча —
и страшный, и душный его коридор,
колодезь, ведущий в сокровища гор.

Так что же я сделаю с перстью земною,
пока еще лучшее солнце не выйдет?
Мы выткем то небо, что ходит за мною,
откуда нас души любимые видят.
И сердце мое, как печные огни,
своей кочергой разгребают они.

Выделим в «Ночном шитье» несколько аспектов. Как и в других стихотворениях, обсуждаемый нами «сюжет Филомелы» имеет здесь особый, «гендерный» смысл: если не иметь в виду мифические времена первотворения, когда ткачеством занимались боги, все формы трудовой деятельности, составляющие основу этого сюжета, по определению являются *женскими* занятиями. Отсюда — метонимическое обозначение бытовой женской доли как «прялки». Женщине принадлежит роль мироустроительницы, «ткущей», «вышивающей» мирозданье. *Мужчина*, присутствующий в этих стихотворениях лишь косвенно, на втором плане, — это мифологический *герой*: победитель Минотавра Тезей, для которого Ариадна тклет свою спасительную нить; Ясон, плывущий за золотым руном; библейский Гедеон, спасший соплеменников от мadianитян. Их «доля» — борьба, сражение, убийство (недаром само имя Гедеон переводится как «разрушитель»). Однако женское призвание, несмотря на его мирный характер, также героично: в лабиринте «пред чудищем

грозыным» «летает» обеспечивший удачу Тезея «челнок Ариадны» — снова мужчина оказывается заслонен женщиной. Тем не менее творческие потенции, реализующиеся в процессе текстопорождения, «снимают» первоначальную оппозицию мужское/женское (как, например, в слове «поэт»).

В «Ночном шитье» метафорическое вышиванье сравнивается с одиннадцатым подвигом Геракла, сумевшего добыть золотые яблоки Гесперид. «По одной из версий, — сообщает Р. Грейвс, — яблоки были прекрасными овцами (слово *melon* означает одновременно и “яблоко”, и “овца”) или овцами с особой золотистой шерстью, которых пас пастух по имени Дракон»¹¹. В нашем контексте это обстоятельство мотивирует и связь с мотивом золотого руна, и выбор «дракона» в перечислении созвездий.

В этом перечислении особого внимания заслуживает упоминание «колесниц», вновь обращающее нас к сочинениям Платона, поскольку смысл образа много глубже, чем простое обозначение созвездия Возничего. Платоновский Тимей рассказывает, что число душ на Земле равно числу звезд. «Возведя души на звезды как на некие колесницы, он [демиург и “отец вещей”. — Н. М.] явил им природу вселенной и возвестил законы рока»¹². Несколько иначе трактует внеземное существование Сократ в «Федре», уподобляя душу «соединенной силе крылатой парной упряжки и возничего». В небесной области вслед за Зевсом, едущим на крылатой колеснице, движется сонм богов и героев. Небесный свод в своем круговом движении несет бессмертные души, чтобы они созерцали подлинное бытие. По возвращении души домой

(«во внутреннюю область неба») «возничий ставит коней к яслям, задает им амброзии и вдобавок поит нектаром»¹³.

Ощущение связи (наивно-мифологической, мистической, символической) человека и звезд находит свое воплощение как в обыденном дискурсе (такой-то рожден «под счастливой — либо несчастливой — звездой»), так и в философском (знаменитая концовка «Критики практического разума»: «Две вещи наполняют душу всегда новым и все более сильным удивлением и благоговением, чем чаще и продолжительнее мы размышляем о них, — это звездное небо надо мной и моральный закон во мне»¹⁴). У Седаковой черное шитье ночного неба говорит о том, «что нет никого, кто звездой не отмечен». И все же поврежденная грехом человеческая природа такова, что возникает горький вопрос:

И что человек, что его берегут? —
гнездо разоренья и стога.
Зачем его птицы небесные вьют?

Как представляется, Седакова — поэт, обладающий безусловным и оттого убедительным *знанием* тех истин о бытии, которых и взыскует читатель. Разумеется, стихотворение не бывает прописью, и все же в текстах Седаковой при всех кажущихся «темнотах» авторская позиция нередко выражена ясно и недвусмысленно, а в «Ночном шитье» — с особенной ясностью. Формально стихотворение строится как традиционный разговор человека со своей душой (см., например, в «Элегии осенней воды»: «Поднимись, душа моя, встань, как Критский Андрей говорит»).

Ну что же, душа, что ты, спишь, как сурок?
Пора исполнять вдохновенья урок.

В «лабиринте» жизни «пред чудищем грозным» спасительным оказывается, как уже было когда-то, «челнок Ариадны»; с его помощью из земных страстей ткется холст — мост между человеком и небом.

Как древний герой, выполняя задание,
из сада мы вынесем яблоки ночи
и вышьем, и выткем свое мирозданье <...>
Мы выткем то небо, что ходит за мною,
откуда нас души любимые видят.
И сердце мое, как печные огни,
своей кочергой разгребают они.

Здесь трактовка «неба» — не языческая уже, а христианская: населявшие его мифологические персонажи превратились в поэтические образы, сменились душами ушедших; небо стало *помощью и спасением* («ходит за мною»). «Сюжет Филомелы», следовательно, преобразается в *духовный труд*, становится судьбой. О том же труде говорится и в ранних стихах. В стихотворении 1975 года «Плач» «строгая жизнь» «трудные швы теребит и кивает, себя обрывая».

Не покидай, говорю, я еще и еще залатаю.
Видишь, как сыплется ветхая ткань,
как иголка дрожит золотая...

«Разговор» с сердцем в «Успении» — перед Той, у плеча Которой «драгоценная ноша смеется», — завершает-

ся неколебимым выводом: «Значит, стоило молча сучить непомерную нить».

Существенно, что и *нить*, и *вышивка* в целом представлены целым рядом *световых* (цветовых) образов. Это прежде всего золото, с которым, возможно, связаны зрительные впечатления от звездного неба; оно — традиционная метонимия *сокровища* (золотое руно). С другой стороны, золотая иглка (и золотая нить) — столь же традиционные атрибуты вышивания. Важнее то, что все это золото светоносно, оно сверкает. Холст превращается в *сверкающий мост*,

все волосы света и ока зеницы,
блистание нитки, летящей в иглу.

Вот что человек может сделать «с перстью земною, / пока еще лучшее солнце не выйдет». Преображение мира в творчестве имеет своим исходом и преобразование ветхого человека, сердце которого разгорается, «как печные огни». *Золото* в стихах Седаковой, как в иконописи, являет свой сакральный смысл.

Процесс поэтического творчества определяется аналогичным образом — как постепенное *разгорание*:

все катится, как некий темный шар,
разматывая **имени** пожар.

Речь не идет, однако, о творческой избранности, особом призвании, недаром метафоры тканья, вышивания в семантическом плане двуедины, сочетая древнейшие мифологические смыслы с обыденно-бытовыми. Лирическое «я» Седаковой органично вписано в общее «мы»,

ибо «нет никого, кто звездой не отмечен». В противоположность трактовке человека как «гнезда разоренья и сто-на», порождающей недоуменные вопросы, «сюжет Филомелы» дает ответ, приводит к пониманию его (человека) истинной природы.

Специального упоминания заслуживает тот факт, что трактовка *текста* в соответствии с этимологическим значением этого слова (лат. *textus* — ткань) коррелирует с преобладанием в поэзии парадигматических связей в отличие от прозы, где преобладает синтагматика. О природе лирики О. Седакова писала: «Лирическая композиция, как и музыкальная, преобразует время, потоку вытесняющих друг друга вещей предлагая альтернативу: фигуру их сопричастия, взаимно умноженного существования каждой»¹⁵. Как известно, в новой парадигме научного знания, сложившейся в конце прошлого столетия, доминантной стала идея нелинейности, что в сфере искусствознания привело к кризису традиционного мимесиса и пониманию литературы как пространственного искусства. У истоков этой концепции, несомненно, стоит О. Э. Мандельштам с его формулой: «Поэтическая речь есть ковровая ткань»¹⁶. В частности, в «Четвертой прозе» он пишет: «Настоящий труд — это брюссельское кружево. В нем главное то, на чем держится узор: воздух, проколы, прогулы»¹⁷. Разрабатывая свою теорию пространственной формы, Дж. Фрэнк исходит из предположения, что «эстетическая форма в новой поэзии основана на логике пространства», а «стихотворение строится прежде всего на внутренней взаимосвязи словесно-образных фрагментов»¹⁸.

Разумеется, выбранный нами аспект исследования поэтического текста не исчерпывает всего многообразия вариантов пространственности в поэзии, однако, как кажется, наглядно демонстрирует, обнажает природу этой пространственности. «Сюжет Филомелы», не являясь элементом лишь одной лирической системы, по-своему проявляется и функционирует, например, в поэзии И. Бродского, особенно ранней. Мотивы штопки, сшивания прорех, летающей иглы для этой поэзии весьма частотны (см. стихотв. «В темноте у окна», «Мои слова, я думаю, умрут...», «Большая элегия Джону Донну», поэму «Зофья») и связаны с формированием индивидуальной онтологии и поэтологии. *«И где-то щебетала Филомела...»*

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Иванов Вяч. Вс. [Предисл. к публ.: Ольга Седакова. Соловей, филомела, судьба...] // Дружба народов. 1988. № 10. С. 121.

² Овидий. Метаморфозы / Пер. с лат. С. Шервинского; вступ. статья С. Ошерова. М., 1977. С. 162.

³ См.: Грейвс Р. Мифы Древней Греции / Пер. с англ. М., 1992. С. 127. См. также: Ушакова О. М. Миф о Прокне и Филомеле в поэзии Т. С. Элиота // Известия Уральского государственного университета. 2001. № 21 С. 17–33. (Сер. «Проблемы образования, науки и культуры». Вып. 11).

⁴ Платон. Федон // Платон. Избранные диалоги. М., 2002. С. 888.

-
- ⁵ Ахапкин, Денис. «Филологическая метафора» в поэтике Иосифа Бродского. (Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.physic.ut.ee/~ilon/AhapkinW.htm>).
- ⁶ Пряжа // Мифы народов мира: Энцикл.: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 344.
- ⁷ Уварова И. Кукла в ландшафте культуры: [рукопись]. С. 103. В своем исследовании автор ссылается на работу М. Элиаде «Веревки и куклы» (Элиаде М. Азиатская алхимия. М., 1998), важную и для наших наблюдений.
- ⁸ Платон. Тимей // Платон. Указ. изд. С. 178.
- ⁹ Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М., 1990. С. 405.
- ¹⁰ Платон. Федон. С. 921.
- ¹¹ Грейвс Р. Мифы Древней Греции. С. 382.
- ¹² Платон. Тимей. С. 187.
- ¹³ Платон. Федр // Платон. Указ. изд. С. 289.
- ¹⁴ Кант И. Соч.: В 8 т. М., 1994. Т. 4. С. 562.
- ¹⁵ Седакова О. А. Заметки и воспоминания о разных стихотворениях, а также Похвала поэзии // Седакова О. А. Проза / Сост. А. Великановой. М.: Эн Эф Кью / Ту Принт. 2001. С. 33. Добавим, что представление о создании текста как плетении существует и относительно прозы, а точнее, относительно рассказа как такового, например: «Как же это я не заметил, что он успел сплести целый рассказ? — подумал Бездомный в изумлении» (Булгаков М. Мастер и Маргарита // Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1992. Т. 5. С. 44).
- ¹⁶ Мандельштам О. Э. Разговор о Данте // Мандельштам О. Э. Выпрямительный вздох. Ижевск, 1990. С. 405.
- ¹⁷ Мандельштам О. Э. Четвертая проза // Там же. С. 288.
- ¹⁸ Фрэнк Дж. Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987. С. 199. См. также: Гарбузинская Ю. Р. Проблема пространственной формы в литературе (на материале творчества О. Э. Мандельштама): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2007.

«Оптический сюжет» в поэзии Ольги Седаковой

Она говорит не потому что имеет мысли, а потому, что видит. <...> Одно из значений «кави»* — видящий.

В. В. Бибихин

То, что в данном случае мы обозначили как «оптический сюжет», нуждается в пояснении. Прежде всего, мы оставляем в стороне стихотворный экфрасис, примеры которого, без сомнения, есть у Седаковой (скажем, «Портрет художника на его картине», цикл «Стелы и надписи») и который потребовал бы специального исследования в контексте отношений поэзии и визуальных искусств. Нас будет интересовать то особое качество поэтического зрения, которое оформлено в мотивном комплексе смотрения / видения, включающем в себя разветвленную цепочку соподчиненных или родственных мотивов. Подобный мотивный комплекс присутствует в лирических системах разных поэтов и обычно интерпретируется как результат варьирования пространственной точки зрения субъекта¹. Мы же обратимся, по слову самой О. Седаковой, к тому, «что зрительнее глаз».

* Санскр. *кави* — певец, поэт (Ригведа).

Еще Леонардо да Винчи считал, что «поэт служит разуму путем уха», а «живописец — путем глаза»². Говоря современным языком, «изобразительные (зрительные) искусства больше тяготеют к иконическим знакам, тогда как искусства звуковые более широко используют конвенциональные символы»³; последнее верно и по отношению к словесному искусству. Поэтому существуют особые приемы поэтической изобразительности, позволяющие воспроизвести в слове пространственные образы (заметьте, что мы сейчас не входим в обсуждение временной или же пространственной природы литературы как вида искусства). Об одной такой особенности пишет Е. Фарино: «В литературных произведениях повествуемый или артикулируемый мир воспринимается как видимый безотносительно к наличию или отсутствию упоминаний о свете. Видимость тут почти никогда не мотивируется, кроме тех случаев, когда повествователь создает впечатление достоверности реляции путем ограниченности своей наблюдательной точки. Тут скорее всего следует говорить об осведомленности или знании, чем о зрительной записи создаваемого мира.

На фоне этого постоянного свойства литературного мира вполне понятна неслучайность любых упоминаний о наличии или отсутствии света...»⁴.

В отличие от этой, вероятно, универсальной для искусства слова закономерности — когда *видимость* мира представляется таковой по умолчанию, — в поэзии О. Седаковой специально акцентирован именно этот аспект — *видение*, тем более существенный для нас, что (как уже было сказано) предметом исследования будет

не экфрасис. Нас также будут интересовать не столько факторы, мотивирующие видимость (как наличие света, о чем говорит польский исследователь), сколько варианты и функции самого феномена «визуальности» в поэзии Седаковой.

В стихотворении «Странное путешествие» из книги «Дикий шиповник», как представляется, сформулированы многие из авторских интенций, определяющих особую зрительную позицию (термин Б. А. Успенского) лирического субъекта.

Так мы и ехали: *то ли в слезах, то ли больно от белого света.*
Я поглядела кругом, чтоб увидеть, как видимо это.

— Так, как душа твоя ноет и зеркало хочет разбить —
зеркало злое, кривое, учившее вас не-любить.

Так и узнала я, с кем мне положено быть.

<...>

Мы проезжали поля, и поля отражали друг друга,
листья из листьев летели, и круг выпрямлялся из круга.

Или свиданье стоит, обгоняющий сад,
где ты не видишь меня, но увидишь, как листья глядят,
слезы горят,
и само вещество поклянется,
что оно зрением было и в зренья вернется.

Поезд несется,
и стонет душа от обличий,
равнь раздвигая живую, как варварский, птичий,
страстный язык, чтобы вынуть разумное слово...

(Курсив мой. — Н. М.)

Комплекс «свернутых» здесь характерных мотивов мы попробуем развернуть далее на многочисленных примерах; пока же выделим одно утверждение, являющееся, полагаем, чрезвычайно важным: «...вещество поклянется, что оно зрением было и в зренье вернется». Бросается в глаза его синтаксическое созвучие с известным определением человека и человеческой участи: «прах ты и в прах возвратишься» (Быт. 3, 19), что и побуждает обратить на эту фразу особое внимание. В ней, вероятно, выражен некий универсальный, по убеждению поэта, закон бытия, уравнивающий человека со всем «веществом существования»: не земля и не прах, но *зрение* — его суть. Человек у Седаковой — *homo videns* (человек видящий) или, точнее, *homo visens* (рассматривающий, разглядывающий, от лат. *vīsĕre* — рассматривать, разглядывать). Отсюда — высокая частотность «оптической» лексики (кроме соответствующих глаголов, это «зрачок», «радужка» и т. п., вплоть до экзотического для поэзии слова «ганглий»).

Нельзя не вспомнить в этой связи эссе О. Седаковой «Путешествие с закрытыми глазами. Письма о Рембрандте», где автор эксплицирует оригинальную и глубокую феноменологию *зрения*. «Мы помним наше зрение уже закосневшим, различающим границы вещей, расстояния между вещами и т. п. Зрение человека, знающего слова, — и в общем-то *видящего* словами, именами <...> зримый мир сложился для нас в зрительные слова — и зрение уже не работает каждый раз наново, не *зрит*, а *различает* давно ему известные знаки <...> Но есть какая-то бледная память о том, что зрение было другим. Что оно видело без своих слов <...> что прежде всех светотеней все видимое пред-

ставляет собой свет. И зрение — тоже световое устройство, освещающий прибор — кормится этим светом. Что речь идет о свете и зрении — как о чудной рыбе, всплывающей из океана тьмы и слепоты»⁵. Цитируя далее американскую поэтессу Эмили Гросхольц («Знать — это помнить то, что ты видел. Видеть — это знать, не прибегая к памяти»), О. Седакова говорит, что прежде следует полюбить «зрительность саму по себе», «переживать саму нашу зрительную способность, ни на что не отвлекаясь. Накормить зрение, как сказал Данте»⁶.

Отсюда в ее стихах — необходимость поглядеть кругом, «чтоб увидеть, как видимо это». *Зрение* обеспечивает *знание*; однако из этого аксиоматического факта сразу же вытекает ряд следствий и/или возражений, известных еще греческой культуре (вспомним хотя бы проблематику трагедии Софокла «Эдип-царь») и усложняющих ситуацию: мотивы «больного» зрения, слепоты, света и темноты, зеркальных отражений, сна и сновидений, видимого и невидимого... В мире Седаковой «Где кто-то идет — там кто-то глядит / и думает о нем». Таким образом, исходную зрительную позицию можно считать установленной.

Видимый мир у Седаковой — объект пристального, все более глубокого *вглядывания*: «Как старый терпеливый художник, / я люблю разглядывать лица»; «дорога будет вобрана зрачками»; «нужно мне поглядеть сильной смерти крылья и корни». Героиня стихотворения «Хильдегарда», «вглядываясь в облака и крыши, / в то, чего не миновать», этим усилием словно удерживает от окончательного распада «мир, рассыпанный на вещи». Мир, в свою очередь,

смотрит на нас (закон, известный давно; вспомним хотя бы Ницше: если ты всматриваешься в бездну, то и бездна всматривается в тебя. Вопрос в том, во *что* ты всматриваешься). У Седаковой природный мир — живой, живущий своей жизнью, независимо от человека и, вероятно, до него, ибо создан в первые дни творения. Отсюда — «глаза деревьев», «ясно зрящие камни с бессмертным зрачком», «глаза пещер», «глаза земли». Мир всматривается в нас, наблюдает за нами: «Ты помнишь эту розу, глядящую на нас?»; «метель глядит, как бледный зверь»; «листья глядят»; «любовь молодая глядит из ветвей»; «сердце может еще поглядеться в сердце». Последние примеры показывают, что «зрительная способность» присуща не только конкретным природным (и рукотворным, как «нежные глаза Успенья и Софии») объектам, но и бытию нематериальному, не вещественному; при том, что описываемое свойство лирической системы Седаковой ни в каком случае невозможно счесть простым олицетворением, очень заметна тенденция к повышению уровня абстрагирования.

Зима и старость глядят в лицо мне. Не по-людски
смелыми глазами глядят зима и старость (377)...

Той же природы «виденье, глядящее в пустую грудь», жизнь, которая «поглядит, как никто не умеет». Или еще более выразительный пример:

И некая странная сила,
как подо льдом вода,
глядела *сквозь* светила,
глядящие сюда.

Ограничим пока констатацию отмеченной закономерности этими цитатами. Далее мы постараемся показать, к каким последствиям приводит, какие выводы порождает такая «зрительная способность»; сейчас же обратимся к другим аспектам проблемы.

Особым типом *видения* является, как известно, сон — точнее, сновидение.

Сновидение наяву (и различение, таким образом, сна как состояния и *видения* как процесса) предстает в раннем стихотворении «Три богини»:

Спит ребенок в колыбели,
пестрой, ивовой, плетеной,
и не спит его отец.
Говорит он: «Слушай, Хлоя,
снится мне или не снится?
Трех сиделок неизвестных
вижу я над колыбелью...».

Стихотворение «Сновидец» — одно из завершающих книгу «Дикий шиповник» — целиком посвящено этой теме. Здесь воссоздается само онейрическое пространство, темные глубины которого, «длинные ходы, своды, и лестницы, и галереи» ожидают сновидца. И когда выбор сделан, начинается путь духа с обретенным сокровищем назад, *de profundis*, «медленный шаг из глубокой породы». Сон (а также предание) — один из источников поэтического вдохновения, о чем говорится в «Сказке, в которой почти ничего не происходит»:

С фонарями сновидений
мы бредем по тьме кромешной,

шатким светом задевая
ближний куст и дальний дом —

не Лаванов ли? Но что же:
все исчезло, превратилось,
овцы, солнце и девица,
и шумит снотворный мак,
перетряхивая зерна,
рассыпая чудный сон.

С другой стороны, то отмеченное выше обстоятельство, что «нас, как сон, глядят» (то есть «мы» из субъекта *видения* обращаемся в его объект), актуализирует в поэзии Седаковой метафору *зеркала*.

Зеркальности принадлежит значительное место в поэтической онтологии Седаковой. Наглядным примером может служить организация пространства в стихотворной книге «Китайское путешествие»⁷. «Оптический сюжет» подключает к этой метафоре новые смысловые нюансы. У самых истоков цивилизации собственное отражение в спокойной воде становится для человека первым опытом самоотождествления (ср. образ Евы у Мильтона). «Откуда нам знать, / кем человек отразится, глядя в глубокую воду...». Процесс самопознания бесконечен, а порой небезопасен («искать отраженья, как душу живую», — чем это обернулось для Нарцисса, все помнят); сам же эффект отражения нередко становится у Седаковой не только принципом миромоделирования, но и композиционным приемом, соотносясь с эффектом звукового отражения-эха, как в стихотворении «Мальчик, старик и собака».

...вас не тянуло обернуться,
расплескивая жизнь из блюда,
туда, где *все произошло?*
где облика немая сцена
неповторимо неизменно
глядит в Нарциссово стекло.

Процитированное стихотворение «Кот, бабочка, свеча» сплетает в единое целое мотивы зрения, воды, зеркала, говоря «о том, что зрительнее глаз», о том, как «зренье оторвать от зренья», — то есть о разлучении живых и умерших.

Как было сказано выше, есть зрение и *зрение*. В этой связи нельзя не обратить внимание на значимость мотива *большого* зрения, когда человек — «бедный узник невидимых полупрозрачных век».

Как глаза, изъеденные дымом,
так вся жизнь не видит и болит.

С «больными глазами» сравнивается неясно горящая, мигающая свеча (еще один частый символ в поэзии Седаковой). С ними коррелирует, противопоставленный «зеркалу живому», иной образ: «..душа твоя ноет и зрение хочет разбить — / зеркало злое, кривое, учившее вас не-любить».

Visus malus (плохое, дурное зрение) связано не только с «повреждением» зрительного органа («промой же взгляд, любовью воспаленный»). Во-первых, можно предположить здесь ассоциацию с утверждением ап. Павла: «Теперь мы видим как бы сквозь *тусклое* стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда

познаю, подобно как я познан» (1-е Коринф., 13, 12). («Существование — смутное стекло», — сказано у Седаковой). Большое зрение — следствие поврежденной грехом человеческой природы, и восстановление его ясности возможно только путем Спасения, в эсхатологической перспективе. Во-вторых, в общекультурном контексте, как давно известно, «зорко одно лишь сердце. Самого главного глазами не увидишь»⁸. Отсюда — необходимость в *особых*, необычных глазах: «я гляжу глазами огромней земли» — или же в *глазах сердца*: «Никто глазами сердца / мой путь не повторит». Несомненно также, что в про-зрении, обретении истинного видения важная роль принадлежит не столько (подразумеваемой) освещенности, видимости мира, сколько особым источникам освещения; не ставя здесь своей целью анализ общей проблемы света и тьмы в поэтическом мире Седаковой, укажем лишь на частый образ *фонаря*: «С фонарями сновидений / мы бредем по тьме крошечной, / шатким светом задевая / ближний куст и дальний дом...»; «...она идет с волшебным фонарем».

Есть, однако, особое бытие, не нуждающееся в зрении «путем глаза» — бытие умерших в «заочной стране», «откуда нас души любимые видят». Представление, что нас видят те, кто уже на *том свете*, оформляется в ранних стихах Седаковой и развивается далее. Так, стихотворение «Памяти одной старухи» (1975) воспроизводит такой разговор:

О жизни линиялой, о блюде разбитом, о лестнице

шаткой...

А там, говорит, темнота, но она не мешает, она не мешает.

Нас мало кто видит, а мы наблюдаем украдкой,
как век коротают, как крошки в ладонь заматают.

Подобное происходит и в «Горной колыбельной»:

В ореховых зарослях много пустых колыбелей.
Умершие стали детьми и хотят, чтобы с ними сидели...
<...>
Когда бы вы спали, вы к нам бы глядели в окошко.
Для вас на столе прошлогодняя сохнет лепешка.

(У разных народов, как известно, с древнейших времен сохраняется обычай в особые поминальные дни оставлять на столе трапезу для покойников — как знак веры в возможность общения с ними.) В элегии «Сельское кладбище» стоящие у надгробья живые и ушедшие обращены друг к другу: «Я вижу, как нас видят, отстраняя, чтоб лучше разглядеть последний раз...». В «Сказке, в которой почти ничего не происходит» как завет произносится: «Нет стекла, в каком ушедший / не увидит нас, живущих, / нет небес, в каких отныне / не увижу я тебя». Для *ушедших* стекло перестало быть *тусклым*, искажающим зримое. В подобном *видении* метафоризируется тема памяти, связи живущих с ушедшими — у Бога мертвых нет.

Особый поворот темы происходит в цикле «Старые песни», посвященном «памяти бабушки Дарьи Семеновны Седаковой».

Как из глубокого колодца
или со звезды далекой
смотрит бабушка из каждой вещи.

Умершая не только общается с любимой внучкой («Ничего, что я лежу в могиле, — / чего человек не забудет!»), но и приглашает ее поглядеть, «что сделалось на свете»: ей «из сада видно мелкую реку. / В реке видно каждую рыбу». Лишившись зрения вместе с жизнью, умершие обретают иное, истинное зрение — «лицем к лицу»...

Так возникает мотив *слепоты*, одним из истоков которого можно считать образ навсегда закрывшихся глаз, как в посвященном И. Бродскому стихотворении «Памяти поэта»: «Уставившись в небо, / в пустые черты, / в прямую, как скрепа, / лазурь слепоты...». Слепота оборачивается истинным *видением*, не нуждающемся в зрении. Например, «Кольбельную» завершает кажущееся загадочным сравнение: «Звезда вечерняя нам руки протянула, / как видящая и слепая мать» (сравнение, впрочем, амбивалентное, допускающее двойное прочтение). «Что ослепнет, то, друг мой, и светится...».

Сказанное о поэтике Седаковой с несомненностью побуждает обратиться к традиции. Как пишет С. С. Аверинцев, «“Зрелищный” подход к вещам есть доминанта античной культуры <...> Как раз потому — такова диалектика истории — что эллинская культура так тяготела к видимости, к “эйдосу”, она рано начала отождествлять мудрость, т. е. проникновение в тайну бытия, с физической слепотой»⁹ (Гомер, Тиресий, Эдип...).

«Устремленность на лежащее по ту сторону образа, по ту сторону формы» мы усматриваем и в анализируемой лирической системе. Неслучайно столь большое место в ней занимает категория *невидимого*. С одной — субъективной — стороны, невидимость может пониматься как

предел той кенотической тенденции в самоощущении лирического Я, которая во многом определяет авторскую позицию: «Я же молчу, исчезая в уме из любимого взгляда». С другой — *невидимость* предстает как онтологический признак самых сущностных глубин бытия личности и мира в целом, как в знаменитом «Ты гори, невидимое пламя» (так здесь именована вера). Давид поет Сауду в одноименном стихотворении: «...невидим и непобедим / сей внутренний ветер». Отсюда и афористичная концовка цикла «Стелы и надписи»: «Только отсутствие смотрит. Только невидимый видит».

В логике этих наблюдений поэзия становится выявлением глубинных начал бытия. По мысли М. Хайдеггера, «художественное произведение раскрывает присутствующим ему способом бытие сущего. В творении совершается это раскрытие-обнаружение, то есть истина сущего»¹⁰. В «Пятих стансах. *De arte poetica*» Седакова говорит о рождении *большой вещи*. Но бытие этой *вещи* мыслится в то же время как будто и независимым от *поэтического искусства*, ее порождающего. Еще раз обратимся к «Поэтике ранневизантийской литературы», автор которой, размышляя о понимании смысловой структуры вещи (вещи в общефилософском смысле) средневековым сознанием, описывает эту структуру как трихотомию, третьим уровнем которой является отношение к бытию, «взятому как “само бытие”»: «наличность вещи есть само ее бытие»¹¹. Так начинаются «Пятые стансы»:

Большая вещь — сама себе приют.
Глубокий скит или широкий пруд,
таинственная рыба в глубине

и праведник, о не вечернем дне
читающий урочные Часы.
Она сама — сосуд своей красы.

Из таинственной глубины «сребристым косяком» всплывают образы; и сама *большая вещь* «с волшебным фонарем» входит в «разум» поэта, одного из тех, кто «растит» поэзию. Вослед Горацию, упомянутому в другой связи, «Она споет, когда нас отпоют». Таково в интерпретации Седаковой соотношение жизни автора и его творения, творчества и его итога:

Но странно: как состарились глаза!
Им видно то, чего глядеть нельзя,
и прочее не видно. Так из рук,
бывает, чашка выпадет. Мой друг,
что мы как жизнь хранили, пропадет —
и незнакомое звездой взойдет.

Если «Пятые стансы» — философско-эстетический манифест, то — в пределах того же «оптического сюжета», завершая его в книге, — наличествует и своеобразный этический «манифест», связанный с мотивом *слепоты*, которая сохраняет у Седаковой и свое буквальное значение. Человек бывает слеп по собственному неразумию или страху, по *ветхой* своей природе:

Какой известкой, какой глиной
каким смыслом,
выгодой, страхом и успехом
наглухо, намертво они забиты —
смотровые щели,

слуховые окна,
бойницы в небесном камне,
в которые, помнится, гляди не нагладишься?

Аллюзия на ахматовское «Навсегда забиты окошки», думается, неслучайна. Поэт, которому дано *видеть*, недвусмысленно и сочувственно принимает и такое — незрячее — бытие. Как и Ахматова, Седакова говорит от лица многих, Я входит в состав универсального МЫ, обобщая человеческую участь, становясь голосом трагического хора (все «слепцы», как в гуманистической аллегории Брейгеля*, и все равны в смерти!) (стихотворение «Aut nihil»):

Когда они умирают
или приближаются к смерти,
мои споры с ними кончаются,
и теперь я на их стороне.
На стороне слепцов,
заводящих других слепцов в такую яму,
из которой уже не выбраться;
<...>
на стороне негодяев,
которые изгаляются над тем, чего не сумели
уберечь, как зеницу ока,
а теперь получай по полной!

Даже это лучше, чем смерть.
Даже это
требует какого-то продолженья,
какого-то счастья,
которого все мы,

* Притчу о слепцах см.: Матф.: 15, 14.

слепцы, скупцы, негодяи,
почему-то ждали
и которого
так и не видели.

Позиция поэта, говорящего от имени всех — и *за всех*, — складывается уже в ранних стихах Ольги Седаковой. Скажем, в «Легенде седьмой» из книги «Дикий шиповник» Алексей, Римский Угодник вначале изображается объектно, как «он», но в заключительных строфах местоимение 3-го лица заменяется на перволичное; происходит очевидное сближение, вплоть до фигурального отождествления, позиций героя и автора: «я — *голос, поднятый за вас...*» (выделено мной. — Н. М.). Понятно все же, что создатель всегда больше своего создания — в подобных случаях еще и постольку, поскольку видит недоступное другим и за других, лишенных словесного дара, говорит, всматриваясь в тайные закономерности жизни, — «и *незнакомое звездой взойдет...*».

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ См., например: Ляпина Л. Е. Опыты оптической поэтики в лирике М. Ю. Лермонтова // Проблема автора в художественной литературе: Межвуз. сб. науч. тр. / Сост. Д. И. Черашняя. Ижевск, 2003. С. 116–124.

² Леонардо да Винчи. Избр. произведения. М., 1935. Т. 2. С. 62. О специфике визуального восприятия см.: Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974; Розин В. М. Визу-

альная культура и восприятие: Как человек видит и понимает мир. М., 2009. В плане нашей проблематики особенно интересно эссе М. Бланшо «Говорить — совсем не то, что видеть» (НЛО. 2011, № 108).

³ Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Условность в искусстве // Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 378.

⁴ Фарыно Е. Введение в литературоведение. Warszawa, 1991. С. 298.

⁵ Седакова, Ольга. Путешествие с закрытыми глазами. Письма о Рембрандте // Континент, 2006. № 130. (Электронный ресурс. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/continent/2006/130/se30.html>). Наш анализ показывает, как много общего с Рембрандтом в поэтике самой Седаковой («Так всматриваются во что-то и люди Рембрандта <...> Но у Рембрандта не только люди, но и деревья, кажется, заняты тем же, и вещи... Слепота, или вопрос о видимом и видящем»).

⁶ Там же.

⁷ См. нашу книгу: Медведева Н. Г. «Муза утраты очертаний»: «Память жанра» и метаморфозы традиции в творчестве И. Бродского и О. Седаковой. Ижевск, 2006. С. 247–252.

⁸ Сент-Экзюпери А. де. Маленький принц // Сент-Экзюпери А. де. Собр. соч.: В 3 т. М., 2002. Т. 3. С. 65.

⁹ Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 53–54.

¹⁰ Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М., 1993. С. 72.

¹¹ Аверинцев С. С. Указ. соч. С. 49.

О чем вызывает труба?

Зачем, зачем? — труба вызывает
из глаз его полужакрытых...

О. Седакова

В этих заметках речь пойдет о двух стихотворениях, созданных приблизительно в одно и то же время, но включенных автором в разные разделы книги: «В винном отделе» входит в раздел «Ворота. Окна. Арки» (1979–1983), а «Элегия, переходящая в реквием» — в «Ямбы» (1984–1985). Первое из этих стихотворений по-своему — мы бы сказали, с особой наглядностью — реализует описанный выше оптический сюжет с его глубинными потенциями. Больной ребенок, тоскующий среди пьяниц в убогом винном подвале, оказывается новым воплощением архетипа Короля-Рыбака: за видимым, внешним обликом явления проступает его истинная вневременная сущность. Особо «вызывает к интерпретации», как где-то говорит сама Ольга Александровна, субъектная организация текста. Замечательно то, что отождествление с архетипом происходит *одновременно* в сознании автора и персонажа:

Предметы плавали, не достигая дна
расплавленных и слабых глаз.
А там, на дне, труба гудела
и ветер выл. Он был
Больной Король...

Мы вернемся к этой теме чуть позже, пока же объясним, что в нашем понимании сближает два выбранных для анализа стихотворения. Во-первых, это музыкальный рефрен «Зачем, зачем? — труба взывает / из глаз его полузакрытых», во втором стихотворении обратившийся в эпитафию *Tuba mirum spargens sonum* — Труба, чудный сея звук (лат)*. Эта труба Страшного Суда перекликается с горном, заменявшим дудочку Музы воинственному трубадуру Бертрану де Борну. Также проходя рефреном (а где-то — «пунктиром») по всему стихотворению, она становится классической тубой, диктующей поэту его Реквием.

Во-вторых, мы полагаем, что анализируемые тексты и тематически, и структурно близки поэме Т.-С. Элиота «Бесплодная земля» («The Waste Land», 1922), что во многом определяет поэтику обоих. Известно, что наследие Элиота высоко ценимо Седаковой; многое ею переводилось на русский язык. В эссе «И даль пространств как стих псалма», ставя в один ряд с Элиотом Р.-М. Рильке, П. Клоделя и П. Целана, Седакова объясняет: «То, что они создали, располагается в области поэзии большого стиля, поэзии высокого задания, где человеческое слово звучит, так или иначе, ввиду Слова Божия»¹. И далее, го-

* См. комментарий автора: «Первая строка строфы латинского Реквиема:

*Tuba mirum spargens sonum
per sepulcra regionem
cogit omnes ante thronum —*

Труба, чудный сея звук / над могилами разных стран, / гонит всех к престолу (Бога Судии) (419).

воря о «современной действительности» (что имеет непосредственное отношение к нашей теме): «Главное свойство этой “действительности” наши поэты <...> видят как незначительность, мелкость, несвободу, раздробленность и несвязность; как “бесплодную землю”, “пустырь”»². Особо стоит отметить, что сам Элиот, снабдивший поэму авторскими комментариями, под «бесплодной землей» понимал не только кризисное состояние послевоенной западной цивилизации, но и «упадок Восточной Европы»³. Такой же «бесплодной землей» рисуется в поэзии Седаковой духовный пейзаж нашего отечества.

Поэтика выбранных нами стихотворений во многом согласуется с воплощенным в «Бесплодной земле» Элиота принципом «ассоциативной поэзии»: это «крайняя насыщенность текста аллюзиями, цитатами, метафорами, призванными вызвать в сознании читателя бесконечный поток ассоциаций, параллелей, воспоминаний, иронических контрастов»⁴. Вернемся в этой связи к процитированному выше фрагменту из стихотворения «В винном подвале». Какие смыслы связаны с образом Больного Короля? В европейской культуре этот образ, восходящий к кельтским мифам о плодородии, оказался тесно сплетенным с многочисленными средневековыми легендами и романами о Святом Граале. Поскольку Элиот, по собственному признанию, ориентировался на книгу Джесси Уэстон (Jessie L. Weston. *From Ritual to Romance*. Cambridge, 1920), имеет смысл указать, что «в версии Д. Уэстон обретение Грааля сняло бы заклятие бесплодия с земли “Короля-Рыбака”»⁵, что непосредственно связывает архетипический сюжет с поэмой Элиота.

На берегу я сидел
И удил, пустыня за моей спиной.
Наведу ли порядок я в землях моих?⁶

Так финал поэмы, корреспондируя со словами пророка Исаяи, подводит к завершению и один из основных ее мотивов. В интерпретации Седаковой, как нам кажется, при сохранении в подтексте этого значения на первый план выступают иные смыслы. Как известно, легенда о Граале, являющаяся, по выражению А. Михайлова, «ведущим сюжетным компонентом»⁷ всего цикла артуровских преданий, получила многообразное воплощение в литературных произведениях, от романа Кретьена де Труа до «Королевских идиллий» А. Теннисона, и музыкально-драматических (конечно, в оперном творчестве Р. Вагнера). Наиболее разработанной и подробной оказалась версия, изложенная в романе Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль».

...Он был
Больной Король,
хозяин зданья,
где раз в тысячелетие и реже
за святотатственным Копьем
несут болезненную Чашу...

Правда, у Вольфрама, в отличие, например, от его непосредственного предшественника в разработке темы — Кретьена де Труа, Грааль — не чаша, в которую, по преданию, Иосиф Аримафейский собрал кровь Христа, вытекшую из раны, нанесенной копьем сотника Лонгина (и не потир первого причастия), а драгоценный ка-

мень — остающийся тем не менее величайшей духовной святыней. Мечтая обрести статус подлинного рыцаря, «простака» Парцифаль совершает quest (путешествие в поисках «авентюр», для выполнения героической миссии), попав в таинственный замок, которым правит страждущий король Анфортас, и видит загадочную процессию с копьем.

И это вот что означало:
Все человечество кричало
И в исступлении звало
Избыть содеянное зло,
Все беды, горести, потери!..⁸

Однако из ложно понимаемого куртуазного *вежества* Парцифаль не задает вопроса о смысле увиденного и слышит далее горькие упреки от стража и Сигуны: «Узревши короля в несчастье, / Вопрос, исполненный участия, / Ты должен, должен был задать!»⁹. Вспомним, что заключительная часть поэмы Элиота завершается цитатой из Упанишад, где дважды повторяется слово Dayadhvam — сострадай (санскр.). Сострадание — один из основных мотивов и стихотворений Седаковой.

Для стихотворения «В винном отделе», где исходным является *индивидуальный* образ больного ребенка, сострадание — ведущая эмоция, инициирующая нарастание эмоционального тона и всей поэтики текста по принципу *crescendo*. Композиция строится на повторах «под музыку, идущую кругами», — что усиливает ощущение раскручивающейся смысловой спирали, которую реализует цепочка метафор-метаморфоз.

...зачем несправедливость
 мне сердце *обвивает, как питон?*
 Я не Геракл, я сам, как сон.
 И сам *из-под пяты взвиваюсь,*
 над язвами Земли Святой
 безумным *терном обвиваюсь*

(курсив мой. — Н. М.).

«Я» — не Геракл, младенцем в колыбели задушивший змей; *несправедливость*, обвившая сердце, как *питон*, «меня» самого превращает в змея (поражаемого святым Георгием?), а далее змея — в *терновый венец*. Тем самым стихотворение вновь соотносится с поэмой Элиота, где Король-Рыбак ассоциируется с Иисусом Христом; евангельская аллюзия поддержана и предпоследней строфой стихотворения: «и, погибая, сердце наше / мы сами, словно оцет*, пьем!» (недаром чаша названа «болезненной»). «Багряные язвы аллергии» на теле больного ребенка вырастают до «язв Земли Святой», «я» становится «мы». Как было замечено, «Я не Геракл» — в финале возникает ассоциация с другим мифологическим персонажем:

Зачем, зачем! — труба взывает, —
 мне жизнь, как печень, разрывают?
 доколе мне в скале гореть?
 доколе будет смерть гудеть?

(Отметим сразу и несомненную аллюзию на блоковское «Доколе матери тужить? / Доколе корщуну кружить?».)

* Оцет — уксус, который давали пить Иисусу Христу на Голгофе.

Так из бытового эпизода в винном подвале рождается образ гибнущей Святой Земли; проходят тысячелетия, «и все, что было, будет впредь...».

Но, как кажется, Седакова не только следует Элиоту в трактовке темы, но и оппонирует ему. В контексте всего вышесказанного самым важным мы полагаем то обстоятельство, что все стихотворение представляет собой череду вопросов: в отличие от изложенной в рыцарских романах истории Грааля, здесь *вопрос задан* и многократно повторен, и само вопрошание, как мы знаем, является в данном случае спасительным. А кроме того, обратим внимание на особую гармонию в пространственной организации текста. Элиотовская «бесплодная земля» здесь названа совсем иначе, хотя состояние ее видится поэту столь же горестным. Спиральная цепь повторов, о которой говорилось выше, обвивается вокруг отчетливой вертикали, соответствующей эмоциональному нарастанию: «Подвал напоминал ущелье, / откуда небо кажется стеклом»; «там, на дне, труба гудела»; «из-под пяты взвиваюсь»; «и с искрами свистеть, взлетая...».

При всей экспрессивности лирического монолога, нарастание которой мы уже зафиксировали, стихотворение словно вставлено в раму иного эмоционального тона. Начинается оно с бытовой сценки, данной в повествовательном ключе:

Отец, изъеденный похмельем,
стучал стеклом и серебром.
Другие пьяницы шумели
и пахли мертвым табаком, —

а заканчивается резким переходом от громовых трубных повторов к безнадежно-тихому, в духе Екклезиаста: «и все, что было, будет впредь...». Сделаем в этой связи еще одно замечание. Здесь, в изображении *мертвого* подвала, рождается сквозная тема гибели: то, что пьет ОТЕЦ, превращается далее в ОЦЕТ:

и, погибая, сердце наше
мы сами, словно оцет, пьем!

Всеобщность этой гибели выражена на субъектном уровне сближением многоликого «я» и «мы» и звучащим за этими масками голосом автора. На уровне мифопоэтики тема смерти традиционно воплощается в системе образов, связанных с *водой*, но, как и голоса говорящих, претерпевающих череду метаморфоз: вино — «бессмысленные воды» страданья — «живая кровь», которую «лакает» смерть; наконец, символическая Чаша. Принципу метаморфозы подчинено и само вопрошание, противопоставленное *шуму* пьяниц и *молчанию* страдающего ребенка как звучание *трубы*; здесь поэтическая оптика вновь обнажает контраст видимого и сущего (*cum tacet, clamat**): *увиденное* автором *переводится* в *голос* трубы, «расшифровывается».

Предметы плавали, не достигая дна
расплавленных и слабых глаз.

А там, на дне, *труба гудела...*

(Курсив мой. — Н. М.)

* Тем, что (он) молчит, (он) кричит (лат.).

Труба *гудит* и *взывает* (в противоположность «нездешнему бряцанию» музыки), чтобы в финале оказаться трубой Страшного Суда:

Зачем, зачем? — труба взывает, —
мне жизнь, как печень, разрывают?
доколе мне в скале гореть?
доколе будет *смерть гудеть?*

(Курсив мой. — Н. М.).

Апокалиптическая образность стихотворения во многом восходит к Откровению Иоанна Богослова: торжество смерти, крови и огня в дни «великой скорби» Святой Земли, «змеиные» метафоры и, наконец, труба. Сравним: «Первый ангел вострубил, и сделались град и огонь, смешанные с кровью, и пали на землю» (Откр. 8:7). Однако в лирическом стихотворении трубный глас звучит с совершенно иной позиции — как голос «маленького», страдающего и погибающего человека, взывающего к Богу, как Иов.

«Элегия, переходящая в реквием», продолжает тему «бесплодной земли» не столько в личностном, сколько в общественно-историческом ключе. Непосредственным поводом к ее созданию явилась, очевидно, череда похорон престарелых руководителей советского государства в начале 1980-х годов. «Классическая труба», призывающая поэта, в начале стихотворения звучит как военный горн.

Я, как Бертран де Борн,
хочу оплакать гибель властелина,
и даже двух.

Провансальский трубадур Бертран де Борн (годы деятельности — 1181–1194) в борьбе за престол Плантагенетов принял сторону Генриха, так называемого *Молодого Короля*, против его отца и брата Ричарда, и на его смерть написал плач «Наш век исполнен горя и тоски...». «Понятие “молодость” является одним из ключевых понятий идеологии трубадуров, — указывает современный комментатор. <...> понятия “молодость”, “молодой” получили широкий идейный смысл и совпали с понятиями “благородство”, “благородный”, а их антиподы — “старость” и “старый” слились с моральными понятиями “подлый”, “подлость”»¹⁰. В «Элегии...» дело обстоит с точностью до наоборот: хоронят именно «антипода», власть которого простиралась «от финских скал до пакистанских гор, / от некогда японских островов / и до планин, когда-то польских». Седакова характеризует ее убийственно-точно:

Власть движется, воздушный столп витой,
от стен окоченевшего кремля
в загробное молчание провинций,
к окраинам, умершим начеку,
и дальше, к моджахедскому полку...

Беспощадная ирония, однако, останавливается в сомнениях перед лицом смерти, ибо теперь бывший властелин — всего лишь «измученная плоть», представшая перед Господом, как всякий смертный.

Прискорбный мир! волшебная красильня,
торгующая красками надежды.

Иль пестрые, как Герион, одежды
мгновенно выбелит гидроперит
немногих слов: «Се, гибель предстоит...»?

В Семнадцатой песни первой кантики «Божественной комедии» пятнистый великан Герион выступает как «образ омерзительный обмана». М. Лозинский уточняет, что в такой трактовке мифологического персонажа «Данте, очевидно, следовал позднейшей традиции, которая отражена и у Боккаччо в его “Генеалогии богов” (1, 21), где рассказывается, что “царивший на Балеарских островах Герион кротким лицом, ласковыми речами и всем обхождением улещивал гостей, а потом убивал доверившихся его радушию”»¹¹.

Но есть иная сторона проблемы. «Откровение зла, — говорит О. А. Седакова, — состоит не только в том, что мы с полной ясностью видим, насколько оно в себе безобразно, но и в том, что мы узнаем, какое это великое страдание для того, кто это зло совершает. Сам он может этого до времени не чувствовать, но то, что в нем страдает и гибнет, — это его человечность, божественный замысел о нем»¹². В «Элегии, переходящей в реквием» «военный горн» превращается в «горн состраданья» («Что ни решай, чего ни замышляй, / а настигает состраданья мгла...»); тем не менее жалость к умершему не отменяет сути его деяний, смерть правителя не «выбелит» одежду ни его самого, ни страны в целом. Поэтому «пора рыдать. И если не о нем, / нам есть о чем».

Разбираемая «Элегия...» включена автором не в раздел с соответствующим заглавием (созданный позже,

в 1987–2004 гг.), а в «Ямбы» по причинам не только хронологического порядка. Как известно, ямбографическая традиция восходит к фольклорным инвективам, начинаясь в античной лирике как средство личной полемики, преимущественно по общественным вопросам. Понимание ямба не только как «размера» стиха, но и особого жанра в поэзии XX века наиболее отчетливо выразилось в цикле А. Блока «Ямбы» с эпиграфом из «Сатир» Ювенала: *Fecit indignatio versum* (Негодование рождает стих). Можно полагать, что Седакова продолжает эту отличительную традицию, тем более что в «Элегии...» есть прямые цитаты из Блока: «покоя нет. Не снится ей покой»; сопоставление с Бертрамом де Борном, чья поэзия нашла отражение в драме «Роза и крест»; образ Гамлета; наконец, значимые повторы¹³.

Обращение к образу Гамлета у Седаковой, с одной стороны, делает датского принца собеседником и даже alter ego автора, также размышляющего, возможно ли вправить сустав вывихнутому веку. Так, парафраза монолога Гамлета из II акта трагедии («Моей ученой юности друзья, / любезный Розенкранц и Гильденстерн») может быть прочитана и как собственный голос автора: страницей ранее воспоминание о своей *ученой юности* благодаря лексическому повтору сближает их почти до отождествления: «— Так нужно было, — изучали мы, — / для быстрого преодоления тьмы» (курсив мой. — Н. М.). С другой стороны, не менее (может быть, и более) значима ассоциация описываемой Седаковой «окоченевшей страны» с шекспировской Данией. Создается структура «текста в тексте», подобно «мышеловке» на сцене в Эль-

синоре. Теперь трагедия «Гамлет» играет роль «ужаленной пьесы»-архетипа, а наше отечество — ее нынешнего воплощения:

Здесь кажется, что притча — Эльсинор,
а мы пришли глядеть истолкованье
стократное.

Внимание автора на этот раз сосредоточено на финале: «Sic transit gloria. Дальше — тишина, / как сказано». Слово «тишина» встречается в стихотворении и в ином значении: ироническое описание утопии «будущего счастья миллиардов» изменяет свою тональность, когда обретенная всемирная гармония предстает в пронзительном синестезийном образе: «и тишина, как в окнах Леонардо, / куда позирующий не глядит». Однако, повторим, «мы пришли глядеть истолкованье...», и на первый план выступает тишина в «шекспировском» значении — как молчание смерти, в котором звучит *tuba mirum spargens sonum*.

И голос автора реквиема. В отличие от подчеркнуто-объективной манеры Элиота, стихотворение Седаковой — открытый лирический монолог с проявленной прямооценочной точкой зрения: «Мне с некоторых пор / сверх меры мерзостно претерпеванье, / сверх меры тошно». Реквием обращен (как сказано в другой элегии) «к забытым, / забитым, / к незашто убитым, / к сведенным с ума», «к святым своим, убитым, как собаки». Смерть правителя становится поводом оплакать и «то, что мы хороним с ним»: молодость, большую совесть, родную речь, ставшую, как предсказывал Гумилев, «мертвыми слова-

ми». Личная судьба автора и бесславная судьба поколения нераздельны при всем их сущностном различии. Финальная восьмая часть «Элегии...» по своей тональности приближается к молитвенным псалмам:

О, взять бы все — и всем и по всему,
или сосной, макнув ее в Везувий,
по небесам, как кто-то говорил, —
писать, писать единственное слово,
писать, рыдая, слово: ПОМОГИ!

(Ср., например, Пс. 37, 22–23: «Не оставь меня, Господи, Боже мой! Не удаляйся от меня. Пospеши на помощь мне, Господи, Спаситель мой!»).

Гиперболизированный образ *письма*, возможно, восходит к описанию извержения Везувия, сделанному его очевидцем Плинием Младшим в письмах к Тациту: «Облако (глядевшие издали не могли определить, над какой горой оно возникало; что это был Везувий, признали позже), по своей форме больше всего походило на пинию: (6) вверх поднимался как бы высокий ствол и от него во все стороны расходились как бы ветви. Я думаю, что его выбросило током воздуха, но потом ток ослабел и облако от собственной тяжести стало расходиться в ширину; местами оно было яркого белого цвета, местами в грязных пятнах, словно от земли и пепла, поднятых кверху. (7)»¹⁴. В частности, поднимающееся из кратера и растекающееся по небу облако сравнивается здесь с сосной. Если наше предположение верно, то созданный Седаковой образ «скаредной земли» имплицитно дополняется апокалиптическими картинами природной катастрофы у Пли-

ния (разливающийся в ночной тьме огонь, пепел, засыпающий разваливающиеся здания, ядовитые испарения и т. д.) и ситуацию *частного* Божьего суда над умершим возвышает до Судного Дня (см. эпиграф...).

В заключение нельзя не вспомнить о том, что у Седаковой есть и совсем иная *труба* — золотая, «объявляющая счастье», и в стихотворении «Золотая труба: *Ритм Заболоцкого*» из книги «Ворота. Окна. Арки» страна изображена в ожиданье:

вся из жизни растоптанной,
объявись, золотая труба!

Так прослеженный нами мотив свидетельствует не только о всеобщем бедствии, но и о всеобщей надежде.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Седакова О. А. «И даль пространств как стих псалма»: Священное Писание в европейской поэзии XX века // Седакова О. А. Четыре тома. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. Т. 2. Переводы. С. 452.

² Там же. С. 454.

³ Аринштейн Л. М. [Комментарий] // Элиот Т.-С. Избранная поэзия: поэмы, лирика, драматическая поэзия. СПб, 1994. С. 428.

⁴ Там же. С. 414.

⁵ Там же. С. 415.

-
- ⁶ Элиот Т.-С. Бесплодная земля / Пер. С. Степанова // Там же. С. 137.
- ⁷ Михайлов А. «Смерть Артура» сэра Томаса Мэлори // Мэлори Т. Смерть Артура. М., 1991. Т. 1. С. 11.
- ⁸ Эшенбах Вольфрам фон. Парцифаль / Пер. Л. Гинзбурга // Средневековый роман и повесть. М., 1974. С. 373.
- ⁹ Там же. С. 386.
- ¹⁰ Фридман Р. [Комментарий] // Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. М., 1974. С. 519.
- ¹¹ Лозинский М. [Комментарий] // Данте Алигьери. Божественная комедия. М., 1982. С. 540.
- ¹² Седакова О. А. Под небом насилия. Данте Алигьери. «Ад». Песни XII–XIV // Вестник Удмуртского университета. История и филология. 2009. Вып. 3. С. 183.
- ¹³ Например, у Седаковой:

Ты, молодость, прощай. Тебя упырь
сосал, сосал и высосал. Ты, совесть,
тебя едва ли чудо исцелит...

Ср. у Блока:

Тропами тайными, ночными,
При свете траурной зари,
Придут замученные ими,
Над ними встанут упыри.
Овеют призраки ночные
Их помышленья и дела,
И загниют еще живые
Их слишком сытые тела.

(Блок А. А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1971. Т. 3. С. 58)

- ¹⁴ Плиний Младший. Письма. Книга VI. 16. (Электронный ресурс. Режим доступа: <http://krotov.info/acts/02/01/pliny3.html>).

Разделит кто, однако, свет и тьму?
 <...>
 Однако же недопустимый бред —
 Считать, что разницы меж ними нет.
 Хоть можно с черным белое смешать,
 Их тождество нельзя провозглашать².

Из первой Эпистолы выбран эпиграф к первым Стансам: «For ever separate, and for ever near» («Навеки раздельно и навеки рядом»):

How instinct varies in the grov'ling swine,
 Compar'd, half reas'ning elephant, with thine!
 'Twixt that, and reason, what a nice barrier?
 For ever sep'rate, yet for ever near!³

К этой мысли мы еще вернемся, полагая ее системо- и смыслообразующей; пока же заметим, что поэма (Essay) А. Попа близка О. Седаковой своей общей — светлой — мировоззренческой тональностью, определяемой опытом веры. (Ср.: «Я имею глупость полагать, что, как говорили в старину, “бытие как бытие благо”»⁴.) Согласно английскому поэту, «любовь объемлет всех: друзей, врагов».

Земля смеется, все и всех любя;
 И в нашем сердце видит Бог себя.

Так все различия между слепым кротом и зоркой рысью, чутким человеком и глухим уравниваются их гармоничной связью, образуя единую цепь творенья, в которой инстинкт и разум, память и помышление существуют «навеки раздельно и навеки рядом».

Присущее тексту О. Седаковой диалогическое начало проявляется уже на формальном уровне — как частое обращение «мой друг». «Стансы первые» имеют в подзаголовке имя Елены Шварц — «лучшего, если позволено, поэта»⁵, с которым Седакову связывало многолетнее личностное и творческое родство. («По воле неба другу нужен друг», как сказано у А. Попа. Его поэма также имеет обращение/посвящение лорду Болингброку). С вынесенной в эпиграф мыслью автора «Опыта о человеке» ассоциируется не только это, отчасти биографическое, обстоятельство, но и особенности мировидения самой Е. Шварц, которое современный исследователь характеризует как тяготение к синтезу, «смертожизни», «единству тьмы и света, к соединению с Богом в соперничестве»⁶: «Но на земле везде хочу я видеть — / Как слиты тварь и божество» («Вертеп в Коломне (на смерть Театра)»). В «Стансах» О. Седаковой актуализированы многие элементы образной системы Е. Шварц, например, картина звездного неба. «Елена Шварц бесконечно любила звезды. Как сама она пишет, больше всего в этом мире:

Из всего — только и жаль —
Звезды, и даже слова о звездах.

Последнее, чего будет жаль, прощаясь с жизнью. Она знала карту звездного неба, как мало кто теперь: как старинные мореплаватели и поэты. И слова о звездах, именования их — сколько их у нее!»⁷.

Седакова словно подхватывает и продолжает:

Там страшно, друг мой. Там горит Арктур
и крутятся шары. Там тьма фигур
с пристрастьем наблюдает мир иной
и видит нас сверкающей спиной.

Подобных переключек и обращений к другу в тексте немало; однако отметим поразительный образ: звезды у Седаковой обращены к нам *спиной*, а не глядят на землю с высоты, как мы это привычно представляем себе. Так в «Стансах» рождается тема *инога мира*, соотношения двух миров — видимого и какого-то *инога*, ставшая одним из лейтмотивов всего цикла. «Стансы вторые. На смерть котенка» начинаются вопросом: «Что делает он там, где нет его?», Третьи стансы озаряет Южный Крест; в Четвертых «суровое созвездье-полуконь / стоит, нацелясь в низовой огонь» (здесь может подразумеваться одно из двух созвездий, названия которых восходят к мифу о Хироне, — видимый в южном полушарии Центавр или, скорее, северный Стрелец). Земля и то, что «за перевалом бренности земной», как жизнь и небытие, как свет и тьма, как явь и сон, «навек и раздельно и навеки рядом». При этом поэтическая мысль выстраивает архитектуру образного целого *на границе* этих двух миров: «обширная, ничья / единственная родина, края, / в которых, кроме края, ничего». Так вырастает магистральная тема цикла — устремление через эту границу: «Мужайся, жизнь моя: / мы убегаем из небытия / огромной лентой, вьющимся шнуром, / гуськом предвечным над защитным рвом».

Это «плаванье в уме, / движенье по неведомой кайме» эксплицировано в третьих Стансах обращением к сюже-

ту одной из старинных небылиц: эпиграфом к стихотворению взяты «слова Улисса, побуждающего спутников к последнему плаванию (Данте, “Ад”, XXVI, 117–118)»: «Не угодно ли вам отказать себе в опыте (оказаться) по ту сторону солнца, в мире без людей» (пер. О. Седаковой). К этому образу Седакова специально обращается в одной из своих работ о Данте, связывая его с идеей поиска земного рая и напоминая, что «безумный путь» античного героя привел его — перед гибелью — к горе Чистилища, где, согласно Данте, земной рай и располагается. «Улисс — тень самого Данте, мореплвателя, вживе достигшего на своем “поющем корабле” того, ради чего Улисс, защищая честь рода человеческого, погубил себя и спутников. Создание “Комедии” <...> не случайно описано в образах мореходства — опасного морского пути в новых водах, которых никогда еще не пересекал человек <...> Поэтическое вдохновение подхватывает героическое деяние древности — и делает его осуществимым»⁸.

У Седаковой *плавание* вновь актуализирует идею «неслиянности и нераздельности» двух миров; но поставим вопрос: каким — пространственным и/или временным — оно мыслится (учитывая обращенность современного поэта к традиции)? В ряду пространственных образов самое заметное место принадлежит *кругу*: *винтообразный вихрь*, *колесо Фортуны*, *Сатурново кольцо* (дважды), *тарелка у жонглера на шесте*, *точильный круг*, *колеса тяжелый поворот* вплоть до *финального белка в колесе*. Все они создают образ кругового движения, соотносимый с идеей циклического времени; так представление о *линейном* перемещении от *здесь* этого пространства к миру по ту сто-

рону солнца уравнивается противоположным пред-
ставлением о повторяемости бытия:

и славно жить, как будто на холмах
с любимым другом ехать на санях.

Сразу вспоминается пушкинское «Кататься нам в санях с армиями младыми»... Несомненно, однако, что описанное выше соотношение линейного и циклического может быть понято и совсем иным образом. Например, в сюжете Улисса *колеса тяжелый поворот* явно означает и штурвал корабля (то, что на *малом судне* героя штурвала в буквальном смысле не было, неважно), то есть маркирует начало линейного пути с целью «изведать мира дальний горизонт». Круговое же движение прочитывается прежде всего как знак необратимого хода времени, *точильный круг* жизни, на котором вращается человек, постепенно приводит к ее, жизни, *исчезновенью, к пустоте*.

В аспекте поэтики настойчивая повторяемость круговых образов поддерживает и усиливает ощущение циклической формы как некоторых отдельных стансов, так и всей четырехчастной композиции, которая выстроена несколькими сквозными темами-лейтмотивами. Обратимся в этой связи к Стансам третьим, которым предпослан подзаголовок «Вино и плаванье». *Вино*, не имеющее, казалось бы, отношения к процитированному в них сюжету Улисса, обнаруживает, однако, эту связь посредством неявно обозначенного в тексте сюжета еще одного *плавания*, которое, по преданию, совершил полудеген-

дарный греческий географ Пифей, описавший в своей книге «Об океане» страну Фулу, расположенную на крайнем севере. С античных времен (с Вергилия) Ultima Thule, дальняя Фула, стала именовани^{ем} предельно удаленной от обитаемых мест и потому таинственной страны на «краю света». На этот сюжет Гете написал балладу о Фульском короле, вошедшую затем в состав «Фауста» (сцена «Вечер»):

Король жил в Фуле дальней,
И кубок золотой
Хранил он, дар прощальный
Возлюбленной одной.

В смертный час

...кубок свой червонный,
Осушенный до дна,
Он бросил вниз с балкона,
Где выла глубина.

В тот миг, когда пучиной
Был кубок поглощен,
Пришла ему кончина,
И больше не пил он⁹.

У Седаковой еще в Стансах первых появляется *король*, чье *шествие* становится одним из образов линейного движения; здесь же начинается тема жизни и смерти, развивающаяся далее в Стансах вторых с их элегическим подзаголовком «На смерть котенка». Эта тема исчезновения, ухода из жизни продолжается в третьих Стансах,

воплощаясь в образе поминального кубка и естественно рождая тему памяти. И далее *король из неизвестной Фулы* вновь возникает в Стансах четвертых, посвященных памяти Набокова, так же легко и пунктирно, как залетевшая в них набоковская «эмблема»-бабочка. Здесь следует напомнить, что у этого писателя есть произведение с названием «Ultima Thule» — отрывок из незаконченного романа «Solus Rex», опубликованный впервые в 1942 г. В соответствии с заглавием, «в рассказе Набокова идет речь и о “крайних вопросах” бытия (Бог, бессмертие), и о положении человека на границе познания, в предстоянии смерти»¹⁰. (Образ появляется и в романе «Бледное пламя», о чем скажем далее). Как видим, к этим же вопросам обращается поэтическая мысль Седаковой.

Вариации каждой темы в «Стансах...» не просто взаимосвязаны и продолжают друг друга — они выстраивают смысловую вертикаль. Так семантический ряд воплощений *иного пространства* («мир без людей», куда устремляет свой путь *Улисс; неизвестная Фула; ночные небеса*, к которым созвездья обращены «лицом»; пространство «по ту сторону смерти») имеет свою вершину. Она обозначена косвенно в начале третьего стихотворения фразой «Существованье — смутное стекло», отсылающей к цитате из Апостола: «Теперь мы видим как бы сквозь *тусклое* стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан» (1-е Кор. 13:12). Речь, таким образом, идет о соотношении земного *существованья* и того обетованного будущего, «когда же настанет совершенное» (там же), когда человек перестанет быть «ветхим Адамом»: *и осолится соль...*

Соль и сон можно также особо выделить в системе лейтмотивов цикла. Соль в различных смысловых вариантах присутствует во всех четырех текстах: «И мы идем, глотая пыль и соль» (Стансы первые); ветхозаветный образ соляной (как то, что осталось за спиной, — во Вторых); мысль сирот о том, что Бог — как соль в глазах (Стансы третьи); в Четвертых соляным становится кубок:

Так выпьем кубок, сложенный, как соль,
за эту жизнь, похожую на боль...

В этом образном ряду кульминацией оказывается евангельская аллюзия, завершающая первое стихотворение с той же рифмой боль / соль. В Нагорной проповеди Христос говорит ученикам: «Вы — соль земли. Если же соль потеряет силу, то чем сделаешь ее соленою? Она уже ни к чему не годна, как разве выбросить ее вон на поприще людям» (Матф. 5:13). В цикле Седаковой мотив соли, с одной стороны, связан с миропорядком как наличного бытия, так и *будущего века*, а также с полнотой исполнения Божественного замысла о человеке:

Ни смерть, ни жизнь, ни зверь, ни человек
и ни надежды безнадежный бег,
ни то, что мы оправданы давно,
ни то, что в глубине моей темно,
не есть желанье, ни желанья часть.

Желанье — тайна. О, желанье — пасть
и не поднять несчастного лица.
Не так, как сын перед лицом отца:
как пред болящим — внутренняя боль.
И это соль, и осолится соль.

«Есть надежда бросить себя ради замысла о себе, надежда на то, что любимейшая часть твоего существа, его смысла и оправданность в чистом образе явятся, когда освободятся не только от “худших частей”, но от всего тебя; что явиться она может только так; что ей дорого твое прощальное приветствие; что во всем этом есть любовь», — говорит Седакова в «Похвале поэзии»¹¹.

С другой стороны, *соль*, как мы видели, связана с *кубком*, а тот, в свою очередь, со *сном*. Эта связь открывает новые смыслы текста, впрочем, заявленные с самого его начала: Седакова пишет не просто Опыт о человеке — Опыт о поэте. «Итак, память позволяет поэту стать больше, чем собой, стать “моментальной личностью, создавшей эти строки”, как сказал П. Валери, — или “собой, каким его наконец сделала вечность”, как сказал Ст. Малларме об Э. По»¹². Вернемся в этом отношении к эпиграфам. Первый из них, как мы полагаем, мог быть соотнесен с каждым из четырех стансов. For ever separate, and for ever near — в первом случае фраза описывает отношения двух поэтов, во втором — память о любимом исчезнувшем существе; в третьем — структуру мироздания; наконец, в Стансах четвертых с нею корреспондирует новый эпиграф: «And then the gradual and dual blue, as night unites the viewer and the view. Pale Fare» («И затем постепенная и двойственная синева, как ночь, соединяет видящего и видение».

Никто не знает, где он будет жив
и где живет, разлуку разложив
на колебанья зрительной волны

фосфоресцирующей глубины,
как дух и тень. И все соединит,
и все рассыплет...

Выбор «сновидного» романа В. Набокова «Бледное пламя», из которого взят эпиграф, не случаен. Как известно, эта книга, впервые опубликованная в английском оригинале в 1962 г., состоит из четырех частей: Предисловие, одноименная Поэма, Комментарий и Указатель; заметим попутно, что поэма, в свою очередь, включает в себя четыре Песни. Такая структура, как видим, соотносится с организацией «Стансов...» и также восходит к четырем эпистолам «Опыта о человеке». Обратим внимание и на тщательное описание «автором» Предисловия к Поэме Ч. Кинботом композиционной уравновешенности и симметричности последней, записанной на «справочных карточках», чему вполне соответствует структура «Стансов в манере Александра Попа».

Представляя собой сложнейшую, полную аллюзий и недоговоренностей модель литературной игры автора с читателем, «Бледное пламя» дает возможность для различных интерпретаций. В частности, в нем «...предельно затемнена проблема авторства всех составляющих произведение текстов, а также реальности (или нереальности) основных его персонажей»¹³. Для нас важно, что «формальный автор поэмы — Шейд — специалист по творчеству Попа, и в ней он строго выдерживает свойственный классику размер»¹⁴ (как и Седакова, насколько это возможно в стихотворениях на русском языке). Во всем произведении немало цитат из «Опыта о челове-

ке», и преимущественно из тех его фрагментов, где «Попа рассуждает о двойственности человеческой природы и противопоставленности света и тьмы»¹⁵. Автор поэмы, кем бы он ни был, находится на «пределе бытия», описывая в Третьей песни опыт клинической смерти. Из английского оригинала поэмы Попа заимствован основной топоним «Бледного пламени» — Зембла, «страна далеко на севере»; кроме того, упоминается Фула и рассказывается история короля, которому, в частности, служат «навербованные там рекруты». Песнь Первая поэмы «Бледное пламя», из которой взят эпиграф к стансам Седаковой, открывается образами двойственности: тела и тени, внутреннего и внешнего, яви и ее отражения, что точно воспроизведено в переводе О. Седаковой. (Ср. в русском переводе С. Ильина и А. Глебовской: «В ограду сини вкрадчиво-скользящей / Ночь заключит картину со смотрящим».) Так, начавшись цитатой из А. Попа, «Стансы...», описывая гармонический круг, завершаются своеобразным возвращением к нему же через Набокова, становясь целостным образно-смысловым ансамблем. При этом смысловое поле текста бесконечно расширяется, открываясь навстречу другим горизонтам — мирам Елены Шварц, Данте, Гете, В. Набокова, музыке И.-С. Баха, миру Библии... Недаром в первых же Стансах сказано: «И я свободно размыкаю круг...».

Связь «видящего и видения» корреспондирует с образами *сна* (сновидения) и синонимичного ему творческого *воображения*. Семантика *сна* в «Стансах...» также многообразна, начинаясь отсылкой к Кальдерону и пр. («Я не поверю никому, / что жизнь есть сон и снится одному»); про-

должаясь традиционным отождествлением сна и смерти (особенно в стансах «На смерть котенка»: «для Бога мертвых нет», и потому *живое живо в глубочайшем сне*). Так осуществляется соединение «видящего и видения».

Так пусть же нам покажут ночь в горах,
огонь в астрономических садах
и яблоню в одежде без конца
как бы внутри несчастного лица.

Дар воплощения смысла в слове, отличающий поэта от прочих, дает ему возможность *видеть* даже сквозь *мутное стекло* (кстати, автор Предисловия у Набокова уверяет, что Шейд видел свое произведение «как бы в тусклом стекле».

...Гадательный прибор
повсюду крылья пробует, горит
и в зрении, как бабочка, сорит
другими временами, и другой
моток пространства катит пред собой.

Цикл начинается ключевой фразой: «Поэт есть тот, кто хочет то, что все / хотят хотеть». Но если всё и вся стирается на *точильном круге*, то поэт, даже становясь, как другие, *пустотой*, оставляет мир преображенным его словами:

На твой точильный круг, на быстрый шум,
исчезновенье! пусть наложит ум
свой нож тупой — и искры засвистят,
и образы бессмертные взлетят.

И далее:

И сладостно меж образов своих,
шаров, шатров и коридоров их
существовать. Но сладостней всего
уйти из них, не помня ничего.

Вновь звучит — *crescendo* — основная тема цикла, заданная эпиграфом из А. Попа: «For ever separate and for ever near».

Образное осмысление поэтического творчества в «Стансах...» связано, как можно полагать, еще с одним мотивом — *иглой*. Как соотнести *тупой нож*, упомянутый выше, с образами *острия*, *таинственной иглы*, *острия иглы* (тем более, что последнее в финальной строке текста становится синонимом *милосердья*)? Семантика мотива *иглы* в произведениях Седаковой обусловлена разными контекстами (например, сотворением поэтического мира, понятым как создание ткани или вышивание, см. стихотв. «Ночное шитье»). Иногда *игла* становится знаком перехода между двумя мирами; так, в книге «Дикий шиповник» говорится:

И это преддверье Плеяд и Гиад,
цветной красоты, распростившейся с цветом.
По узкому ходу мы входим назад —
в иголку, трудящуюся над предметом.

Думается, что в «Стансах...» также есть этот смысловой нюанс:

О, говорят, что есть еще места,
где здешнего пространства теснота
пульсирует, и кажется другой —
проколотой таинственной иглой.

Но прежде всего перед нами вариация все того же мотива несоединимой и неразделимой двойственности, подобно тому как рядом оказываются маленькое, больное, хрупкое («На смерть котенка») и героическое (Улисс), космические бездны и то крохотное, во что прячется *надежда: сушеный мак, горчичное зерно*.

Острие иглы в этом ряду воспринимается и как обозначение предельной точности — например, в том, как целится своей стрелой *суровое созвездье-полуконь*. Поскольку целится Стрелец *в низовой огонь* (зажженную *лучину*), метафора становится связующим звеном между мирами, земным и небесным: созвездья действительно видят нас *сверкающей спиной*, побуждая к движению ввысь:

как будто мы за ней идти должны
из тьмы глубоководной глубины.
И мы идем, глотая пыль и соль...

Но прежде всего, точность — в именовании вещи словом, в сотворении образа, о чем в Коде свидетельствует также *острие копья* — символ творческого начала, вызывающего образы из небытия. Как пишет Седакова в «Похвале поэзии», «лирическая материя как-то особенно склонна к прерывному существованию: она существует только при условии излучения изнутри какого-то смысла, при условии обнаружения внутри личности поэта

той необходимой “моментальной личности”, вся суть которой и сводится к прямому восприятию этого смысла. И вся лирическая работа в сущности моментальна»¹⁶. А еще важнее, что для Седаковой (как для Пастернака) творчество соприродно чудотворству, недаром о чудесах сказано, что *они как часовые на часах* (легко представить себе часового вооруженным — копьем ли, стрелой ли... Вспомним и *суровое созвездье!* Ведь оно выполняет и эту функцию), и милосердие названо *острием иглы*. Бог-Творец и художник связаны, навеки раздельно и навеки рядом: «Вот замысел игры: / его объем есть острие иглы».

А жизнь просторна, жизнь живет при нас,
любезна слуху, сладостна для глаз...

И вот тут мы обратим внимание на соположенность *слуха* и *глаза*. Ведя речь о *видящем* и *видении*, подразумевают, конечно, зрительные образы, картины или же, как сказано, *шары, шатры и коридоры их* — то есть то, что обладает пространственной природой; даже время предстает как *цветок*. Аллюзия на сказку о злом тролле и его зеркале в связи с такими образами возникает в Стансах первых:

Но если бы с обидой или злом
они являлись! колотым стеклом
кидая нам в глаза — и в тот же миг
живые слезы вымывали их!

Однако не меньшее значение, как можно полагать, в «Стансах...» имеет музыкальная образность. Напри-

мер, упомянуты музыкальные инструменты: *арфа, клавиши, рога, пастушеский рожок*. В Стансах первых звучит *хорал безнадежности*, явленный в пространственном облике: «Он знает это зданье голосов, / идущее в черновике лесов...». Поэтому композиционная уравновешенность «Стансов...» вызывает явление музыки в четвертом стихотворении:

Неслышимая музыка звучней.
Собрав мирьяд рассеянных лучей,
она для нас играет за углом
огромным зажигательным стеклом.
И нравится ее простая весть
О том, что все не здесь — и снова здесь,
что искрится хрусталик слуховой...

Даже хрусталик назван *слуховым*, а эпиграфом к Стансам вторым поставлены слова из хорала Баха, что актуализирует синестезийное восприятие текста. Таким образом, цикл (*круг*) действительно оказывается разомкнутым: целое текста организовано не только законами лирического цикла (О. Седакова, насколько мы можем судить, вообще избегает называть свои книги «циклами»), но и законами музыкальной композиции — например, композиции хорала или фуги; такому предположению вполне соответствует «скрытая полифония» и сложнейшая переплетенность нескольких лирических тем, а также общая устремленность смысла текста от земли и земного — к Небесам. И завершаются «Стансы...», как музыкальное произведение, Кодой:

Поэт есть тот, кто хочет то, что все
хотят хотеть. Как белка в колесе,
он крутит свой воображимый рок.
Но слог его, высокий, как порог,
выводит с освещенного крыльца
в каком-то заполярье без конца,
где все стрекочет с острия копья
кузнечиком в траве небытия.
И если мы туда скосим глаза,
то самый звук случаен, как слеза.

П Р И М Е Ч А Н И Я

- ¹ Седакова О. А. Искусство перевода. Несколько замечаний // Седакова О. А. Четыре тома. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. Т. 2. Переводы. С. 25.
- ² Поп (Поуп) А. Опыт о человеке: в четырех эпистолах / Пер. В. Микушевича // Электронная библиотека художественной литературы. (Режим доступа: <http://www.litlikbez.com/stikhi-i-pesni-poup-aleksandr-opyt-o-cheloveke.html>).
- ³ Pope A. Essay on Man. (Электронный ресурс. Режим доступа: http://classiclitt.about.com/od/essayonman/pope/a/aa_essayonman_e1_4.htm).
- ⁴ Седакова О. А. Чтобы речь стала твоей речью (Беседа с Валентиной Подухиной) // Седакова О. А. Проза / Сост. А. Великановой. М.: Эн Эф Кью / Ту Принт, 2001. С. 870.

- ⁵ Седакова О. А. Русская поэзия после Бродского // Седакова О. А. Четыре тома. М, 2010. Т. 3. Poetica. С. 504.
- ⁶ Плеханова И. И. Елена Шварц: идея существования как Богоиспытание // Плеханова И. И. Русская поэзия рубежа XX–XXI веков. Иркутск, 2007. С. 406.
- ⁷ Седакова О. А. *L'antica fiamma*. Елена Шварц // Седакова О. А. Четыре тома. М, 2010. Т. 3. Poetica. С. 569.
- ⁸ Седакова О. А. Земной Рай в «Божественной Комедии» Данте (О природе поэзии) // Седакова О. А. Четыре тома. М., 2010. Т. 2. Переводы. С. 187.
- ⁹ Гете И.-В. Фульский король / Пер. Б. Л. Пастернака // Зарубежная поэзия в русских переводах: от Ломоносова до наших дней. М., 1968. С. 302–303.
- ¹⁰ Набоков В. В. *Ultima Thule* / Примеч. О. Дарка // Набоков В. В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 476.
- ¹¹ Седакова О. А. Заметки и воспоминания о разных стихотворениях, а также Похвала поэзии // Седакова О. А. Четыре тома. М., 2010. Т. 3. Poetica. С. 34.
- ¹² Там же. С. 45.
- ¹³ Набоков В. В. Бледное пламя / Пер. с англ. С. Ильина, А. Глебовской; коммент. А. Люксембурга, С. Ильина // Набоков В. В. Собр. соч.: В 5 т. СПб., 1999. Т. 3. С. 655.
- ¹⁴ Там же. С. 659.
- ¹⁵ Там же. С. 683.
- ¹⁶ Седакова О. А. Заметки и воспоминания о разных стихотворениях, а также Похвала поэзии. С. 90.

«Китайское путешествие»

«Китайское путешествие» О. Седаковой, по авторскому определению, — это «стихотворная книга», задуманная как «цельный ансамбль», выдержанный «в каком-то одном тоне»¹. Она соответствует традиционному пониманию *лирического цикла* как «монтажной структуры с большим количеством ассоциативных связей» (из многочисленных определений подобного рода мы выбрали формулировку М. Н. Дарвина) и имеет отчетливо выделенные лейтмотивы и «жесткую функциональную закреплённость» начального и конечного стихотворений, «оправдывающих» название сборника и содержащих его «конспект» (Ю. Б. Орлицкий)². Кроме того, литературоведами (прежде всего И. В. Фоменко) разработана концепция «книги стихов» как особого жанра, воплощающего идею циклизации в наиболее универсальной, «итоговой» форме³. В анализе книги О. Седаковой мы будем учитывать все три определения; однако для нас «итоговость» «Китайского путешествия» значима не в системе творчества поэта, а в параметрах другой системы —

философско-поэтической традиции, соотносящей Запад и Восток, поскольку Седакова не только создает свой образ Китая, но и синтезирует в нем свойственное древнекитайской литературе мировосприятие в тех его вариантах, которые были воплощены в таких классических памятниках, как «Лао-цзы», «И-цзин» и поэзия Ли Бо. Как выразился в своей «Элегии о Каноне» Г. Блум, путешествие сквозь три тысячелетия проходит через гавани⁴.

Основные контуры авторского «рисунка», очерчивающего предметный мир цикла, намечены в первом стихотворении: воды, небо, водный путь, родина, Китай — все слова с обобщенным, неконкретизированным значением. Далее по закону «поэтической дедукции» (Л. Я. Гинзбург) картина уточняется с помощью перечисления деталей, создающих соответствующий «китайский» колорит. Во-первых, это типичные, узнаваемые предметы быта и архитектуры: джонка, пагоды, «крыши, поднятые по краям», зеркало в алтаре. Во-вторых, реалии, имеющие более широкое распространение, но приобретающие специфическую окраску: сосны, но «карликовые», реки «желтоватые»; упоминаются кисточка для письма, чайная ложка (как аллюзия на традиционную церемонию), соловей (намек на сказку Андерсена). Из отдельных деталей складываются целые картинки, например: «Двое прохожих низко / кланяются друг другу на понтонном мосту».

Во всех восемнадцати стихотворениях есть повторяющиеся образы, сквозные мотивы. Так, в разнообразных вариантах представлен «древесный» комплекс: «ивы», «сосны», «стволы», «кусты», «ветки», «листья»: «Деревья,

слово *люблю* только вам подходит» (3). Часто встречаются птицы, бабочки; ласточки — деталь, которая также имеет специфически «китайскую» окраску (ласточкины гнезда употреблялись в пищу, о них, кстати, упоминает в своем цикле Н. Гумилев). Есть «каменные берега» (1), «каменные вещи» (2), «камень голубой воды» (12), «с камня на камень» (15). Каждая такая деталь важна не только в предметном значении, но и в чисто словесном, поскольку именно слово — поэтическая доминанта в мире Седаковой. «Слово, само по себе слово, слово как имя, Оно для меня важнее, чем словосочетание, синтаксис, версификация, тем более тропы. Стихотворение в целом, по-моему, служит слову <...> чтобы каждое единственное слово ожило во всем диапазоне значений»⁵. Из таких слов-имен выстраивается мир цикла — всеобъемлющий космос, от мельчайших подробностей «величиной с око ласточки» до «млечной дороги»; благодаря этому особенно наглядной оказывается условность «Поднебесной», включающей в себя не только землю, но и луну, солнце, планеты, звезды, так что Поднебесная становится синонимом мироздания.

Космос состоит из нескольких основных стихий: земля, вода, огонь, воздух. О. Седакова сама объясняет свои натурфилософские предпочтения, говоря о «переживании стихий как смыслов». «Общение с внечеловеческим природным миром» (в чем поэту видится одна из задач искусства) не актуализировано в христианстве, где внимание сосредоточено на личностном аспекте бытия; поэтому «...людей художественного призвания так часто влечет к дальневосточным традициям с их интуициями миро-

здания». С этой точки зрения «дальневосточная традиция» близка греческой натурфилософии, недаром в беседе с В. Полухиной О. Седакова признается: «Я люблю заглядывать в китайских мудрецов и в Гераклита, и мне жаль, что позднейшие мыслители оставили эти темы, занявшись исключительно человеком. Новое внимание к мирозданию, вернее, приникание к нему, явилось в мысли Хайдеггера...»⁶.

По частотности употребления слова в «Китайском путешествии» распределяются следующим образом: «вода» встречается в цикле 13 раз, «небо» — 9, «солнце» — 6, «земля» — 5, «звезда» — 4. Но, кроме прямых обозначений, есть много связанных с ними или косвенных. Например, в семантический ряд «воды» попадают «пруд», «нижняя влажная лазурь», «реки», «чистый ключ», «океан», «прибой», «дно», а также «корабль», «плот», «лодка»; «земли» — «берега», «холмы», «террасы», «песок», «побережье», «сады», «суша». Каковы принципы организации этого «поэтического миротекста» (В. Полухина)?

1. Космос одушевлен. Предметы тождественны человеку и наоборот, за счет многочисленных олицетворений и прямых уподоблений. Пруд «говорит» (2); «глаза храмов» (3); «лоб» горы (4); «лодка плывет не размышляя» (5); крыши «как удивленные брови» (8); «сердце гор» и «счастье листьев» (10); колесница мчится «с плачем» (12); «вздох ветра» (16); «улыбалась <...> вода» (18). В стихотворении 5 «отвязанная лодка», «обломанная ветка» и «всемы» тождественны, не зная своего пути: «Все мы сегодня здесь, а завтра кто скажет?». Человек в мироздании равен

«соли в воде морской» (12). Такое понимание согласуется с учением Лао-цзы, слова которого поставлены эпиграфом к циклу. «Древние даосы пытались создать теорию, которая научила бы людей жить в единстве с природой. Они призывали к изучению мира, к проникновению в механизм действующих в нем сил, к объяснению причин его гармонии <...> Человек, по даосам, есть микрокосмос, и его задача понять самого себя в качестве элемента мировой системы. Смысл его существования — в слиянии с природой, с космосом <...> в растворении в их гармонии»⁷.

2. **Этот единый живой космос строится по принципу зеркальных отражений.** Они создают систему соответствий, что также объединяет элементы в единое целое (и, кроме того, напоминают об одном из структурных принципов цикла Н. Гумилева «Фарфоровый павильон»). Пруд и небо отражают друг друга, как зеркала, что усилено за счет их взаимного уподобления (2). Вода — «нижняя влажная лазурь», небо — «другой сапфир» (7). Заключительные строки («и в сапфире играет / небесная радость») объединяют оба голубых «зеркала»: солнце «играет» как в небе, так и отражаясь в воде. Стихотворение 11 все строится на взаимоотражениях, объединяющих «нежную глубину и глубокую нежность», «каменные вещи» и «стеклянные», «теплый светильник запада» и фонарь, «наш свет домашний»; солнце, в свою очередь, оказывается синтезом «нежности и глубины». В стихотворениях 13 и 18 возникает сложный эффект двойного и даже тройного отражения:

Не меньше <...>
чем пьяный Ли Бо заглядывать
в желтое, как луна, вино,
<...>
любящие <...>

Луна — «зеркало», отражающее солнечный свет; вино сравнивается с луною («отражает» ее), человек видит себя в чаше (аналогичный образ — в заключительном стихотворении: «похвалим луну на воде»). Имя величайшего китайского поэта танской эпохи (VIII в.) в этом контексте не случайно. В переведенных А. Ахматовой и А. Гитовичем стихотворениях Ли Бо мотив «вина», обозначенный уже в названиях («Поднося вино», «Пьянствую в горах с отшельником», «Под горой одиноко пью»), — один из ведущих. «Хочу быть вечно пьяным, / А трезвым — не хочу»⁸, — повторяет китайский Хайям.

Захмелевший, бреду
По луне, отраженной в потоке⁹.

По легенде, Ли Бо — сосланный на Землю бессмертный небожитель — шагнул в отражение луны в воде и на мифической «рыбоптице Гунь-Пэн» вознесся в Небо. Недавно изданный в переводе С. А. Торопцева цикл его стихотворений «Дух старины»¹⁰ (Гу фэн) считается в Китае самым ранним поэтическим воплощением эстетических концепций, «манифестом сильных чувств и высоких стремлений»; «мы становимся соучастниками вселенско-космической мистерии единения человека, природы и Первопредка-Бога»¹¹. Лирическая философия Ли Бо —

одна из составляющих того «тона», на котором О. Седакова очерчивает свой «рисунок»; «тон», «подцветка» проступают сквозь его контуры, создавая взаимоналожение смыслов, подобное эффекту зеркального отражения. Принцип зеркальных соответствий Седакова формулирует в стихотворении 14:

Флейте отвечает флейта,
не костяная, не деревянная,
а та, которую держат горы
в своих пещерах и щелях,
струнам отвечают такие же струны
и слову слово отвечает.

В цикле воплощен один из древнейших законов, приблизительно одинаково выраженный учителями различных религий: «что наверху, то и внизу». Например, Д. С. Мережковский цитирует так называемую Изумрудную скрижаль следующим образом:

Небо — вверху, небо — внизу.
Звезды — вверху, звезды — внизу.
Все, что вверху, все и внизу, —
Если поймешь, благо тебе¹².

(Заметим, однако, что подобные представления о мироустройстве не соответствуют христианской строго иерархичной картине мира.)

3. Поэтому верх и низ в этом мире связаны движением. Оно происходит по вертикали либо сверху вниз, либо наоборот. «Пруд спускался сверху / голосом, как

небо» (2); «рукава деревьев», «падая, не падают, / окунаются в воду» (3); с неба «кинута лестница» (4); «с почтением склоняются небеса» (10); камень опускается на дно (13). Обратное движение: гора, «у которой в коленях последняя хижина» (4); аист «как шар золотой / сам собой взлетает / в милое небо над милой землей» (9); ивы «вырастают» у воды, вода следует «за магнитом звезды» (13); путь похож на свечу (16); вода вдохновенья «растет» (17). Обычно это движение благотельно: «ласточка на чайной ложке / подносит высоту: сердечные капли, целебный настой» (8). Бессонные духи склоняются «над каждым зерном в земле» (18) (но в то же время «небо умеет / вовремя ударить длинной иглой» [8]); они «безупречны, / скромны, бесстрашны и милосердны» (5). Из их мира на землю приходят «звучанье и свеченье» (5).

Бытие космоса гармонично и самоценно. Природные объекты наделены определениями с «положительной» семантикой: «спокойны воды», «знакомо небо», «чудесная вода», «ветки бесценные». «Солнце светит / и в сапфире играет небесная радость»; «ночь сверкает»; вода «улыбается». Небо и земля, день и ночь, солнце и вода, покой и движение, Ян и Инь гармонически уравновешены. «Счастье хочет быть и горе хочет не быть». Согласно Лао-цзы, Ян и Инь гармонизируются Дао. «*Дао* буквально означает “Путь”, но в китайском языке оно обладало таким же многогранным смыслом, как греческий термин “Логос”. Им обозначали правило и порядок, смысл и закон, высшую духовную Сущность и жизнь, пронизанную этой Сущностью»¹³. Как говорится в «Книге пути и добродетели», «*Дао*, которое может быть выражено сло-

вами, не есть постоянное *дао*»¹⁴. Эта книга, Дао Дэ-цзин, которая по имени предполагаемого автора называется также «Лао-цзы» (то есть «Старый учитель», старший современник Конфуция), представляет собой изложение основ даосской онтологии в форме загадочных афоризмов и парадоксов, один из которых выбран О. Седаковой для эпиграфа к циклу: «Если притупить его [Дао] проницательность, освободить его от хаотичности, умерить его блеск, уподобить его пылинке, то оно будет казаться ясно существующим»¹⁵. В подобных изречениях, как считают комментаторы, «...разыгрывается первозданная, недоступная концептуализации драма испытания человеком абсолютной неопределенности своего бытия, открытия им безграничного поля опыта»¹⁶. Поэтому в «Китайском путешествии» обратим внимание на вторую составляющую названия. Человек в цикле изображен как *homo vagans*, человек путешествующий, странничество является его родовой характеристикой. Это и реальные странствия по дорогам жизни, и жизненный путь человека, и его загробное странствие, и путь к мудрости. «Герои Чжуан-цзы (один из последователей Лао-цзы. — Н. М.) скитаются, покидают семью и родных, предпочитают родственным узам дружеские, живут в бедности, встречаются друг с другом на дорогах, в харчевнях, гуляют у рек, водопадов. Мудрецы, или те, кто стремится к мудрости, говорят об истинном странствии. Под которым имеют в виду странствие духом, в чудесном краю, который открывает познание. Для этого мудрец покидает суетный мир и поселяется в уединении в горах, у ручья, проводит время один, размышляя о Дао...»¹⁷.

В связи с заданной темой путешествия в тексте множество образов, передающих движение: «плывет джонка» (1), «бегом бежит сердце» (3), «лодка летит» (7). Человек на земле странник, но предстоит ему еще более далекий путь. Вектор движения — не только горизонтальный, по земле и воде, но и вертикальный — «по холодному звездному облаку» (15), «путь, похожий на свечу» (16). Поэтому образы «дематериализуются», становятся все более метафоричными: «джонка» — «крылатая колесница» — «вдохновенья пустой корабль». Спиритуализация смысла происходит одновременно в нескольких семантических комплексах: творчество, любовь, бытие за гранью бытия, за «запрещенным порогом», и многое другое.

Мир текста населен довольно плотно. Иногда человек изображается объектно, как персонаж: «Люди, знаешь, жадны и всегда болеют» (2), «путник в одежде светлой, белой», у которого «старые плечи»; «ребенок ребенку <...> сообщает» (7); «двое прохожих низко / кланяются друг другу на понтонном мосту» (8); «пьяный Ли Бо» заглядывает в вино (13). Сообщения об этих персонажах обычно семантически нейтральны и имеют повествовательную окраску (за исключением единственного оценочного определения «люди жадны»). В отличие от этого, важнейшим способом (само)именования лирического Я является слово «сердце», восемь раз встречающееся в тексте. Такой способ изображения подчеркивает несущественность физического бытия человека и, наоборот, значимость того, что происходит в его эмоциональном и духовном мире. Не случайно ласточка подносит именно «сердечные капли» — единственное лекарство,

нужное человеку (8). Метоним «сердце» — очень древнего происхождения и восходит к архаическим представлениям о «сердце» или «духе» человека как о чем-то отдельном от него и способном вступать с ним в разговор (ср. «Сердце, сердце! Грозным строем встали беды пред тобой...» Архилоха). В дальнейшем «сердце» в соответствии с этимологией слова начинает восприниматься как сущностная **часть** человека, замещающая в то же время его **целое**.

Особое место учению о сердце принадлежит в христианской антропологии и психологии. Метафизику «сердца», «значение сердца в философии и в религии» исследует в своем трактате Б. П. Вышеславцев. В контексте наших размышлений особенно важно то обстоятельство, что философ сопоставляет и связывает традиции Востока и Запада. «Понятие “сердца” занимает центральное место в мистике, в религии и в поэзии всех народов. Одиссей размышляя и принимал решения “в милом сердце” <...> Индусские мистики помещали дух человека, его истинное “я” в сердце, а не в голове. И в Библии сердце встречается на каждом шагу. По-видимому, оно означает орган всех чувств вообще и религиозного чувства в особенности. Трудность, однако, состоит в том, что сердцу приписываются не только чувство, но и самые разнообразные виды деятельности сознания»¹⁸: оно мыслит, принимает решения, из него исходит любовь, в нем сосредотачивается совесть. Понятия сердца и души, сердца и духа часто синонимичны. Сердце — центр всей деятельности человека, и физической, и психической. Философ уточняет далее, что это — скрытый центр, предельная глубина

личности. Однако для Б. П. Вышеславцева главной задачей было «...через учение о сердце показать всю глубину различия между индийским и христианским представлениями о человеке»¹⁹, несовместимость концепций атмана и Брахмана и христианской персонологии. Поэтому мы, прежде чем очертить основные положения православного учения о «сердце», обратимся к наследию не индийских, а древнекитайских философов: именно здесь обнаруживаются те точки соприкосновения, которые позволили О. Седаковой гармонично соединить христианскую и китайскую концепции личности.

Так, в трактате «Гуань-цзы», представляющем различные течения философской мысли древнего Китая, содержатся даосские книги «Искусство сердца», «Чистое сердце» и «Внутренняя деятельность». В частности, в последней книге говорится о так называемом «сердце сердца», спрятанном внутри этого органа подобно тому, как мысль предшествует слову. В сочинениях энциклопедического мыслителя Сюнь-цзы (IV–III вв. до н. э.), синтезирующих достижения классической китайской философии, указывается, что «сердце занимает центральное место в организме человека и управляет пятью органами чувств — оно называется “небесным повелителем”»²⁰. «Совершенномудрый» человек содержит его «в ясности» и поэтому может следовать «небесным путем существования». Именно сердцем человек познает Дао, что позволяет ему правильно определить путь. «Каким образом люди познают *дао*? Отвечаю: с помощью сердца. Каким путем сердце познает [*дао*]? Отвечаю: с помощью “пустоты”, “сосредоточенности” и “покоя”. Сердце постоянно

накапливает [знания] и все же оно обладает тем, что называют пустотой. <...> Сердце постоянно находится в действии, и все же оно обладает тем, что называют покоем»²¹. Итак, главной функцией сердца, по мнению Сюнь-цзы, оказывается способность познавать, различать вещи, проникать в их сущность и таким образом постигать смысл «правильного пути»: сердце — «повелитель мудрости». Перейдем теперь к европейской традиции.

Один из выдающихся русских религиозных философов XIX века, «учитель» Вл. Соловьева П. Д. Юркевич в своей работе «Сердце и его значение в духовной жизни человека, по учению слова Божия» приводит цитаты из Писания, посвященные этой теме. «Так, Давид выражает истощание телесных сил от тяжелых страданий словами: *сердце мое остави мя* (Пс. 39, 19); *сердце мое смятеся, остави мя сила моя* (Пс. 37, 11)»²². Подход к сердцу как средоточию человеческой сущности, идущий от ветхозаветных текстов, свойствен и христианской философии. Подобные утверждения встречаются не только в Псалтири, но и в Евангелиях, Деяниях апостолов, апостольских Посланиях. Важное место понятию «сердце» принадлежит в теории и практике исихазма. «Классическое описание техники исихазма дает уже в 11 в. монах Ксерокерского м<онасты>ря в Константинополе Симеон: “Затвори двери твоей кельи, сядь в углу и отвлеки мысль твою от всего земного <...> и отыщи глазами приблизительно то место сердца, где сосредоточены все способности души. Сначала ты ничего не увидишь сквозь тело твое; но когда проведешь в таком положении день и ночь, тогда, о чудо, увидишь весьма ясно, что вокруг сердца твое-

го распространяется божественный свет”»²³. Как пишет В. В. Зеньковский, «в самом фокусе» размышлений замечательного философа XVIII века Григория Сковороды была проблема человека. «Центрально и существенно в человеке, по мысли Сковороды, его сердце. “Всяк есть то, каково сердце в нем, — говорит он, — всему в человеке глава есть сердце — оно и есть истинный человек”»²⁴. И еще одно высказывание: «Что есть сердце, если не душа? Что есть душа, если не бездонная мыслей бездна? Что есть мысль, если не корень, семя и зерно всей нашей плоти-крови, и прочей наружности?»²⁵.

Этимологию слова «сердце» устанавливает о. П. Флоренский: «В индо-европейскихъ языкахъ слова, выражающія понятие “сердце”, указуютъ самымъ корнемъ своимъ на понятие центральности, серединности <...> Сердце, такимъ образомъ, обозначаетъ собою нѣчто центральное, нѣчто внутреннее, нѣчто среднее, — органъ, который является сердцевиною живого существа, какъ по своему мѣсту, такъ и по своей дѣятельности. Эта этимологія объясняетъ словоупотребленіе “сердце”»; «...мистика церковная есть мистика груди. Но центромъ груди издревле считалось сердце, по крайней мѣрѣ органъ, называвшийся этимъ именемъ. Если грудь — средоточіе тѣла, то сердце — средоточіе груди. И къ сердцу издревле обращалось все вниманіе церковной мистики»²⁶. П. Д. Юркевич, чью «знаменитую» статью об этом предмете цитирует о. П. Флоренский, формулирует значение «сердца» следующим образом. Оно есть, во-первых, «хранитель и носитель» телесных сил человека; во-вторых, сердце — средоточие душевной

и духовной жизни: «...в сердце зачинается и рождается решимость человека на такие или другие поступки; в нем возникают многообразные преднамерения и желания»²⁷. Далее, в сердце сосредотачиваются все познавательные действия человека. «Уразуметь *сердцемъ* — значит понять» (Втор. 8, 5). «Вообще *всякъ помышляетъ въ сердце своемъ*» (Быт. 6, 5). В четвертых, «сердце есть средоточие многообразных душевных чувствований, волнений и страстей <...> Наконец, сердце есть средоточие нравственной жизни человека. В сердце соединяются все нравственные состояния человека, от высочайшей таинственной любви к Богу <...> Есть *сердце лукавое* (Иер. 16, 12), *сердце суетное* (Пс. 5, 10), *сердце неразумное* (Рим. 1, 21)»²⁸. В сердце же заключается основа религиозного сознания.

Для понимания поэзии О. Седаковой особенно важна, на наш взгляд, связь «сердца» с понятием личности, которую устанавливает П. Д. Юркевич. В отличие от прочих живых существ, которым присущи родовые свойства, человек является индивидуумом. В его душе «...есть нечто первоначальное и простое, есть *потаянный сердца человек*, есть *глубина сердца*, которого будущие движения не могут быть рассчитаны по общим и необходимым условиям и законам душевной жизни»²⁹. Лирическая героиня (определение условно; учитывается в основном грамматически выраженный женский род одного из субъектов речи и сознания) цикла выражает свой индивидуальный духовный опыт. Земные скитания оставляют человека с «совершенно пустой котомкой», поэтому «сердце» героини «бегом бежит» из мира природы в храм, к алтарю (3). Она задает вопрос:

Не довольно ли мы бродили,
чтобы наконец свернуть
на единственно милый
 никому не обидный
 не видный
 путь?

В стихотворениях такого рода, где текст формально приписан коллективному «мы», последнее обычно является обозначением субъекта действия, но не сознания: «**мы** бродили», но лишь лирическая героиня осознает необходимость ступить наконец на истинный путь. Здешний мир для нее — это «раковина без жемчужин»; поэтому «пора идти / просить за все прощенья», «идти туда, / где все из состраданья» (15). В позиции лирической героини проявляется **кенозис**, христианское самоотречение. Так в цикле обнаруживается «интерференция национальных миров», по выражению Г. Гачева. «Столкновение национальных образов мира извлекает искры, которые освещают и тот, и другой: совершается обоюдопознание»³⁰. Самым сложным в данном случае оказывается вопрос о том, как поэт объединяет в одно непротиворечивое целое идею **личности**, центральную для русской философской антропологии, и свойственное восточному мирозерцанию растворение в безличной стихийности, ту «великую охоту», с которой ивы в «Китайском путешествии» «смывают свой овал»; здесь и возникает идея кенозиса. Цитируя известное изречение, О. Седакова говорит в «Похвале поэзии»: «Anima humana naturaliter Christiana est. Есть надежда бросить себя ради

замысла о себе, надежда на то, что любимейшая часть твоего существа, его смысл и оправданность в чистом образе явится, когда освободится не только от “худших частей”, но и от всего себя»³¹. В этой связи представляется целесообразным обращение и к концепции личности, изложенной христианским мыслителем С. Л. Франком в его трактате «Непостижимое». Во-первых, решая проблему подлинного бытия, философ определяет отношения «я — ты», объединяемые формой «мы»; именно «...бытие “мы” оказывается неким совершенно своеобразным, в некотором роде чудесным родом или образом бытия. Это есть, коротко говоря, обычно ускользающий от нашего внимания род бытия, в котором первичные формы бытия “есмы” и “еси” сливаются в более глубокое и по сравнению с ними инородное единство или — точнее — открывают нам это единство как их общий корень»³². Во-вторых, в своей трактовке понятия «самость» С. Л. Франк приходит к выводу, что она «есть как бы “дверь” для вхождения духа в непосредственное самобытие». «Тайна души как личности заключается именно в этой ее способности *возвышаться над самой, быть по ту сторону самой себя* <...> Самое внутреннее в нашей внутренней жизни, т. е. наиболее имманентное в нас, осуществляется и состоит лишь в *имманентном трансцендировании через чисто имманентную душевность*»³³.

Близость поэтической трактовки личности в книге О. Седаковой к этой концепции представляется несомненной. При этом заметно, что в оценках людей, населяющих мир «Китайского путешествия», выстроена ценностная градация:

Несчастен,
кто беседует с гостем и думает о завтрашнем деле;
несчастен,
кто делает дело и думает, что он его делает,
а не воздух и луч им водят <...>
И еще несчастней,
кто не прощает... (9).

«Велик рисовальщик», умеющий проникать в сущность бытия и не знающий иного долга; но ему противопоставлен тот, «от кого / отводят луч», «кто выпал из руки чудес, но не скажет: пусты чудеса!» (10). Возможность реализации в творчестве достигается тем же путем, что и в жизни вообще — путем **отказа от себя**, полного самоотречения. Люди различны: есть «простые невежды», «простые скупцы и грубияны», и есть те, кто «решается ступить» «на вдохновенья пустой корабль» (17). Быть может, различие определяется тем, что при гадании на «книге перемен»³⁴ им выпали разные кости. Но, независимо от этого, всех объединяет общий дом — Земля: «Поговори еще / с нашим светом домашним, / солнце...» (11). Природа и люди образуют целостный универсум, подчиняющийся общим духовным законам. Так «ивы в Китае» смывают «свой овал с великой охотой», отражаясь в воде и пытаясь слиться с миром, утрачивая собственные очертания, чтобы стать всем сразу и одновременно ничем. С этим корреспондируют и «слезный дар» лирической героини (см., например, стихотв. 6), и та «щедрость», которая только и «встретит нас за гробом» (1). В завершающем книгу стихотворении 18 с его итоговыми оценками все земное объединяется, сливается в общей хвале Садовнику:

и поступках св. Франциска, как сквозь открытые окна и двери, видятся, движутся, говорят и другие события Спасения, и, может, слышнее всего — прощание с учениками, последние слова Тайной Вечери»³⁶ (выделено мной. — Н. М.). В беседе с В. П. Полухиной о традиционном иудео-христианском мировосприятии, в целом далеком от переживания стихий, О. А. Седакова особо отзывается о преп. Исааке Сирине и Франциске Ассизском как подвижниках, открывающих нам «пространство для общения с творением»³⁷. Приведем отрывок из «Песни брата Солнца, иначе именуемой “Похвалой творениям”», в переводе О. Седаковой:

Да хвалят Тебя, Господи мой, сестра луна
и звезды небесные,
На высотах Тобой помещенные, ясные, драгоценные,
чудесные.

Хвала Тебе, Господи мой, о брате ветре, о воздухе
и тумане, о ведре и непогоде:
Ими промышляешь Ты о всей твари Твоей,
о всяком роде...³⁸

О красоте нового для Средневековья взгляда на мир замечательно говорит Г.-К. Честертон: «Мир очистился от язычества. Сама вода отмылась. Сам огонь преобразился в пламени <...> Цветы уже утратили запах Приапова сада, звезды перестали служить холодным далеким богам». Францисканское Возрождение «...начинало и создавало то, о чем язычество забыло»³⁹. Существенно также замечание О. Седаковой о том, что «...сам блаженный Франциск, складывая “Песнь творениям”, несомненно,

не забывал стихов Псалма 148»⁴⁰ («Хвалите Господа с небес, хвалите Его в вышних...»). Так текст пишется «поверх» предыдущего текста, смысл «полагается» на смысл, традиция — на традицию, создавая многослойное и многосложное единство. Синтез («интерференция», по Г. Гачеву) даосских представлений о мире и христианской любви ко всему живому в «Китайском путешествии» ошутим не только в заключительном стихотворении, но и, например, в четвертом, что проявляется как раз в контексте проповеди св. Франциска.

Там, на горе,
у которой в коленях последняя хижина,
а выше никто не хаживал <...>
кто-то бывает и не бывает,
есть и не есть.

Равным образом в этих строках может быть изображен старец, на горе Тайбо начинающий восхождение от суетного мира в вечность (см., например, стихотв. 5 в «Духе старины» Ли Бо), и святой Франциск в его «уединенном пребывании на горе Вернийской в посте и молитве». В качестве дополнительного аргумента приведем слова самой О. А. Седаковой: «Думаю, он [св. Франциск] из тех, кого сейчас называют экуменическими святыми. К ним же, например, относят и нашего преподобного Серафима Саровского. Это люди, которые переходят конфессиональные границы и очень доступны для людей другой традиции»⁴¹. Становится понятной мера «щедрости» человека, так воспринимающего мир. По словам другого поэта,

Жизнь ведь тоже только миг,
только растворенье
нас самих во всех других,
как бы им в даренье.

В гармоническом бытии природы и человека действует естественный закон: «счастье хочет быть и горе хочет не быть». Одним из воплощений этого закона в анализируемом цикле можно считать особый *световой* сюжет. «Китай» О. Седаковой не знает тьмы. «Небо быстро темнеет», но пока еще «солнце светит и в сапфире играет / небесная радость» (7); на смену «солнцу, покидающему землю», зажигается домашний фонарь (11); «ночь сверкает» тысячами звезд (14). Чудное «сиянье» ждет человека за земной дверью — сиянье, которое «ум, как спичку, зажгло» и сделало путь похожим на свечу (16). В соответствии с традиционным для христианской теологии отождествлением истины со светом (сиянием) в поэтическом мире «Китайского путешествия» реализована концепция ее обретения, осуществленного человеком благодаря **встрече с духовной родиной.**

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Седакова О. А. Стихи. М., 2001. С. 5. Далее в скобках указывается порядковый номер стихотворения.

² См.: Дарвин М. Н. Проблема цикла в изучении лирики. Кемерово, 1983. С. 29; Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. Воронеж, 1991. С. 115.

-
- ³ Фоменко И. В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь, 1992.
- ⁴ Блум Г. Элегия о Каноне / Пер. с англ. // Вопросы литературы. 1999. Янв.–февр. С. 85.
- ⁵ Седакова О. Редкая независимость // Полухина В. Бродский глазами современников. СПб., 1997. С. 219.
- ⁶ Седакова О. А. Чтобы речь стала твоей речью (Беседа с Валентиной Полухиной) // Седакова О. А. Проза / Сост. А. Великановой. М.: Эн Эф Кью / Ту Принт, 2001. С. 864, 867).
- ⁷ Литература древнего Востока: Иран, Индия, Китай: Тексты. М., 1984. С. 221.
- ⁸ Китайская классическая поэзия (эпоха Тан) / Пер. с кит. М., 1956. С. 102.
- ⁹ Там же. С. 113.
- ¹⁰ Ли Бо. Дух старины: Поэтический цикл. М., 2004.
- ¹¹ Там же. С. 181, 213.
- ¹² Мережковский Д. С. Воскресшие боги. Леонардо да Винчи. Кн. 15 // Мережковский Д. С. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 2. С. 210.
- ¹³ Мень А. В. История религии: В поисках Пути, Истины и Жизни: В 7 т. М., 1992. Т. 3. У врат молчания. С. 24.
- ¹⁴ Дао Дэ-цзин: Книга пути и добродетели. Киев, 1992. С. 3.
- ¹⁵ Там же. С. 4.
- ¹⁶ Там же. С. 43.
- ¹⁷ Литература древнего Востока. С. 237.
- ¹⁸ Вышеславцев Б. П. Вечное в русской философии // Вышеславцев Б. П. Этика преображенного Эроса. М., 1994. С. 271; Вышеславцев Б. П. Сердце в христианской и индийской мистике // Вопросы философии. 1990. № 4. С. 62–87.
- ¹⁹ Гаврюшин Н. К. Б. П. Вышеславцев и его «философия сердца» // Вопросы философии. 1990. № 4. С. 61
- ²⁰ Древнекитайская философия: Собр. текстов: В 2 т. М., 1973. Т. 2. С. 168.
- ²¹ Там же. С. 184–185.

-
- ²² Юркевич П. Д. Философские произведения. М., 1990. С. 69.
- ²³ Исихасты // Христианство: Энцикл. словарь. М., 1993. Т. 1. С. 652.
- ²⁴ Зеньковский В. В. История русской философии. Л., 1991. Т. 1. Ч. 1. С. 72.
- ²⁵ Там же. С. 73.
- ²⁶ Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. М., 1990. Т. 1 (I). С. 269, 267.
- ²⁷ Юркевич П. Д. Указ. соч. С. 68.
- ²⁸ Там же. С. 70–72.
- ²⁹ Там же. С. 69.
- ³⁰ Гачев Г. Д. Национальные образы мира: Курс лекций. М., 1998. С. 45.
- ³¹ Седакова О. А. Заметки и воспоминания о разных стихотворениях, а также Похвала поэзии // Четыре тома. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. Т. 3. Poetica. С. 26.
- ³² Франк С. Л. Непостижимое: онтологическое введение в философию религии // Франк С. Л. Сочинения. М., 1990. С. 379.
- ³³ Там же. С. 408–409.
- ³⁴ Древнекитайская (эпохи династии Чжоу) Книга Перемен (И-Цзин) «...состоит из 64 символов, каждый из которых выражает ту или иную жизненную ситуацию во времени с точки зрения ее постепенного развития. <...> Можно ощутить “Книгу Перемен” как эпопею взаимодействия света и тьмы» (И-Цзин: древняя китайская Книга Перемен. М., 2002. С. 7–8). Она «...стоит на первом месте среди классических книг конфуцианства» (С. 489); в течение многих веков по ней производились гадания. См. также: Федоренко Н. Т. Древние памятники китайской литературы. М., 1978.
- ³⁵ Честертон Г.-К. Святой Франциск Ассизский // Честертон Г.-К. Вечный человек / Пер. с англ. М., 1991. С. 70.
- ³⁶ Седакова О. А. От переводчика // Искусство кино. 1992. № 1. С. 104.

-
- ³⁷ О. Седакова. Чтобы речь стала твоей речью. С. 865.
- ³⁸ Седакова О. А. Четыре тома. М., 2010. Т. 2. Переводы. С. 100. Вольное переложение «Хвалы творениям» М. Волошин включил в свое стихотворение «Святой Франциск» (1919): «Ходит по полям босой монашек, / Созывает птиц, рукою машет, / И тростит ногами, точно пляшет, / И к плечу полено прижимает, / Палкой как на скрипочке играет, / Говорит, поет и причитает...» (Волошин М. А. Избр. стихотворения. М., 1988. С. 215–217).
- ³⁹ Честертон Г.-К. Святой Франциск Ассизский. С. 27, 57. О самом же Честертоне С. С. Аверинцев пишет: «В ранних стихах он выражал потребность благодарить отдельно за каждый камень на дне ручья, за каждый лист на дереве и за каждую травинку на луку. В поздней “Автобиографии” он сделал то, что еще труднее — поблагодарил отдельно за каждого человека» (Аверинцев С. С. Гилберт Кит Честертон, или Неожиданность здравомыслия // Честертон Г.-К. Писатель в газете: Художественная публицистика / Пер. с англ. М., 1984. С. 338). См. также в этой статье размышления С. С. Аверинцева о *благодарности* как таковой (С. 337).
- ⁴⁰ Седакова О. А. От переводчика. С. 104.
- ⁴¹ В словах, а не путем слов. Ольга Седакова отвечает на вопросы Дмитрия Бавильского. Часть первая // Топос: литературно-философский журнал. (Электронный ресурс. Режим доступа: www.topos.ru/article/990). Здесь же Ольга Александровна уточняет смысл слова «путешествие», семантика которого, старославянская по происхождению, далека от современного понимания его как синонимичного «туризму»: путешествие — это буквально «в путь шествие» (что сохраняется в текстах церковных служб).

О возможных контекстуальных значениях стихотворной книги «Вечерняя песня»

В выборе названия анализируемой книги¹, возможно, определенную роль сыграла литературная традиция, восходящая к первым сборникам Ахматовой и Цветаевой. Однако гораздо более существенной в данном случае представляется иная — храмовая — традиция, о которой и пойдет речь далее. Но прежде напомним, что семантика *вечера* в самом общем смысле связана с ситуацией перехода, промежутка между двумя определенными состояниями природы — днем и ночью (ср. характеристику героя лермонтовской поэмы, послужившей одним из цитатных источников книги Седаковой: «Он был похож на вечер ясный: / Ни день, ни ночь, — ни мрак, ни свет!..»). В этом своем качестве *вечер* является, как известно, одним из самых распространенных элегических топосов, дающим многообразные возможности интерпретации его как онтологического порога. Этот обширный контекст романтической метафизической поэзии, в стихотворении Седаковой словно выведенный за скоб-

ки и никак не маркированный, тем не менее очерчивает один из литературных горизонтов, в которых реализуется художественное задание «Вечерней песни».

В стихотворениях, предшествующих «Вечерней песне» и связанных с нею смысловыми ассоциациями («Варлаам и Иоасаф» и «Земля»), актуализируется рождение света, тогда как традиционная мифопоэтика *вечера* реализуется в образах наступающей темноты, утасяющего света (что и дает возможность аналогии с осенью и старостью). Это побуждает обратить внимание уже не на мифопоэтические коннотации *вечера*, а на его место в суточном богослужебном цикле, прежде всего в связи с так называемой *вечерней песнью* «Свете тихий». Вечернее возжигание лампад и приношение Господу благовонных курений практиковалось еще в ветхозаветные времена (Исх. 30, 8): отсюда «дым благословенный / земных алтарей» в книге Седаковой. Один из древнейших христианских гимнов «Свете тихий» поется на вечерних богослужениях: «пришедше на запад солнца, видевше свет вечерний», христиане обращаются в молитве к невечернему свету.

Проникновенное поэтическое истолкование мистики вечера как антитезы ночи и дню дает о. П. Флоренский, описывая чинопоследование всенощного бдения: «“Свете Тихий” совпадало с закатом. Пышно нисходило умирающее Солнце. Сплетались и расплетались древние, как мир, напевы; сплетались и расплетались ленты голубого фимиама. Ритмически пульсировало чтение канона. Что-то в полумгле вспоминалось, эдемское, и грусть потери таинственно зажигалась радостью возврата. И на “Слава Тебе, показавшему нам Свет” знаменательно приходи-

лось наступление тьмы внешней, которая тоже есть свет <...> Тайна вечера соединялась с тайной утра, и обе были одно»².

Лирический хронотоп, воссозданный в начале посвященной С. Аверинцеву элегии «Земля», может быть интерпретирован, как нам кажется, в подобной двойной перспективе — и как предрассветное состояние мира, и как ожидание загорающихся на ночном небосклоне созвездий:

Когда на востоке вот-вот загорится глубина ночная,
земля начинает светиться, возвращая
избыток дареного, нежного, уже не нужного света...*

В книге «Вечерняя песня» единству *вечера* и *утра* посвящено стихотворение «Вениамин». Апокрифическое (но устойчивое) представление последнего сына Иакова как «сына старости» его («дней скудеющих усладу», по Седаковой) сочетает отрадный мотив рождения сына с одновременной скорбью патриарха по любимой жене, умершей этими родами, поэтому «час рожденья — час сиротства / и вдовства, Вениамин». «Эти две тайны, два света — рубежи жизни. Смерть и рождение сплетаются, перебиваются друг в друга. Колыбель — гроб, и гроб — колыбель. Рождаюсь — умираем, умирая — рождаемся. <...> Звезда Утренняя и Звезда Вечерняя — одна звезда.

* О подобном моменте Данте говорит в «Чистилище»:

Уже к таким высотам уходил
Пред наступавшей ночью луч заката,
Что кое-где зажглись огни светил.

Вечер и утро перетекают один в другой. <...> Ночь вселенной воспринимается как не-сущая»³, — так описывает «границы времени», в которых разворачиваются и космическая история, и жизнь отдельного человека, и порядок суточного богослужения, о. П. Флоренский.

Наше предположение заключается в том, что тематика и структура книги О. Седаковой «Вечерняя песня» соотносятся, помимо литературного (общекультурного) контекста, с контекстом вечернего богослужения. В то же время эта соотнесенность не эксплицирована и не может быть интерпретирована как система прямых параллелей. Уже название (не «вечерняя песнь», а «вечерняя *песня*») сообщает тексту «светский» характер и переводит его в иной стилевой регистр. Следует полагать, что в книге присутствуют две системы значений, сложным образом взаимодействующих между собою, так что смыслы мерцают, актуализируя то чисто лирические образы, то образы религиозные. Приведем в этой связи один выразительный пример. В стихотворении «Колыбельная» говорится об усталых людях, подошедших наконец к порогу дома, «где нам постели застелили». Поэтому «у входа нужно обувь снять» — казалось бы, житейская, бытовая, понятная каждому ситуация. Однако не менее очевиден и цитатный план фразы, воссоздающий библейскую сцену, когда Бог впервые открывается Моисею «из среды тернового куста», горящего, но не сгорающего: «сними обувь твою с ног твоих; ибо место, на котором ты стоишь, есть земля святая» (Исх. 3, 5). Так создается особая глубина текста, смыслы которого просвечивают, взаимообогащаясь, в разных прочтениях одного образа.

Контекстуальные значения «Вечерней песни», как уже было сказано, составляются из двух основных источников (мы не учитываем в данном случае весьма существенный биографический контекст). В плане собственно литературном, в чем легко убедиться, преобладают цитаты, так или иначе соотносимые с образным строем *вечера*. Так, упомянуто «вечернее море, / отрада Сафо, / звезда за звездой...». Далее в слегка измененном виде цитируется Ломоносов: «...бездне нет дна и / звездам нет числа» («Вечернее размышление о Божием величестве...») и в другом стихотворении — «царей и царств земных напрасное мечтанье, / возлюбленная тишина» («Ода на день восшествия на всероссийский престол <...> Елисаветы Петровны» 1747 года). Несколько раз цитируется уже упоминавшийся нами Лермонтов, конкретнее, поэма «Демон». Прежде всего, это образ «воздушного океана», с которым органично сплетается мотив уходящих в море кораблей, возможно, навеянный поэзией Блока. В стихотворении «Деревья, сильный ветер» заглавный образ, определяемый как «все, приплывшие на берега бесславные, / так и не знавшие про благодать», вызывает смутные ассоциации с поэтикой Данте. Сама О. А. Седакова в качестве «образца стиха» для стихотворения, посвященного Бродскому, приводит «цветаевские обороты» и «Путем всея земли» Ахматовой⁴.

В контексте разбираемой книги цитаты и аллюзии соотносятся с образами самой Седаковой, создавая мотивную структуру целого. Например, мотив *тишины*, помимо уже указанной нами связи с молитвой, реализуется в «Песенке»:

Мы в тень уйдем и там, в тени,
как в беге корабля,
с тобой я буду говорить,
о тихая земля...

«Песенка» тем самым обнаруживает связь между «Вечерней песнью» и элегией «Земля», важным аспектом которой видится *диалог* — как структурная основа и текста, и самого бытия. Моисей, упомянутый в стихотворении «Вениамин», вновь незримо возникает в связи с образом дома как святого места, у входа в который «нужно обувь снять»; в свою очередь, прямо поименованная здесь неопалимая купина «блещет» в монологе Хильдегарды («сердце схвачено и блещет, / как тот куст: горит и не сторит»).

Одним из центров художественного целого «Вечерней песни» априори является одноименное стихотворение. В нем «птицы, вылетевшей из ржи / вечером согласованье» — и не только птицы. Это «согласованье» «песни» с «Песенкой», «Колыбельной» и посвященным И. Бродскому стихотворением «Памяти поэта» с вторящим колыбельной завершением «Спи, дорогой!». Это также «согласованье» бытия и текста: «То, что мне казалось тетивую — / лишь цезура крыльев: скрыл, открыл...»; вновь измененная цитата из Пушкина: «пустое, / как Саади говорил» (двойная цитата, по сути). Наиболее существенным в смысловом отношении, как можно полагать, является образ церковного витража, с одной стороны, продолжающий тему храмового зодчества, начатую первым стихотворением цикла («нежные глаза Успенья

и Софии»)), а с другой — предваряющий картину Святой Руси в последнем стихотворении. Этот образ видится «на картинке световой, / где выходят помолиться / птица, роза и святой» (заметим попутно, как органично и «согласованье» православной образности, и традиций Запада).

Вечернее богослужение открывается, как известно, 103 псалмом, прославляющим Бога-Творца. «Монументальный, торжественный, он всем своим строем как бы передает дыхание природы, ее многообразие. Здесь всё: и мировой огонь — слугитель Предвечного, и ветры, и горы, и животные в лесах, и, наконец — человек, выходящий утром “на дело свое”... Основное чувство псалма — благодарность и восхищение души, созерцающей величие тварного мира. Библейский поэт говорит не только о безмерном, подавляющем воображение, его взгляд останавливается и на птицах, гнездящихся в зелени кедров, и на зверьках, скрывающихся среди камней. Он знает, что даже самое неприметное и малое в мире таит великие чудеса: “Вся премудростию сотворил еси!”»⁵.

Первое стихотворение цикла носит название «Все труды...»; его темой, видимо, является не начало, но завершение воплощенных в церковном зодчестве «трудов», «которые любили / или замыслили на века» — в соответствии с общим временным вектором книги («Выходит человек на дело свое и на работу свою до вечера», Пс. 103). Но сходство начала книги с начальным псалмом вечерни — не только в этой детали, но и в «основном чувстве», осеняющем «Вечернюю песню», и той исходной позиции, с которой ее автор смотрит на мир.

«В конце XVIII века русский архиепископ Вениамин (Румовский-Краснопевков) обратил внимание на то, что структуру вечерни можно рассматривать в свете Истории Спасения — от создания мира до явления Христа»⁶. В структуре книги Седаковой также видится определенная последовательность, обусловленная одновременно и историческим, и биографическим контекстами. Наиболее очевидным их единство предстает в стихотворении «Деревня в детстве». Здесь, у истока человеческой жизни, — сказочное «тридешатое царство, страна Берендея»; однако неожиданно эти чудесные образы оказываются и истоком столь безмерного общего несчастья, столь горестного состояния земли, «что уж лучше б она умерла». Языческая «страна Берендея», смотрящая «глазами пещер», отсылает читателя к совсем другим пещерам, о которых говорится в элегии «Земля».

Так, я помню, свечку прилаживает к пальцам
прислужница в Пещерах каждому, кто спускается
к старцам...

В «Вечерней песне» «глаза пещер» сменяют «нежные глаза Успенья и Софии». Так смыслы книги Седаковой встраиваются в контекст Священной истории, двигаясь от язычества к христианству. Параллельно этому движется человеческая жизнь — от начала к завершению. Не располагаясь в однозначной последовательности, тексты книги охватывают диапазон от «колыбельной» до смерти.

Однако нельзя не заметить, что традиционные сюжеты (Моисей, Вениамин...) автор выбирает лишь из ветхо-

заветного предания, что соответствует структуре вечернего богослужения (их можно соотнести с паремиями, читаемыми под большие праздники). Композиция книги в целом также соотносима с порядком вечерни. Помимо параллели с гимном «Свете тихий», мотив уходящих в море кораблей, как в стихотворении Блока «Девушка пела в церковном хоре», обнаруживает несомненную близость к прошениям великой ектеньи («о плавающих, путешествующих...»). Во второй половине книги размещено несколько стихотворений *in memoriam*, подобно тому, как в конце вечерни читается гимн св. Симеона «Ныне отпускаеши». Обратим особое внимание на эти тексты.

В структуре книги обещание автора «с тобой я буду говорить, / о тихая земля» реализуется путем метонимического переноса — в серии посвящений живым и ушедшим; в (преобладающем) числе последних — о. Александр Мень, И. Бродский, английский профессор Доналд Никол. В связи с этим еще раз вспомним посвященную С. Аверинцеву элегию, где звучит диалог человека и земли и где весь мир вовлечен в систему взаимоотражений. В «Вечерней песне», как представляется, существенна не только и не столько конкретизация обещания «говорить» с землей, сколько естественное для христианского сознания отождествление человека (его плоти) и праха; как поется в кондаке панихиды («Со святыми упокой, Христе...»), «яко земля еси и в землю отыдеши». С другой стороны, диалогическая установка текста актуализирует в нем важность самого говорения, словесного дара, в том числе — «служения Муз». Темы голоса, слова, обращения

к людям, птицам, деревьям, аллегорическим фигурам (Пощада, Дева Обида), к Творцу — важнейшие в книге, поскольку, «как звукоснимающей иглой», эксплицируют непосредственный смысл «вечерней песни». В расширяющийся ряд значений слова включается не только звук, в том числе поэтическая речь («в бряцанье созвучий / Родной звукоряд»), но и слово *написанное* («как там Пауль писал?», «С детских лет, писала Хильдегарда...», вплоть до завершающего книгу стихотворения «Письмо»). Слово в контексте книги — неотъемлемая часть мирового гармоничного целого: «...Вечернее море, / отрада Сафо, / звезда за звездой, строфа за строфой...». Молчанию же в данном случае приписаны отрицательные коннотации (что заставляет дифференцировать его с «возлюбленной тишиной»).

В рот какой же воды набирая,
мы молчим, как урод на печи?

К этому молчанию призывает даже райская птица Сирий, чья функция по определению — завораживающее пение (ср. у Высоцкого: «Птица Сирий мне радостно скалится — / Веселит, зывает из гнезд»).

Нельзя не обратить внимания на частое употребление местоименной формы «мы». Лирическое «я» осознает себя частью этого общего «мы», и в книге сольных «песен» нарастает хоровое звучание, подобное голосу греческого трагедийного хора. Доминантной становится тема родины и ее судьбы. Вместо евангельской «благой вести» в стране Берендея звучит (и кажется «верной вес-

тью») признание: «Ничего на земле, только горе осталось» (процитированная выше «Деревня в детстве» с ее горькими инвективами). Однако в следующем же стихотворении «Памяти отца Александра Меня» — утешительная концовка: «И не так он страшен, как малюют, / этот мир и этот век». Совсем иным, чем в «Деревне...», — осенненным благодатью, предстает детство в «Колыбельной». Своеобразная двойная оптика, позволяющая автору видеть явление с разных сторон, воссоздает неоднозначный образ и отечественной истории, и «века сего» в целом. При этом лирическое «я» осознает неразрывное единство своей личной судьбы и судьбы отечества: «сердце мое жестоко, / как земля, по которой прокатили тяжелые танки...». С редко прорывающейся у этого поэта жесткостью и прямоотой исторических оценок написан образ эмпирической, налицо-данной «невыносимой» страны, ее «убитой земли». Но за ним просвечивает и его превосходит совсем иной образ той же земли — Святая Русь (не правда ли, какая неожиданная параллель с «Русскими плачами» А. Галича!):

Китежский град,
где Преподобный делит хлеб с медведем,
где пасхальный Серафим
говорит: Здравствуй, радость моя!
и от его улыбки
загорается звездами дневное небо,
где каторжные молятся за своих конвойных...

Подобная истинной благой вести, эта речь далекого («а друзья должны быть далеки...») умершего друга вспо-

минается лирическому сознанию в финальном стихотворении «Письмо». Пассаж о Святой Руси в нем повторяется дважды, образуя кольцо и позволяя автору завершить всю книгу словами «о шумящей, как северное море, / бездне милосердия». Этот же образ Святой Руси корреспондирует с намеченной в стихотворении «Вечерняя песня» картинкой гармоничного мира, «где выходят помолиться / птица, роза и святой». Так создается еще одно композиционное кольцо, утверждающее истинность и неизбежность такого, должного, порядка вещей — подобно тому, с какой неизбежностью за вечерним богослужением и утреней наступает Литургия.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ «Вечерняя песня» анализируется по изданию: Седакова О. А. Стихи. М., 2001. В последнем по времени появления издании (Седакова О. А. Четыре тома. М., 2010. Т. 1. Стихи) состав нескольких стихотворных книг автором изменен.

² Флоренский П. А. На Маковце // Флоренский П. А. У водоразделов мысли. М., 1990. Т. 2. С. 21, 22.

³ Флоренский П. А. На Маковце. С. 22, 23.

⁴ Седакова О. А. Музыка: стихи и проза. М.: Русский мир, 2000. С. 234.

⁵ Мень А. Православное богослужение. Таинство, слово и образ. М.: Слово, 1991. С. 25, 26.

⁶ Там же. С. 25.

О «доктринальном смысле поэзии»

Соотношение поэзии «светской» и поэзии «религиозной» — один из дискуссионных вопросов литературной теории. Разноречивые суждения по этому поводу высказываются и самими поэтами, и читателями, как священниками, так и мирянами. Например, настоятель одного из московских храмов и писатель Михаил Ардов убежден, что «религиозного поэта на самом деле быть не может <...> все светское искусство, и поэзия даже в особенности, является скорее демоничным, чем божественным. И Муза скорее пробуждает бесов, чем ангелов»¹. Столь же категорична Наталья Горбаневская: «Я затрудняюсь кого бы то ни было называть “христианским поэтом”. Это ярлык, этикетка, роль, как у Кублановского или Седаковой»². Филолог по образованию, О. Седакова неоднократно формулировала свою точку зрения. Еще в «Похвале поэзии» (1982) она писала: «...мне хочется уверить, что поэзия — дар, благословенный землей и небом дар, свидетельница — пусть не “Духа животворящего” (Он посылает своих свидетелей в другие виноградники),

но “души живой”»³. Себя О. Седакова считает «светским человеком и светским автором». Представляется, однако, что ее поэзия, освещенная светом православия, может рассматриваться в особом — религиозном аспекте. За поэта, избравшего из понятной скромности позицию умолчания о собственном творчестве, должен сказать интерпретатор, для чего конкретным объектом выбраны две элегии Седаковой из небольшого одноименного цикла («стихотворной книги», по авторскому определению) 1987–1990 гг.⁴

«ЭЛЕГИЯ СМОКОВНИЦЫ»

В 1992 году, выступая на юбилейной цветаевской конференции в Амхерсте, И. Бродский сопоставил три стихотворения, интерпретирующие евангельский сюжет о Марии-Магдалине: «Пиета» Рильке, «О путях твоих пытать не буду...» Цветаевой и обе «Магдалины» из романа Пастернака. Оставляя в стороне концептуальное содержание этих блистательных интерпретаций, обратим внимание на то, что во всех перечисленных текстах, как уже традиционно повелось, налицо контаминация *двух* (а у Рильке, учитывая название, — трех, поскольку эпитет Пиета — Скорбящая обычно прилагался к Богоматери) евангельских героинь: Марии — сестры Лазаря, в доме Симона-прокаженного помазавшей ноги Иисуса и осушившей их своими волосами, той Марии, что сидела у ног Учителя, слушая Его слово, в то время как Марфа заботилась об угощении; и одной из жен-мироносиц,

будущей равноапостольной Марии-Магдалины. Бродский в своем «Примечании к комментарию» обозначает стихотворения Рильке, Цветаевой и Пастернака как «вершины великого треугольника»; объединяющим началом служит «описываемое религиозное переживание» (хотя «описывается» оно всякий раз по-своему: у Рильке очевиден сдвиг в сторону интимного, если не прямо эротического прочтения; в случае Цветаевой женщина пытается «исполнить партию Христа», в случае Пастернака — наоборот: «мужчина берется исполнить женскую партию»⁵. Что касается «религиозного переживания», то во всех трех (и более) текстах оно передано синонимично, например:

(Цветаева)

Я был бос, а ты меня обула
Ливнями волос —
И — слез.

(Пастернак)

У людей пред праздником уборка.
В стороне от этой толчеи
Обмываю миром из ведерка
Я стопы пречистые твои.

По отношению к этому *единому* сюжету Магдалины «Элегия смоковницы» О. Седаковой может быть рассмотрена как **палинодия** (греч. *обратная песнь*), то есть текст с прямо противоположным смыслом. Наша цель — показать, что «Элегия смоковницы» воссоздает такой экзистенциальный выбор и такой тип поведения, гибельность которых для человека очевидна именно на фоне

сюжета Магдалины — сюжета Спасения. Таким образом, элегия Седаковой, не содержащая никаких прямых отсылок к стихотворениям Рильке, Цветаевой и Пастернака, может быть прочитана как реплика в скрытом диалоге с ними.

В «Элегии смоковницы» переплетается несколько новозаветных мотивов и образов. Центральный — сама смоковница — многократно упоминается не только в Новом, но и в Ветхом Завете. Тень ее раскидистой кроны высоко ценилась на жарком Востоке, и выражение «сидеть под смоковницей» в библейские времена означало мир и благосостояние. Особенностью дерева было появление плодов *прежде* листвы, «по сему-то смоковница с листьями, но без плода в пасхальный период могла быть признана бесплодной»⁶. В речи Иисуса на горе Елеонской притча о смоковнице, распутившиеся листья которой предвещали лето, иллюстрирует пророчество о возвращении Царя во славе, которое уже «близко, при дверях» (Мф. 24:32). Самое известное упоминание об этом дереве содержится в рассказе евангелистов о том, как оно было проклято за бесплодие. Возвращаясь из Вифании в Иерусалим, Иисус «взалкал; и увидев при дороге одну смоковницу, подошел к ней и, ничего не найдя на ней, кроме одних листьев, говорит ей: да не будет же впредь от тебя плода вовек. И смоковница тотчас засохла» (Мф. 21: 18–19). Этот сюжет интерпретирован в одном из стихотворений Юрия Живаго как «Чудо»:

Когда мы в смятении, тогда средь разброда
Оно настигает мгновенно, врасплох.

Проблема *готовности* человека к Встрече, лишь намеченная Пастернаком в этих заключительных строчках, у Седаковой становится ведущей. Жажда нуждается в плодах, светильник — в масле: эта образная параллель позволяет подключить к истории смоковницы притчу о десяти девах. Разъясняя ученикам смысл Царства Небесного, Иисус уподобляет его достижение пяти мудрым девам, взявшим масло для светильников и готовым встретить жениха, тогда как неразумные забыли о масле и не вошли поэтому на брачный пир (Мф. 25: 1–13). Та же мысль о необходимости духовного бодрствования в стихотворении Седаковой адресуется «смоковнице», становящейся, таким образом, одной из «неразумных дев»:

— Бедная! — говорю я в себе, — ты свое заслужила.
Ты масла с собой не взяла, ты терпенья в ум не вложила
и без факела выйдешь, без факела выйдешь — позор! —

* * *

к Тому, кто не извещал ни о дне, ни о часе...

Символика брачного пира, свадьбы, как известно, в перспективе проецируется на «брачную вечерю» Агнца, сочетающую Жениха с его Невестой — Церковью, Небесным Иерусалимом (Откр. 19: 7–9). Героиня Седаковой — из тех, кто не избрал (как избрала Мария — сестра Лазаря) «благую часть» и не получил благодати. Последствия такого выбора тяжелы:

Вот и **не войдешь** в дом этой свадьбы, в среду ликованья,
и **не прольешь** <...>
дорогой аромат <...>
И **не проводишь** Его на мученье...

Смысловым итогом такой судьбы становится смерть. В евангельской этике *отказ* оборачивается *обретением*, «ибо кто хочет душу свою сберечь, тот потеряет ее; а кто потеряет душу свою ради Меня, тот обретет ее», — говорит Христос (Мф. 16:25).

А ты выбирала, безумная, жить.
— Правда, любой выбирает
жить и смотреть без конца, как весна идет,
птицы играют,
птенцов выводят, колосья блестят,
шумит каменистый Кедрон...

Христос испытывал учеников в твердости и решимости идти за Ним в ситуации, когда «лисицы имеют норы, и птицы небесные — гнезда; а Сын Человеческий не имеет, где приклонить голову» (Мф. 8:20).

Я просил <...> — читаем у Седаковой, —
Я болен — кто навестил меня?
Я пить хочу — где чаша?
Лисы язвыны имут и птицы гнездо,
Я стучу — где мой дом?

В этой строфе стихотворения также объединены разные эпизоды Евангелия (так, «чаша», помимо прямого смысла, отсылает к Гефсиманской ночи; последняя строка соотносится со «Словом к Лаодикийской церкви»: «Се, стою у двери и стучу: если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему и буду вечерять с ним, и он со Мною») — смыслы умножаются, налагаясь друг на друга. На горе Елеонской Иисус возвещает о грядущем

суде, где пастырь отделит овец от козлов и поставит овец по правую руку, ибо Он был странником, и они приняли Его; был болен, и они посетили Его. «Тогда скажет и тем, которые по левую сторону: “идите от Меня, проклятые, в огонь вечный”» (Мф. 25: 31–46). Сказано также: «Всякое дерево, не приносящее плода доброго, срубают и бросают в огонь» (Мф. 7: 19).

...С огнем
или без огня удаляясь, в темноте не видна уже
юродивая дева.

Не только бесплодную смоковницу, но и всех, кто «не принял» Христа, постигает проклятие: «вместо» Христа в двери входит смерть. Примечательно, однако, что в стихотворении Седаковой «гнев созрел. Слово в горле уже» — но так и не произносится. Движение к смерти передано в тексте угасанием световых и зрительных образов: «листья еще сверкают», но если «без факела выйдешь», перестанут блестеть колосья; выбиравший возможность «жить и смотреть без конца» сам становится невидимым в темноте. Ряд преобразений (смоковница — неразумная дева — юродивая дева — «чудным (в pendant «Чуду» Пастернака. — Н. М.) гневом убитое дерево», образуя кольцо, связывает воедино всех, кто «выбирает», как думает, жизнь, в действительности ведущую к смерти.

Стихотворение в целом также выстроено по принципу кольца. Начинаясь посвящением «Ивану Жданову» и обращением «Дерево, Ваня, то самое <...> узнаешь?», завершается оно также вопросом «Что же делать нам, друг, что делать, брат». Семантика именованных указы-

вает на адресата и как на частного человека (ибо трактуемые в тексте проблемы значимы для каждого), и как на «брата» по ремеслу — чем актуализируется автореференциальный аспект произведения. Этот аспект проявлен, в частности, мотивом текста-ткани. В первой строфе смоковница предстает *изображением* «на старой книжной гравюре, на рыхлой бумаге верже». Далее «рыхлая бумага» ассоциативно соотносится с «нешитым хитомом», о котором спорили распявшие Его. Наконец, в предпоследней строфе происходит еще одна поистине чудесная метаморфоза: за «рваной полою» скрыты «стая птиц, изумруд, полотно золотое» — сюжет «гневного» чуда завершается чудом надежды. Выступая на Международном симпозиуме в Риме (18.04.2007), О. Седакова говорила: «...я думаю о поэзии вообще, о том “сообщении”, которое она несет в мир. Я думаю о том, что все искусство самым интимным образом связано со “служением надежде”. Я думаю, что именно лицо Надежды — среди трех дочерей Премудрости: Веры, Надежды, Любви — более всего знакомо художнику. <...> То освободительное наслаждение, которое мы, читатели, зрители, слушатели, переживаем при встрече с великим произведением искусства, сводится к переживанию некоей таинственной надежды»⁷. Вторя евангельскому «поощрению к молитве» («Просите, и дано будет вам...»), «Элегия смоковницы» завершается обетованием: «Кто просит — однажды получит. Кто просит прощенья — однажды будет прощен». Так композиционное «кольцо» размыкается; мотив закрытых/открытых дверей (входа/выхода) обретает перспективу. Нельзя не обратить внимания на импли-

цитную контаминацию «смоковницы» и другого библейского персонажа — блудного сына: «Кто от стыда не поднимет лица — тот любимее всех. Сердце ему обнимает лишение, как после долгой разлуки жениха обнимают или отца».

Мотив входа/выхода имеет еще один смысл — это оппозиция внутреннее/внешнее, которая, в частности, имеет прямое отношение к уровню «автометаописания». Говоря о доктринальных смыслах Евангелия, текст Седаковой остается элегией, сохраняя жанровую идентичность. Его диалогическая структура (обращение к «другу», к «смоковнице», передача прямой речи Христа) вписана в сферу авторского сознания: «Бедная, — говорю я *в себе*». Финальная строфа, таким образом, звучит как монолог от лица Автора, позиция которого может быть определена словами из другого стихотворения: «Ты мной пишешь, как кровью по крови, как огнем по другому огню».

Размышления о духовном оправдании художественного творчества приводят Седакову к утверждению не только возможности, но и осуществления в XX веке поэзии, говорящей об истинах веры⁸. Один из создателей нового религиозного искусства, по убеждению Седаковой, — Б. Пастернак с его образами «сестры — Жизни», «мироздания — Магдалины». Самой Седаковой близка светлая тональность поэтического мира Пастернака. Это мировоззренческое родство двух поэтов проявилось, как мы стремились показать, в тексте «Элегии смоковницы», буквальный сюжет которой — антитеза сюжету «Магдалины», а жанр традиционно предназначен для «скорбных» медитаций. В поэтическом обетовании *надежды*

нам видится суть творческих устремлений О. Седаковой. Как сказано в ее стихотворении «Ангел Реймса»,

Все-таки позволь мне напомнить:
ты готов?
К морю, гладу, трусу, пожару,
нашествию иноплеменных, движимому на ны гневу?
Все это, несомненно, важно, но я не об этом.
Нет, я не об этом обязан напомнить.
Не за этим меня посылали.
Я говорю:
ты
готов
к невероятному счастью?

«ВАРЛААМ И ИОАСАФ»

В небольшом цикле элегий, рассматриваемых нами, этот триптих — единственный текст, не имеющий посвящения; «вместо» него к стихотворению поставлен эпиграф (из русского духовного стиха) «Старец из пустыни Сенаарской...», с повторения которого и начинается сам текст. Однако это обстоятельство не умаляет свойственного всем пяти элегиям диалогизма, и в этом случае создаваемого лексикой («скажет», «беседа»), обращениями («твоя», «твой», «ты», «старец мой чудесный» и т. д.), просьбами («подними», «уведи»), общей вопросо-ответной композицией целого, завершающейся прямой апелляцией «Боже правды, Боже вразумленья». Как и «Элегия смоковницы» (и в отличие от остальных трех

элегий), «Варлаам и Иоасаф» воспроизводит известный сакральный сюжет. «Повесть о Варлааме и Иоасафе», широко распространенная в средневековых литературах, также в основе своей имеет диалог: за вопросами царевича следуют обстоятельные, с многочисленными примерами, ответы старца, речь которого, таким образом, доминирует в тексте, приобретающем благодаря этому наставительный, поучительный характер. Лирический мини-цикл О. Седаковой выстроен по-иному. «Старцу из пустыни Сенаарской» вообще не дано права голоса: в первом стихотворении о нем говорит повествователь, во втором старец фигурирует только как объект обращения царевича. В этой связи чрезвычайно существенной представляется позиция повествователя, функционально «замещающего» Варлаама. В первой строфе содержится краткий пересказ сюжета (или, скорее, фавулы) «Повести»: к индийскому царевичу, оберегаемому отцом-язычником от ненавистной тому христианской веры, под видом купца проникает пустынный Варлаам и наставляет его на путь истины, рассказывая многочисленные притчи, так что впоследствии Иоасаф становится «наследником негибнущей жизни», вместе с учителем предавшись отшельническому подвигу⁹.

В тексте стихотворения Седаковой старец назван не только «перекупщиком самоцветов», но и «врачом» (далее именно в этом качестве воспринимает его царевич), что обращает нас к области священного предания: врачом, как известно, был евангелист Лука; еще ранее пророк Исаия открывает обещание Господа «оживлять дух смиренных и оживлять сердца сокрушенных» (Ис. 57, 15)

и исцелить того, кто, «отвратившись, пошел по пути своего сердца» (Ис. 57, 17–18). Заметим, что средневековая повесть не содержит этого нюанса (хотя функционально Варлаам именно в качестве целителя и выступает).

В отличие от «врача», роль перекупщика самоцветов («купца») в контексте данного сюжета вполне традиционна и также содержит многозначительную новозаветную аллюзию. Среди приведенных в синоптических евангелиях различных притч, раскрывающих смысл Царства Небесного, есть история о купце, нашедшем драгоценную жемчужину и продавшем все, что имел, ради обладания ею. Прекраснейший, лучший драгоценный камень — алмаз с давних пор служит эмблематическим обозначением самого Христа. Так, «Стих Иоасафа царевича» (так называемый «бегунский» вариант русского духовного стиха) рассказывает о том, что «Пречистая дева родила сей камень» и «он ныне пребывает выше звезд небесных»¹⁰. «Алмазом» назван в стихотворении Седаковой Царь Небесный. Сверкающий «камень», с которым приходит к царевичу «перекупщик самоцветов» (примечателен и выбор именно этого слова), начинает собою лейтмотив *света*, вокруг которого выстроена вся образность «Варлаама и Иоасафа».

Одной из немногочисленных конкретных реминисценций повести в первом стихотворении, безусловно, является сравнение («родине, сверкнувшей из прорех / жизни ненадежной, бесталанной, / как в лачуге подземельной смех»). Цитата отсылает к эпизоду повести, а точнее, к притче о некоем царе, ходившем со своим советником ночью по городу в надежде увидеть что-либо «полезное»

и изумившемся дружному веселью семьи, прозябающей в убогой пещере. Пространственная оппозиция объединяет «царский дом» и «подземельную лачугу» в противопоставлении «пустыне»; с первым членом оппозиции связано представление о земной, неподлинной жизни, временной и тленной как в бедственном состоянии, так и в «скоромимоходящей красоте». «Пустыня» же репрезентирует «родину», утраченную человеком после грехопадения. Этот многослойный образ удерживает этимологическое и историческое значение слова (пустыня как место подвижничества) и в то же время возрастает до метафоры рая и в смысловом итоге — Царства Небесного. «Пустыня» оказывается тождественной «саду». Там «сеятель идет над бороздами / вдохновенных покаянных слез» (вновь отсылка к евангельской притче), далее же возникает образ «садовника», также имеющий обширные смысловые коннотации (и нередко встречающийся в поэзии Седаковой). Однако данное стихотворение представляет собой особый вариант истолкования традиционной библейской образности, поскольку над садовником оказывается некто превосходящий его: «так садовник садит, строит, правит, / но хозяин *входит* в сад». Его верховная воля правит всем. Так старца, «ум его устроив и разведав», «шиллот недоуменный плач / превратить во вздох благоуханный / о прекрасной, / о престранной / родине». Так сеятель «без сожаления» оставит любое озаренье и счастье.

Скажет каждый, кто работал свету:
ангельскую он прервет беседу
и пойдет куда велят.

Повествователь говорит об этом как обладающий истинным знанием, он выстраивает противопоставление «ненадежной», подобной рвущейся ткани, жизни и сверкающей «родины», он создает образ «пустыни» и объясняет законы подлинной жизни — почему и оказывается функциональным «заместителем» старца Варлаама; более того, позиция Варлаама вмещена в сферу его сознания. Существенно также, что повествователь — один из многих, «кто работал свету» («твою, о ночь, возлюбленную нами, / выжимают световую гроздь»).

«Ночь» у Седаковой часто предстает светоносной (ср., например, «Китайское путешествие»). В первом стихотворении «Варлаама и Иоасафа» свет выступает основной характеристикой «родины, сверкнувшей из прорех» обыденной жизни: «семенами / чудными полны лукошки звезд», «только в пламя засевают пламя», «световая гроздь»; затем световые образы утрачивают вещественность («озаренье») и обретают заключительный, высший смысл в каноническом выражении «работал свету».

Мистика *света* в богословии занимает особое место. Она связана прежде всего с проблемой боговидения и богопознания. «Священное Писание, как и литургические песнопения, и вся святоотеческая литература, — отмечает православный богослов В. Н. Лосский, — изобилует выражениями, относящимися к Божественному Свету, к славе Божией, к Самому Богу, Которого именуют “Святым”. Следует ли видеть в этом только метафоры, риторические образы? Или же этот Свет есть истинный аспект Бога, реальность мистического порядка?»¹¹ Очевидно, что для религиозного сознания вопрос является

риторическим. «Я свет миру, — говорит Иисус, — кто последует за Мною, тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни» (Ин. 8, 12). Эта догматическая истина составляет сюжетную основу средневековой повести и ее поэтической интерпретации О. Седаковой. «Мир, который отказывается от откровения и замыкается в своей самонадеянности, противится свету и является “мраком”, и все, что окончательно отдалится от Бога, станет достоянием “тьмы крошечной”»¹². «То, что знают все, темнее ночи. / Ты один вошел с огнем», — обращается царевич к старцу.

Второе стихотворение триптиха — речь царевича Иоасафа — продолжает образно-тематический ряд первого, развивая его; в то же время оно в известной степени может быть рассмотрено как антитезис (в гегелевском смысле) первому, поскольку представляет иную, формально противоположную позицию говорящего. По контрасту с «прекрасной» родиной (ср. определения «сверкнувшей», «чудными», «вдохновенных», «возлюбленную») в земной юдоли царит тьма; порядок и строй мироздания, его звезды «отвернуты от нас»; в итоге «вся жизнь не видит и болит», уподобляясь страшному сну. Если в первом стихотворении фигурируют «прорехи жизни», то во втором «рвется человек, как ткань дурная». Другими словами, второй текст — это проявление личного, индивидуального сознания, позиции конкретного человека, совершающего, как и в «Элегии смоковницы», свой выбор. Сопоставление двух элегий представляет коллизию ошибки и истины. Иоасафу, в отличие от героини-«смоковницы», открывается свет, открывает-

ся истина, ибо «ветер веет, где захочет» (парафраза знаменитого евангельского «Дух дышит, где хочет», Ин. 3, 8). Исходная контрастность двух позиций в «Варлааме и Иоасафе» («снимаемая» сюжетом) явственнее всего в итоговых четверостишиях обоих текстов.

- (1) Потому что **вверх**, как вымпел,
поднимает сердце благодать,
потому что есть любовь и гибель,
и они — сестра и мать.
- (2) Если бы ты знал, какой рукою
нас уводит **глубина!** —
о, какое горе, о, какое
горе, полное до дна.

В тексте повествователя ключевое слово — благодать, в тексте царевича — горе. «Что же мне в огне твоём любимом / столько горя говорит?» — вопрошает Иоасаф. «Да, огонь жжет. “О, какое горе, о, какое / горе, полное до дна!” О чем же еще не переставала говорить поэзия, как не об этом?»¹³. Концепты *глубины* и *высоты*, противоположные, казалось бы, по своему буквальному значению, дают еще одну возможность размышления о природе особой поэзии, вдохновляемой верой. С одной стороны, сближение *горя* и *глубины* может быть интерпретировано в традиционном смысле как (по определению О. М. Фрейденберг) «мифологическое тождество семантик» (мифологическим сознанием горе мыслится как бездна). В нашем контексте это, следовательно, та глубина, из которой *взывают* (de profundis...). Одновре-

менно неотменимо и иное прочтение, в котором глубине противостоит не высота, в плоскость. «Образ — конечно, не единственное, но, может быть, самое родное, самое сердцевинное пространство для жизни веры», — замечает Седакова, — поскольку несет в себе «счастливую тревогу глубины»¹⁴. Может быть, это глубина той пещеры, о которой так поэтично говорит о. П. Флоренский и где «под пещерными сводами сердца и воссиявает Звезда Утренняя»¹⁵. «Любовь и гибель» не случайно родственны, как «сестра и мать», ибо «страшнее спасения нет вещи. Если кто считает это преувеличением, пусть вполне серьезно подумает, что имеет в виду спасение. Мечтать на этот счет не приходится, все уже сказано»¹⁶. Душевная боль царевича — «это боль собственного изменения, страдание своей — частичной — смерти, болезненность рождения неизвестного Я»¹⁷. Таким образом, снимается поверхностная оппозиция высоты и глубины: речь идет о глубине благодати, *поднимающей* сердца. Многозначность образа убедительно свидетельствует о специфике поэтического (художественного, литературного...) воплощения христианской доктрины, которая при всей неисчерпаемой глубине содержания различных толкований не предполагает, как не предполагает и собственно эстетического прочтения.

После тезы и антитезы синтез осуществляется в третьем стихотворении мини-цикла. Если в первом говорится о том, что должно идти, «куда велят», во втором — о личной просьбе наставить на путь истины, то в заключительном Бог собирает Себе народ. Подводится итог «древнего рассказа». Итоговой становится и позиция по-

вестователя, который в первом тексте воссоздавал историю «старца из пустыни Сенаарской» таким образом, что их точки зрения совмещались. Теперь же повествователь и персонаж дистанцированы по времени: повесть оказывается «древней», а повествователь, идя путем катафатического («утвердительного») богословствования, перечисляет присушие Господу совершенства. Однако во всех трех текстах время действия — незавершенное настоящее, что делает «древний рассказ» вневременным, обращенным к каждому из нас. Многозначительна градация именовании: сеятель — хозяин — Царь Небесный — Бог. Одновременно символический ряд значений («перекупщик самоцветов» — «Царь твой тихий, твой алмаз» — «Бог того, кто без Тебя умрет») вырастает (в данном случае именно так) до «прямого, исчезающего перед своим предметом слова»¹⁸. Эпитет «Царь твой тихий» актуализирует ассоциацию с одной из самых поэтических молитв — «вечерней песнью» «Свете тихий». «Господь Иисусь — кроткій, тихій свѣтъ отъ святой славы безсмертнаго, значить, святого, и потому блаженнаго Отца Небеснаго. Но Онъ, это тихое Солнце міру, взошло на землѣ и затѣмъ закатилось», и «въ свѣтъ этого Свѣта “узрѣли свѣтъ” Присносущей Троицы»¹⁹.

Обратим внимание на продолжение этого лирического сюжета в других стихотворениях. За «Варлаамом и Иоасафом» следует посвященная С. С. Аверинцеву элегия «Земля» (а за нею — раздел, озаглавленный «Вечерняя песня»):

Когда на востоке вот-вот загорится глубина ночная,
земля начинает светиться, возвращая

избыток дареного, нежного, уже не нужного света.
То, что всему отвечает, тому нет ответа.

Образ зеркальной передачи света, инициирующий вслед за посвящением диалогическую структуру текста (и продолжающий тем самым метафорику предыдущего стихотворения), воссоздает особую *вечернюю* атмосферу, в которой с древних времен верующие, «пришедше на западь солнца», обращались в молитве к *невечернему свету*. Как благодатную, неразрывно связанную с религиозным переживанием, описывает эту атмосферу о. П. Флоренский²⁰. Показательно, однако, что в разбираемых стихотворениях Седаковой нет ни прямых цитат, ни аллюзий на «Свете тихий», но поэтические образы рождают смыслы, *отвечающие*, соответствующие смыслу молитвы. При этом, в отличие от канонических текстов, поэтический текст может строиться на контаминации и инверсии мотивов, многозначен по природе и далеко не всегда связан с конкретными сакральными сюжетами или богослужебными реалиями, но, выражая мироощущение религиозно мыслящего человека, свободно оперирует соответствующим словарем и отсылками к тем или иным аспектам священного предания (так, например, в «Элегии осенней воды» обращение к одному из тропарей Великого покаянного канона Андрея Критского не только формообразующий прием. «Поднимись, душа моя, встань, как Критский Андрей говорит...» — этот императив мог бы служить эпиграфом ко всей поэзии О. Седаковой). Анализ цикла элегий как целого, межтекстовых связей и лейтмотивов в нем позволил бы подвести итоги

этих наблюдений. Поэтическое слово Седаковой живет в безмерном контексте христианской культуры, в значительной степени определяясь феноменальной эрудицией филолога и богослова, опосредующей личную веру и дар Муз.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Полухина В. Иосиф Бродский глазами современников. Книга вторая (1996–2005). СПб., 2006. С. 125.

² Там же. С. 237.

³ Седакова О. А. Заметки и воспоминания о разных стихотворениях, а также Похвала поэзии // Седакова О. Проза / Сост. А. Великановой. М., 2001. С. 70.

⁴ Стихотворения О. Седаковой цит. по ее книге «Стихи» (М.: Эн Эф Кью / Ту Принт, 2001). (Заметим, что в изд.: Седакова О. А. Музыка: стихи и проза. М.: Русский мир, 2006, а также в четырехтомнике 2010 г. — раздел «Элегии» выстроен по-иному.)

⁵ Бродский И. А. Примечание к комментарию // Сочинения Иосифа Бродского. СПб., 2001. Т. 7. С. 179–202.

⁶ Библейская энциклопедия. — Репр. воспр. изд. 1891 г. — М., 1990. С. 661–662.

-
- ⁷ Опубликовано в журнале «Континент» (2007. № 134).
- ⁸ См., напр.: Седакова О. А. «В целомудренной бездне стиха»: О смысле поэтическом и смысле доктринальном: Инаугурационная лекция по случаю присвоения звания доктора богословия *honoris causa* // Седакова О. А. Музыка: стихи и проза. М., 2006. С. 447.
- ⁹ Повесть о Варлааме и Иоасафе: Памятник древнерусской переводной литературы XI–XII вв. / Подгот. текста, исслед. и коммент. И. Н. Лебедевой. Л., 1984.
- ¹⁰ Бегунские стихи / Введ. В. И. Срезневского // Материалы к истории и изучению русского сектанства и раскола / Под ред. В. Бонч-Бруевича. СПб., 1908. Вып. 1. (Электронный ресурс. Режим доступа: <http://starajavera.narod.ru/duhovnyستيhi.html>).
- ¹¹ Лосский В. Н. Богословие света в учении св. Григория Паламы // Лосский В. Н. Боговидение. Минск, 2007. С. 354–355.
- ¹² Лосский В. Н. «Мрак» и «свет» в познании Бога // Там же. С. 333.
- ¹³ Аверинцев С. С. Горе, полное до дна // Седакова О. А. Стихи. М.: Гнозис; Carte Blanche, 1994. С. 358.
- ¹⁴ См.: Седакова О. А. Речь при вручении премии Владимира Соловьева (Ватикан, 1 июля 1998 г.) // Седакова О. А. Проза. С. 936–946.
- ¹⁵ Флоренский П. А. На Маковце // Флоренский П. А. У водоразделов мысли. М., 1990. Т. 2. С. 20.
- ¹⁶ Седакова О. А. Заметки и воспоминания о разных стихотворениях, а также Похвала поэзии. С. 73.
- ¹⁷ Седакова О. А. Героика эстетизма // Седакова О. А. Проза. С. 330.
- ¹⁸ Седакова О. А. От автора // Седакова О. А. Стихи. М., 1994. С. 5.
- ¹⁹ Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. М., 1990. Т. 1 (I). С. 97.
- ²⁰ См.: Флоренский П. А. На Маковце.

«Стелы и надписи»:
«театр вещей и изображений»
и поэтика слова

Цикл, состоящий из семи стихотворений (1982), открывается посвящением *Нине Брагинской, проникновенно изучившей этот предмет*. О каком предмете идет речь? Естественно сразу же предположить, что имеются в виду поименованные в заглавии объекты — стелы и надписи. «Стела (*греч.* *stele* — колонна, надгробие), вертикальная, как правило, прямоугольная или конич. каменная плита с декоративным завершением наверху или без него»¹. Такие стелы с высеченными на них текстами или изображениями устанавливались в качестве погребального или памятного знака². Надписи «обычно делал особый мастер, выдавливая буквы или придавая им выпуклую форму, а иногда покрывая их красной краской, чтобы легче было читать»³. Таким образом, заглавие текста неявно связано с неким удвоением: «стела» сама по себе предполагает наличие «надписи». В таком случае возникает вопрос о том, каков аналог «надписей» в поэтическом тексте, что выполняет их функцию в стихотворениях: их названия или, может быть, текст каждого в его полноте? Можно ли

предположить, что каждое стихотворение — экфрасис той или иной «стелы»?

На первый взгляд, большинство заглавий — номинативного характера («Мальчик, старик и собака», «Женская фигура», «Две фигуры», «Госпожа и служанка», «Кувшин. Надгробье друга», «Играющий ребенок») и выполняет функцию «вывески», что, вообще говоря, не было свойственно античным надгробиям⁴; в то же время в культурной памяти Европы они сохраняются под сходными наименованиями (например, знаменитые стела Гегесо из Национального музея Афин и стела Мнесарет, хранящаяся в глиптотеке Мюнхена; обе изображают немую беседу двух женщин). Однако завершающее цикл седьмое стихотворение имеет заглавие совсем иного характера — это «Надпись», что, опять-таки на первый взгляд, не находит никаких соответствий в самом тексте стихотворения, но, оказавшись в сильной позиции, еще более акцентирует словесную природу *этого предмета*.

Связанные с ним исследования Н. В. Брагинской посвящены не античным архитектурным памятникам и не эпиграфике как таковой; в данном случае мы особо выделим разработанную ею концепцию *диалогического экфрасиса* (далее — ДЭ) как словесного жанра. Его генезис Н. В. Брагинская связывает с «прототеатром», обрядово-фольклорным зрелищем. «Театр изображений — это такой театр, в котором 1) актером является не человек, а изображение, вещь; 2) рядом с актером-человеком “играют” актеры-куклы, актеры-статуи, актеры-картины; 3) актеры-люди подражают актерам-вещам, неодушевленным куклам, позам статуй и т. д. <...> Театр изобра-

жений относится к такой ступени развития культуры, когда театральное и изобразительное искусство не имеют строго очерченных границ; театр изображений можно назвать также зрелищным функционированием произведений изобразительного искусства»⁵. Как писала О. М. Фрейденберг, «пока нет понятий, рассказ представляет собой словесную “картину”, лишенную времени, “подобие” действительности, показ чего-то зримого воочию»⁶. Интересующие нас стихотворения О. Седаковой также представляют собой «сплав» разных миметических форм — словесное изображение скульптуры (барельефа) или «картины», театрального «показа», эпиграфики и устной беседы; при этом поэтическое слово «оживляет» безмолвный «театр вещей и изображений», переводит «немую» речь в звуковой регистр (причем звучащий «здесь и сейчас», в настоящем времени).

Механизм превращения архаического «прототеатра» в ДЭ Н. В. Брагинская называет «*“нарративизацией”*», которая представляет собой частный случай *ресемантизации*. Суть его состоит в том, что по отношению к некоторой культурной форме или явлению как целому возникает позиция описателя, повествователя (нарратора) или шире — наблюдателя. Термин *“ресемантизация”* может быть понят двояко: как воскрешение смыслов забытых и утраченных и как внесение смыслов новых»⁷.

На наш взгляд, именно подобная — двоякая — ресемантизация определяет авторскую интенцию и поэтику стихотворной книги «Стелы и надписи». Тексты стихотворений, как мы увидим, в большой мере удовлетворяют определению ДЭ по ряду «общих и неочевидных

черт и признаков»; к наиболее существенным чертам ДЭ Брагинская относит «сакральную обстановку и вопросо-ответную форму беседы, скрытый, загадочный смысл изображения, неведение и недоумение зрителей и мудрость экзегета-ведущего, множественность зрителей, единичность экзегета, зрительные императивы, зрительные образы и световую лексику, мотив путешествия»⁸.

Помимо перечисленных характеристик, свойственных (естественно, с необходимыми оговорками и пояснениями) и стихотворениям Седаковой, их объединяют в цикл общая тема и основной топос — встреча жизни и смерти, беседа живых и умерших на «границе» двух миров. Поскольку античные некрополи располагались вдоль дорог, этот топос органично включает в себя и топос дороги, эксплицированный в последнем стихотворении, но неявно присутствующий и в других текстах (например, упоминание *перевозчика* = Харона и типичная для античной эпитафии ситуация разговора умершего [надпись на стеле делалась от 1-го лица] с прохожим: *Sta viator!**). Как известно, грекам свойственно было спокойное, «эпическое» восприятие смерти; но в данном случае уместно отметить, что «деструктивности смерти социум противопоставляет мощный заслон культурного освоения ее “территории”»⁹ (в другой работе Н. В. Брагинская называет это «приручением смерти»¹⁰). В ДЭ «все внимание зрителя и экзегета сосредоточено не на самом художественном объекте как произведении искусства, а на изображенном, предмете изображения, на его “словесном смысле” (толковании),

* Путьник, остановись! (*лат.*)

поэтому картина, статуя и т. д. учит, наставляет, открывает жизненную, философскую, религиозную тайну»¹¹. По словам О. М. Фрейденберг, «визионарный показ, разрастаясь в наррацию и делаясь одной из ее составных частей, получает понятийную функцию иносказания, позднее — аллегоризма и символизма»¹².

Первое же стихотворение цикла «Стелы и надписи» оказывается организованным гораздо более сложно, чем его архетипический образец — один из античных ДЭ — эпитафия. Оно начинается с загадки (что вообще-то типично для ДЭ и в следующих стихотворениях будет продолжено):

Мальчик, старик и собака. Может быть, это надгробье
женщины или старухи.

Откуда нам знать,
кем человек отразится, глядя в глубокую воду?

Энигматический смысл стихотворения неуклонно усложняется. Начинается с простого, оче-видного: почему изображение мальчика, старика и собаки может оказаться женским надгробьем? Наверное, все обстоит не так: живые пришли к могиле умершей? Но как только начинается прямая речь, ситуация кардинально меняется. Реплика «грустного мальчика»: «Я провинился, отец, но уже никогда не исправлюсь». Ответ: «Что же, — старик говорит, — я прощаю, но ты не услышишь. / Здесь хорошо». Мальчик не исправится и не услышит слов прощения, потому что умер? Но где «хорошо», где это «здесь» — на земле или под землею, в царстве мертвых? И не забудем, что мальчик и старик стоят рядом, и с ними собака.

Кто здесь жив, кто мертв? Дальше вновь инверсия: «Вот, ты звал, я пришел. / Здравствуй, отец, у нас перестроили спальни. / Мама скучает», — говорит живой мальчик, умерший отец отвечает прощальным наставлением (в соответствии с фольклорной традицией отец — всегда старик). Экфрасис «этой картины» замыкается в круг повторением начальной фразы:

Молча собака глядит
на беседу: глаза этой белой воды,
этой картины —
«мальчик, собака, старик».

Кавычки побуждают интерпретировать перечисление (которое, как мы знаем, в архаических культурах предшествовало описанию) как *надпись*, то есть «свернутый» экфрасис, который в стихотворении развернут как череда ответов на вопрос «кем человек отразится, глядя в глубокую воду». Традиционную для ДЭ партию зрителя здесь исполняет собака (существо бессловесное). Быть может, у нее есть и еще функция — недаром порядок перечисления в финале меняется: не «мальчик, старик и собака», а «мальчик, собака, старик»: собака как будто обозначает собою границу между миром живых и миром мертвых.

Что касается партии эксегета, изъясняющего смысл зрелища, раскрывающего загадки, то в первом стихотворении она как будто элиминирована. Помимо вариативности ответов, здесь значимы предположительные конструкции «может быть», «откуда нам знать», «может, и так».

Вопросы преобладают в третьем стихотворении, названном «Две фигуры»:

Брат и сестра? муж и жена? дочь и отец? все это и больше?
Кто из них умер, кто жив

и эту плиту заказал,
памятник встречи?

Кто и кого на прощанье
хочет запомнить?

Это вопрошание, диалог стоящих у плиты и лежащего (лежащих) под нею, наконец, прямое обращение умершего к живым («Прохожий, люби свою жизнь, / благодари за нее»), в точности соответствуя структуре античной эпитафии, делают стихотворение «памятником встречи» (это заключительные слова текста). Другой памятник — одиночная «женская фигура» второго стихотворения, которой суждено «вечно скорбеть», а проходим — досаждают ей любопытством. Далее следует стихотворение «Госпожа и служанка», очень близкое по композиции изображаемого к стеле Гегесо или Мнесарет, где также стоящая рабыня (в другой интерпретации — подруга) соседствует с хозяйкой, которая сидит, перебирая украшения в шкатулке. Есть версия, что Мнесарет — настоящее имя знаменитой афинской гетеры Фрины, послужившей моделью для Праксителя и Апеллеса. Это мотивирует интерес героини изображения к собственной внешности (нехарактерный для замужних эллинских женщин, но свойственный женской природе вообще), к различным «уловкам» для исправления того, что «требует ласковой мази, / бус и подвесок».

Молча служанка стоит
В ожидании просьбы, которой она не исполнит.

От стихотворения к стихотворению меняются его персонажи, представляя различные варианты «памятника встречи»: от самой общей версии в первом тексте (юность и старость) через одиночную женскую фигуру во втором и гадательную конструкцию следующего стихотворения к возможной разгадке: «две фигуры» — это «госпожа и служанка»; а вот «надгробье друга» и далее — «играющий ребенок».

В последнем из перечисленных текстов многое меняется, поскольку в статичную композицию «встречи» жизни и смерти включается тема времени. Прежде всего, образ играющего ребенка в данном контексте воспринимается как самый драматический: смерть взрослого и тем более старого человека соответствует «природе вещей», смерть же ребенка, которому не суждено прожить свою жизнь, — нарушение законов этой «природы».

Тем не менее он безмятежно играет (хотя злое время «не ждет»). Игра — аналог и атрибут пребывания человека в Эдеме, младенческая пора жизни воссоздает этот всеобщий архетип. Ситуация игры в стихотворении разворачивается в гармонической атмосфере: «Прекрасно в этой неслышимой музыке, в комнате белой». Горечь о том, «чего жить не придется», уравновешивается утешением и покоем. Мы еще вернемся к этому кульминационному тексту, в котором, быть может, концепция смерти воплощается с наибольшей выразительностью.

Продолжая тему времени, можно заметить, что образ играющего ребенка напоминает известный фрагмент Гераклита о том, что «вечность — это дитя играющее», равно как и другой — о том, что «все течет». Течение времени здесь представлено по-разному. Например, именовани-ем различных этапов человеческой жизни:

И в предчувствии мы проживаем
то, чего жить не придется. Великую славу.
Брачную ночь. Премудрую, бодрую старость.
Внуков — детей того сына, которого нет.

Есть проекция в будущее:

— Он еще поиграет,
я успею доделать, что нужно.

Есть прямая формулировка: «Время не ждет, он играет». Наконец, движение времени эксплицируется введением мотива мечты, а также предчувствия: «И в предчувствии мы проживаем / то, чего жить не придется». При этом мотив, начинающий стихотворение, его и завершает: «Перед самым несчастьем предчувствие нас покидает». Так линейное время смыкается с циклическим и становится, по слову Платона, образом вечности.

Один из сквозных мотивов цикла, типичный для ДЭ, — это мотив смотрения, видения, организующий сюжетную композицию «встречи» перед стелой и необходимый для всякого экфрасиса: «Молча собака глядит / на беседу»; «Я вижу открытое море»; «Женщина в зеркало смотрит: что она видит, не видно»; «руку поднимет, какой мы здесь не видали»; «Мы не видим лица. Мы глядим

на него, как из двери / мать поглядела». Однако в этом перечне способностью видения наделены как живые, так и мертвые, изображенные на надгробии. Для первых видеть — естественное свойство:

Взгляд внимательный, смерть, ты не отнимешь —
законную горсть
у того, кто уходит, о нас печалясь...

В этом контексте значим также мотив зеркального отражения. Зеркало присутствует в цикле и как бытовой предмет («Госпожа и служанка»), и как древнейший способ самопознания («Откуда нам знать, / кем человек отразится, глядя в глубокую воду»), и на композиционном уровне. Так, первое стихотворение, начинающееся словами «Мальчик, старик и собака», заканчивается зрительным образом отражения в «воде» и перестановкой: «мальчик, собака, старик». Связанная с зеркальностью семантика воды традиционно передает и смыслы, символизирующие смерть; интересно, что в цикле Седаковой и то, и другое воплощено в белом цвете (здесь это единственный цветовой эпитет). Созерцание надгробья вызывает метонимический перенос по признаку цвета: вода — «гладкая, как алебастр» стелы, и «белая»:

...глаза этой белой воды,
этой картины —
«мальчик, собака, старик».

В стихотворении «Две фигуры» прощальная встреча живых с умершим описывается как прикосновение: «тень

к тени, бывшее к бывшему, / белое к белому». «Белый луч на полу» соседствует с играющим ребенком, и играет он «в комнате белой». Наконец, в заключительном стихотворении дорога ведет «вдоль многих / белых, сглаженных плит». Семантически соотносясь с «тишиной», «молчанием», «белый» (изначально «бесцветный») создает зримый образ смерти — невидимой и незримой, но воплощенной в камне и алебастре надгробных плит.

Но вернемся к самому *видению*: оно, как оказывается, свойственно и умершим, которые не только смотрят на вопрошающих, но и видят то, что для последних невидимо и недоступно.

— Что ты там видишь?
— Что я вижу, безумные люди?
Я вижу открытое море. Легко догадаться.

В стихотворении «Госпожа и служанка» героиня «в зеркало смотрит: что она видит, не видно <...> Видно, что-то там есть». Апофеоз этой темы — обращение мертвого к путнику в финальном тексте:

Здравствуй! как ясно ты смотришь на милую землю.
Остановись: я гляжу глазами огромней земли.
Только отсутствие смотрит. Только невидимый видит.

Внешне парадоксальное, оксюморонное утверждение продолжает «энигматический» сюжет цикла, инициированный первым стихотворением. Здесь же, в заключительной «Надписи», содержится еще одна «загадка»: «здравствуй! (мы знаем, это любимое слово прощанья)».

В данном случае ответ прост: как известно, греч. χαίρει — одновременно и приветствие, и прощание. Думается, что основу всех этих парадоксов составляет свойственная архаическим культурам вера в то, что мертвые обладают особым знанием (в частности, им открыто будущее); есть здесь и аллюзия на слова ап. Павла о том, что после смерти мы увидим все уже не гадательно, «сквозь тусклое стекло», а «лицем к лицу».

В структуре ДЭ вопрошание не менее значимо, чем смотрение. Как говорит О. А. Седакова, «...я полагаю, что письмо само по себе вовсе не противоположно звучанию. Вот стихи Бунина:

... на мировом погосте
Звучат лишь письма
(«Слово»)

Как же они *звучат*, если речь идет о надписях? Но письмо на самом деле *звучит*! Когда на античных саркофагах мне встречались слова, те, которые я могла прочесть, — греческое приветствие Khaire (Χαίρει) или латинское *Salve!* — они несомненно *звучали* в моем уме. <...> Глядя на надпись, сделанную человеческой рукой, мы чувствуем некий (потенциальный, скрытый) *звук* этих букв, *звук* высказывания»¹³.

Стихотворные тексты цикла сами становятся диалогом жизни и смерти, «переводя» немую беседу, изображенную на стелах, озвучивая ее. В цикле много не только зрительных императивов, но и побуждений прислушаться к безмолвному разговору, понять, о чем идет речь.

Что они там говорят?
Говорят:
— Это так.
— Я клянусь, это так.
— Так оно было и будет,
даже если не будет. Так.

Возможно ли здесь понимание, установление подлинного контакта? Судя по первому стихотворению, да — но контакт, по сути, односторонний, скорее похожий на «обращенный монолог», чем на «обмен персональными ценностями». Умерший старик дает наставление сыну: «всегда соблюдай благородство, / это лучшее дело живущих». Далее: «Прохожий, люби свою жизнь, / благодарите за нее». Опыт смерти дает право наставлять, ибо сообщает особое, недоступное живым знание:

...мы знали
все о каждом. Все, до конца, до последней
нежной его бесконечности.
Не желая, не думая — знали.
Не слушая, знали...

Умершие знают то, что́ они знают; живым остается вопрошание.

Да, мы друг друга ни разу не поняли. Это понятно.
Это было нетрудно.

Но — словно опровергая это утверждение — в следующем стихотворении «Кувшин, надгробье друга» можно услышать голос тех, кто живет на земле и, провожая друга, предлагает перевозчику-Харону щедрую плату. В этом

обращении есть бескорыстное самоотречение и есть знание. Знание о том, что каждый по смерти уходит на свою звезду; о том, что «нужно только за все не цепляться»; о том, что в «мельчайшей вещице» — то же «вещество, из которого сложены наши созвездья». Космическое единство небесного и земного заключено здесь в рамку кольцевой композиции: начавшись фразой «Хочешь — кувшин, хочешь — копьё, хочешь — прялка», стихотворение завершается (подобно первому тексту цикла) перечислением, данным в обратном порядке: «Прялка. Плуг. Копьё. Кувшин». Интересно здесь различие мужского и женского, наводящее на мысль о том, что смерть снимает эту оппозицию, нивелирует гендерные роли (специфически женская «функция», как мы видели, проявлена в «Госпоже и служанке», а в стихотворении «Кувшин, надгробье друга» — наоборот, «другу» предлагаются и копьё, и прялка). Смерть уравнивает всех по признаку пола, как и по признаку возраста (ребенок — мальчик — женщина — старик и старуха).

Более того, у «памятника встречи» объединяются живые и умершие (у Бога мертвых нет!) — так в античном сюжете начинает вырисовываться, становится осязаемой христианская модель миропонимания. В этой связи вернемся еще раз к стихотворной кульминации цикла — «Играющему ребенку». Как кажется, «премудрая, бодрая старость» равным образом восходит и к ветхозаветным представлениям о патриархах, и к ахматовскому «могучая евангельская старость». Ребенок, которому не суждено до нее дожить, тем не менее *знает*, как все, кто уже по ту сторону: «Знает ребенок, зачем он так странно уте-

о том, что просьбу не исполнят (содержание «просьбы» не расшифровано, представляя собой еще одну «загадку», интерпретация которой оставлена читателю).

Все эти наблюдения побуждают вернуться к обсуждению «партий», разыгрываемых в традиционном диалогическом экфрасисе. Как его структура реализуется в поэтическом цикле? Можем ли мы вообще говорить о сохранении в нем исходных ролей зрителя и эксегета? Эти вопросы связаны, разумеется, с определением позиции Автора в тексте.

За исключением последнего стихотворения, авторское присутствие здесь или безлично, «невидимо», или же проявлено в форме МЫ. В первом тексте, как уже говорилось, зрителем представлена собака, глядящая на беседу. Однако она сама является частью изображенной «картины»; таким образом, благодаря смысловому удвоению, подлинным «зрителем» целого следует считать Автора. Тем самым функции смотрящего и эксегета совмещаются. В то же время Автор не претендует на всеведение, он — «один из нас», отсюда вопросы, на которые нет простых ответов: «Откуда нам знать, / кем человек отразится, глядя в глубокую воду». Роль разъясняющего (эксегета) иногда реализуется в «озвучании» немой беседы или — тоже немного — монолога. «Кувшин, надгробье друга» — это стихотворение, написанное как обращение живого к ушедшему с предложением «выбрать» предмет для своего надгробного изображения, но обращение не индивидуализированное, а, напротив, обобщенное (пусть грамматически выраженное в единственном числе). Искомый предмет должен показать, «как **мы** живем

обозначает созерцающих надгробье: «Мы не видим лица. Мы глядим на него, как из двери / мать поглядела...». В сравнении создается жанровая картинка (мать, приглядывающая за играющим дитятей), и экфрасис возрастает в объеме за счет не только увиденного, но и воображаемого. Финальная строфа, возвращая к идее предчувствия, инверсирует и усложняет тему: «Перед самым несчастьем предчувствие нас покидает: / это уже не снаружи, это мы сами». Здесь МЫ — явно в значении МЫ общечеловеческое. В то же время происходит интериоризация лирического сюжета, преобразование экфрасиса в эмоциональное впечатление и самоанализ: «Так он в сердце играет, / ребенок, играющий в шашки». МЫ, следовательно, объединяет нас всех, живых и умерших.

Завершает цикл стихотворение «Надпись». Название оправдано, во-первых, тем, что здесь нет описания конкретной стелы (таким образом, из заглавия «Стелы и надписи» остается только «Надпись») — вместо этого, обобщая содержание стихотворной книги и завершая его, сюжет выстраивается как *путешествие* («во сне ли, в уме ли») «вдоль многих / белых, сглаженных плит» (изображенных в предыдущих стихотворениях). Во-вторых, тем самым заглавие финального стихотворения становится *надписью* ко всему циклу: текст не отсылает к описываемому предмету, а выполняет автореференциальную функцию. Здесь — единственный раз во всем цикле — Автор выступает как частный человек, что подчеркивается обращением «Нина» (и «Нина» исполняет в данном случае традиционную партию эксегета); оно же, в свою очередь, возвращает нас к посвящению

«Нине Брагинской...», еще раз подчеркивая композиционное кольцо. Однако и это стихотворение, подобное музыкальной коде, строится по принципу *crescendo*: местоимения «ты» и «мне» объединяются в «мы», а разговор двух идущих женщин, которые сами становятся персонажами экфрасиса, переходит в слышимый ими монолог тех, кто лежит под могильными плитами. Античный ДЭ словно реализуется в настоящем, здесь и сейчас.

Здравствуй! как ясно ты смотришь на милую землю.
Остановись: я гляжу глазами огромней земли.
Только отсутствие смотрит. Только невидимый видит.

«Старинная дорога» становится метафорой жизненного пути человека, и завершается все еще одним — быть может, самым важным — императивом: «Так скорее иди: я обгоняю тебя».

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Стела // Словарь античности. М.: Прогресс, 1989. С. 549.

² Стела: Материал из Википедии — свободной энциклопедии (URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D1%F2%E5%EB%E0>).

³ Надписи // Словарь античности. С. 369.

⁴ Брагинская Н. В. «Картины» Филострата Старшего: генезис и структура диалога перед изображением. (Электронный ресурс. Режим доступа: http://ivka.rsuh.ru/binary/85345_38.1298803673.71468.pdf).

- ⁵ Брагинская Н. В. Генезис «Картин» Филострата Старшего // Поэтика древнегреческой литературы. М.: Наука, 1981. С. 240.
- ⁶ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. С. 213.
- ⁷ Брагинская Н. В. «Картины» Филострата Старшего...
- ⁸ Брагинская Н. В. Генезис «Картин» Филострата Старшего. С. 248.
- ⁹ Брагинская Н. В. «Картины» Филострата Старшего...
- ¹⁰ Брагинская Н. В. «Приручение смерти»: погребальный плач, эпитафия, элегия, эпиграмма // Сайт Института высших гуманитарных исследований (URL: <http://ivgi.rsuh.ru/article.html?id=166121>).
- ¹¹ Брагинская Н. В. Генезис «Картин» Филострата Старшего. С. 232.
- ¹² Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. С. 219.
- ¹³ Седакова О. А. Звук: Из цикла радиобесед «Искусство поэзии» // Седакова О. А. Четыре тома. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. Т. 3. Poetica. С. 202.
- ¹⁴ Шталь И. В. Художественный мир гомеровского эпоса. М.: Наука, 1983. С. 73–74.

De arte poetica Ольги Седаковой

И вода, говорящая «да».

О. Э. Мандельштам

Обращаясь к этой фундаментальной теме, мы выделим лишь некоторые ее аспекты, подводя итог написанному нами. Прежде всего напомним, что сама О. Седакова формулировала основные принципы своего «поэтического искусства», как и искусства вообще в ее представлении, едва ли не исчерпывающим образом, многократно и разнообразно, в стихах и в прозе, начиная со знаменитого эссе тридцатилетней давности («Заметки и воспоминания о разных стихотворениях, а также Похвала поэзии»). Предваряя том «Poetica» в издании 2011 г. (самом полном на сегодняшний день), Седакова пишет об этой («в замысле») «отдельной книге»: «В “Похвале” впервые поставлены многие темы, которые в дальнейших работах развиваются, иногда продолжают, а иногда пересматриваются, но всегда выражаются проще и точнее»¹. За этой первой частью тома «Poetica» следуют «самые общие размышления о поэзии, условно говоря: поэзия при свете философии. Третья часть — обсуждение некото-

рых вопросов поэтики и стихотворной техники: поэзия при свете аналитики. Четвертая часть — из истории русской поэзии, или: русская поэзия XIX–XX веков в свете ее истории»². Этим содержание тома не исчерпывается, более того, оно постоянно дополняется устными и печатными выступлениями Ольги Александровны Седаковой.

Мы рискнули бы добавить к перечню «подходов» к поэзии еще один, не названный здесь автором, но, возможно, определяющий: поэзия при свете веры. О важности этого подхода Ольга Седакова говорит в одном из своих выступлений: «Я всегда была уверена, что и мысль, и образ могут вполне осуществиться только тогда, когда их глубину, их даль освещает свет богословия. В этом отношении искусство и мысль ничем не отличаются от всякого человеческого опыта, который сбывается в присутствии этого света, при том что сам этот свет может оставаться для нас невидимым. И быть может, в наше время, в то время цивилизации, которое многие называют ее “поздним часом”, необходимость этого условия для самой простой художественной удачи становится особенно очевидной»³.

Поэтому, отсылая читателя к размышлениям о поэзии самой О. А. Седаковой, мы сосредоточимся на вопросе, одном из ключевых во всяком литературоведческом исследовании и итоговом для проблематики нашей книги, — проблеме автора. Анализ субъектной структуры стихотворений Седаковой представляет собой задачу чрезвычайной сложности; в то же время даже от непрофессионального читательского внимания не ускользает очевидная особенность ее лирического Я, которая до-

минирует в стихах и характеризует позицию автора. Формально это — почти полная анонимность, отсутствие какой бы то ни было самопрезентации, того автопсихологизма, который свойствен, как правило, традиционно понимаемому лирическому герою (героине). При этом Седакова не избегает биографического подтекста, который иногда обозначается непосредственно, как в «Диком шиповнике», «Старых песнях», «Китайском путешествии» и т. д. Однако прежде всего лирическое Я со всеми его модификациями — поэт, что в значительной мере и определяет воплощенное в ее поэзии мироотношение.

А. И. Шмаина-Великанова считает, что «...в творчестве Ольги Седаковой ярчайший образ поэта — Давид, который поет царю Саулу. И один из ключевых мотивов этого стихотворения — успокоение и исцеление страдающей души»⁴. Стихотворением «Давид поет Саулу» открывается сборник «Ворота. Окна. Арки» (1979–1983).

Как известно, название — «имя» текста, в значительной мере определяющее его семантическое поле. Здесь оно могло быть подсказано, как мы полагаем, одним из разделов монографии О. М. Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра» — «Ворота, двери, арка» (чуть ниже заголовка встречается перечисление «ворота, двери, окно, арка»⁵. В архаический период эти символы, генезис которых связан с рождающим женским началом, означали «стену», разделяющую мир жизни и мир смерти, «загробно-небесный горизонт». В конечном счете, в арке, воротах, двери овеществлялась метафора борьбы «смерти» и «света». Например, триумфальную арку «...специально сооружали для отвращения опасности: это говорит

о том, что существование такой арки само по себе уже гарантировало избавление от смерти»⁶. Очевидно при этом, что все перечисленные образы указывают на пронизываемость «стены», *открытые* двери, что, по мнению О. М. Фрейденаберг, некогда символизировало прибытие бога.

Предположение о связи двух заглавий подтверждается тем, что в книге О. Седаковой никаких «арок» нет, хотя «ворота», «окна» и «двери» присутствуют; следовательно, речь должна идти о глубинных (архетипических), а не буквальных смыслах этих образов. Логичной будет и мысль об актуализации в анализируемой стихотворной книге семантики «границы», разделяющей (и одновременно соединяющей), как мы покажем далее, различные миры. О важности понятия границы (и, в частности, о его «двусмысленности»), как известно, писал в свое время Ю. М. Лотман⁷. Будучи одним из базовых способов самоопределения человека в мире, *граница* структурирует прежде всего оппозицию двух семиотических сфер — *мир земной / мир потусторонний*. Для книги О. Седаковой это тем более важно, что тема смерти является в ней доминантой, организующей смысловую структуру текста как целого. Она эксплицирована в таких стихотворениях, как «Сельское кладбище», «Лицинию», а также в двух посвящениях, написанных в особом жанре «на смерть...», однако ими не ограничивается. На образном уровне эта граница представлена чаще всего уже отмеченными архетипическими символами «окно» («стекло») и «двери», например: «Нет стекла, в каком ушедший / не увидит нас, живущих». В стихотворении «Давид поет Сауду» она ста-

новится объектом рефлексии поющего о пространстве смерти.

Другой важнейшей оппозицией является, наряду с пространственной, временная. Здесьнее, земное время конечно: о том, что «времени немного» — стихотворения «Сельское кладбище» и (альтернативой названию) «Весна»:

Разве ты знаешь, когда будет поздно?
Как снег сойдет, так и нас
хватитесь —
а нигде не видно.

О нераздельности времени и пространства (что, впрочем, понятно и без пояснений) свидетельствует, например, слияние «осени» с греческой богиней домашнего очага, хранящей его священный огонь, в единый образ *Осени-Гести*. В пространственной сфере выделение *дома* из окружающей его природы (у Седаковой ближайшим к дому топосом часто является *сад*) традиционно. Однако необычно его местоположение. Человеку «следует жить», как говорится в стихотворении «Встреча», буквально «на границе»:

Дом в метели,
или огонь в степи,
или село на груди у косматой горы,
или хибара
на краю океана.

Есть также особый дом, где человек обретает то, что ищет, — это **храм**. Размышление о путях блудного сына

в седьмом, заключительном тексте мини-цикла завершается этим образом, подобным тому, как библейский голубь возвестил Ною твердую землю после долгого плаванья. За церковными «воротами желтеет последний огонь на земле» («Вьюга»). Существенны также со- и противопоставленные сферы жизни и сна («Горная ода»), разума и безумия («В психбольнице»), высокого (культура) и низкого (быт): в стихотворении «В винном отделе» страдающий аллергией ребенок отца-алкоголика назван «Больным Королем», хозяином Монсальвата, хранящего чашу Грааля. И здесь нельзя не заметить, что поэт в своем творении преодолевает, открывает границы: отождествляет ребенка из винной лавки с легендарным Королем, готические колокольни — с пламенем (овеществляя определение готики как «пламенеющей»). И тогда оказывается, что цепь времени не прерывается, оно едино. Нечто, происходящее в городской церкви, — «как будто на озере Геннисаретском» («Вьюга»). В «Горной оде» «то Руфью отзываясь, то Рахилью, / глядела жизнь». В песнопении Давида «жены прядут / руно из времен Гедеона». Словом, как говорится в «Сказке...», завершающей книгу,

То ли это жизнь такая,
то ли в книге Бытия.

Именно *песня* (в широком смысле) преодолевает разорванность бытия, в котором «жизнь, как печень, разрывают». Поэтому книга О. Седаковой начинается (и заканчивается) образом поющего Давида, что образует кольцевую композицию, утверждающую идею восста-

новления целостности. В этой связи еще раз вернемся к названию книги, в котором можно увидеть аналогию с заглавием одного из рассказов В. Набокова из сборника «Весна в Фиальте» — «Облако, озеро, башня», — которое определяется в тексте словами «из дактиля в дактиль». Дело не в перечислительном характере названий (ср. «Король, дама, валет»), а в том, что «Ворота. Окна. Арки» ритмически определяются «из ямба в ямба». При этом буква «О» графически представляет собой круг, что дополняется визуальным образом арки и (возможно) окна (так называемое французское окно).

Единство жизни и текста («книги Бытия») создается также образом *пряжи*, воскрешающем этимологическое значение слова «текст». В анализируемом сборнике мы видим сплетение античных, библейских, средневековых образов и мотивов, аллюзии и прямые цитаты, связанные с именами Горация, Юнга — Жуковского, Хлебникова, Заболоцкого и других поэтов. Все повторяется, как было некогда, как записано в Книге:

Блудный сын возвратится, Иосиф придет в Ханаан
молодым, как всегда, и прекрасным сновидцем.
И вода глубины, и огонь перевернутых стран
снова будущим будут и в будущем будут двоиться.

Подтверждается единство бытия человека в истории и космосе, причем оно сопряжено *без-границности* природных стихий:

И вода есть зола неизвестных огней, и в золе
держит наш Господин наше счастье и мертвого будит.

Таким образом, преодоление границ в мире О. Седаковой означает двери (ворота, окна, арки), открытые для Бога. Остается сформулировать еще один, завершающий, смысловой аспект. Говоря о символическом значении ворот, дверей, арок, О. М. Фрейденберг имела в виду, разумеется, «прибытие бога» в его мифологическом понимании. В книге О. Седаковой преодолевается еще одна граница — между родовым мифопоэтическим сознанием и индивидуально-личностным сознанием христианина. Этот переход, в частности, связан с фигурой царя Давида, которой книга начинается и заканчивается. В составе Библии Псалтирь, авторство которой традиция приписывает Давиду, не случайно соседствует с книгой Иова: после летописи народа Израиля внимание переносится на человека как такового. В лирической книге автор продолжает «страшное дело песнопенья», начатое Давидом. Ему (точнее, ей) в заключительной «Сказке...» пастух говорит:

— Ты подумай.
Смерти больше не бывает.
Видишь, мы живем, как пламя
в застекленном фонаре.
Кто, скажи, по тьме кромешной
пробирается, качая
наш фонарь? И кто в закрытый
дом заходит, рыбу ест?
Знаешь — кто? Тогда иди.

В этих словах кажется несомненной аллюзия на слова Христа: «Се, стою у двери и стучу: если кто услышит го-

лос Мой и отворит дверь, войду к нему и буду вечерять с ним, и он со Мною» (Откр. 3: 20).

Прежде чем обратиться к разбору стихотворения о Давиде, концентрирующего в себе отмеченные выше мотивы всей книги, отметим, что образ Псалмопевца вдохновлял и продолжает вдохновлять многих поэтов; назовем хотя бы цикл К.Р. (вел. кн. Константина Романова) «Библейские песни», тексты Олеси Николаевой, Марии Галиной, Светланы Кековой...

Седакова вслед за Рильке выбирает тот сюжет из Ветхого Завета, где рассказывается, как Давид искусной игрой на арфе (гусях) отгонял от царя Саула злого духа (1 Цар. 16: 14–23). («Поелику Давид принял благодать Божия Духа, то, когда действовал Дух сей чрез Давида, дух лукавый оставался в бездействии»⁸.) С. С. Аверинцев особо отмечает это стихотворение, открывающее книгу «Ворота. Окна. Арки»: «...оригинальное стихотворение Седаковой “Давид поет Саулу”, по смыслу своему задуманное и выполненное как спор с одноименным стихотворением Рильке, спор по всем правилам античного “агона”: у Рильке певец отгонял от царя унылую одержимость напоминанием о чувственных радостях, у Седаковой предлагается катарсис изнутри самой доводимой до катарсиса безутешности, — ведь оно по своей музыкальной фактуре (в особенности когда дело доходит до коды), а также по всей организации соотношения между словом и метафизическим заданием гораздо больше похоже на подлинного Рильке, чем любые переводы»⁹.

Вначале обратим внимание на замечание С. С. Аверинцева о «музыкальной фактуре» стихотворения.

Заглавным «СаУлУ» задан ассонанс, определяющий звучание первой, третьей и пятой строф *песни Давида* (и продолжающийся далее): *душа, для души, Умная, струны, в глуши...* В третьей строфе звук перемещается в сильную (рифменную) позицию: *берегУт – въЮт – прУт* (с повторением) – *трУд – тУт – прядУт* (плюс *прУт, душа для души, мужи воЮЮт* внутри строк). То же — в пятой строфе: *моЮ – боЮ – краЮ – УзнаЮ – моЮ* (плюс *любЮ, этУ, емУ, картинУ*). Невольно вспоминается знаменитая интерпретация этого ассонанса в поэме Пушкина «Цыганы» — текст прочитывается о П. Флоренским как поэма о *МариУле*¹⁰. Рассуждая в другой работе о звуковом строении слова и его значении, философ видит в звучании «иррациональную действенность слова», которая «понятна как аналогичная действенность чистой музыки. В этом сложном музыкальном произведении, которое мы называем фонемой слова, **каждый** тон вносит нечто в общее впечатление, а хорошо известно и в этом смысле кажется понятным, что в музыке достаточно изменить иногда одну ноту, по тональности ли, или длительности, или акценту, или тембру, как произведение получает существенно иной характер. Чем тоньше “совесть ушей”, тем более значительным, а потому и ответственным сознается слово как явление звука»¹¹.

Предваряя свои разборы звукового строя стихотворений разных поэтов в работе «Вокализм стиха», О. А. Седакова пишет: «Наша идея состоит в подходе к *звуку* в стихе как к носителю определенной высоты — и к звуковому *строю* (не только “повторам”, но всем видам дистрибуции звуков) как определенной *организации* высот, своего

рода аналогу “мелодии”». И далее: «Поразительна вокальная картина восьмистишия Баратынского <...> [«Болящий дух врачует песнопенье...». — Н. М.]. Врачевание начинается “из глубины”, из низов У (“дух”, “врачует”). Пятая строка замирает на монотонном А (все ударные строки!). И кончается “врачевание гармонией” самым благостным нисходящим движением — с высшей точки мягко вниз: И – А – А – Е»¹². Мы еще вернемся к смысловой аналогии «песни Давида» со стихотворением Баратынского; но заметим, что виртуозная звуковая организация «песни», также завершающаяся переходом от А к Е (*Ни тАйны, ни птицы небЕсной*), удивительно напоминает приведенное выше наблюдение, сделанное О. А. Седаковой. Но продолжим наш разбор.

Четвертая строфа стихотворения, начинающаяся эмоциональным восклицанием «Какая печаль, о, какая печаль», в звуковом отношении строится на повторе гласного А: *печАль – дАль – едвА ль – жАль – печАль – внАчАле*. По словам О. Г. Ревзиной, «загадка звукового уровня стихотворного текста состоит в том, что он семантизируется»¹³ (курсив автора). Не повторяя известные варианты семантизации отдельных звуков, в том числе У и А, посмотрим, как это происходит в стихотворении Седаковой. В предпоследней строфе их сочетание рождает слово «дуда» (У «имитирует» ее звучание) — а оно уже непосредственно связано и с игрой Давида на музыкальном инструменте (правда, на струнном), и с дудочкой заклинателя змей (или, скорее, с флейтой Крысолова, уводящего за собой детей), и с образом ахматовской «милой гостыи с дудочкой в руке» (Музы). В то же

время длящийся звук У, растягивающийся во времени, способствует ощущению некоей протяженности: «...и протянется тут, / как мужи воюют, как жены прядут / руно из времен Гедеона». Рождается образ «пряжи» = сочинения/исполнения песни.

С другой стороны, фонетическая организация рассматриваемого текста соотносится с одним из его смыслообразующих компонентов — меной «да» и «нет», отказа и приятия. «В моих глазах, — пишет С. С. Аверинцев, — едва ли не самый удачный седаковский зачин, рискну сказать, один из образцовых зачинов в русской поэзии нашего века, — это начало уже помянутых стихов про Давида и Саула, сразу вводящее не то чтобы просто *in medias res*, но вовнутрь чего-то вроде *бесконечной мелодии* Рихарда Вагнера:

— Да, мой господин, и душа для души —
не врач и не умная стража.
(Ты слышишь, как струны мои хороши?)
Не мать, не сестра, а селенье в глуши
И долгая зимняя пряжа»¹⁴.

Таким образом, монолог начинается с утверждения («Да»), словно подхватывающего первое имя в заглавии. Однако по смыслу высказывания начальным является отрицание; говорящий подыскивает ответ на вопрос, что есть «душа для души»: не врач, не стража, не мать, не сестра («...а селенье в глуши / и долгая зимняя пряжа», что может быть интерпретировано как обращение к традиции, к родовой памяти). Вторая строфа содержит в себе отрицание имплицитно, с точки зрения ее звуковой ор-

ганизации: *холодНОе, НЕ, видНО, огНЕй, темНО, Нечем, о мНОжестве, дНЕй, о тайНЕ, мНОгие.*

Холодное время, не видно огней,
темно и утешиться нечем.

Зима, «холодное время», тьма, вечер — все это очевидные метафоры болезни, немощи, приближения конца, когда, как будет сказано в «Элегии осенней воды», «зима и старость глядят в лицо мне». Душа человека *плачет* — о себе, о прожитых днях, «о тайне своей и о шуме морей», Песнь Давида несет исцеление и *утешение*. Но обратим внимание: певец — не врач, а предлагаемое *утешение* — «не лекарство, а труд», труд души.

Третья строфа начинается с парафразы вопроса Псалмопевца «И что человек, что его берегут?». Индивидуальный душевный опыт певца вплетается в «руно из времен Гедонеа», продолжает нить, *долгую зимнюю пряжу*. Поющий постепенно переходит от экстатической печали, воплотившейся в выдохе-вздохе («Какая печаль, о, какая печаль, / какое обилье печали!») к «катарсису изнутри самой доводимой до катарсиса безутешности», по выражению С. С. Аверинцева. Это рождение «*утверждения*» из глубины «*отрицания*» выражено и лексически: «И как я люблю эту гибель мою, / болезнь моего песнопенья!»; имя гибели — «как благословенье»; «мы смерти хотим, господин»; «мы все отдадим / за эту равнину». И вот в предпоследней строфе пятикратная рифма *когда – туда – без следа – звезда – дуда* достигает кульминации в утверждении (выделенном графически) «Вечное *да*», продолжаясь в строках финала:

Вечное да
такого пространства, что, царь мой, тогДА
уже ничего — ни стыда, ни судА,
ни милости даже: оттуда сюДА
мы вынесли все, и вошли. И воДА
несет, и внушает, и знает, куДА...

Ни тайны, ни птицы небЕсной.

Как видим, начавшееся с утвердительного «Да» (и вновь пришедшее к нему) стихотворение формально завершается двойным отрицанием. Отрицанием чего? *Птицы небесные* вьют себе гнездо, «создавая» человека, а он оказывается *гнездом разоренья и тона*. Песнь Давида несет страдальцу Саулу целительное утешение, благую весть о том, что *гибель* означает **спасение**.

Ты знаешь, мы смерти хотим, господин,
мы все. И верней, чем другие,
я слышу: невидим и непобедим
сей внутренний ветер. Мы все отдадим
за эту равнину, куда ни один
еще не дошел...

Эта мысль в стихотворении связывается уже не с «ветхими», а с евангельскими заветами: человеку предлагается взять пример с ребенка, ведающего истину; *дожив до седин*, нужно вернуться к этим истокам, ибо «если не обратитесь и не будете, как дети, не войдете в Царство Небесное» (Мф. 18:3). Тогда человек сбрасывает с себя все прежнее, как изношенную одежду, и в пространстве вечности уже не будет «ни тайны, ни птицы небесной»...

Будет «вечное *да*» нового пространства, зовущего нас. Певец (поэт), как и *бессловесный* ребенок, видит путеводные звезды, «верней, чем другие», слышит «внутренний ветер», знает эту истину — и возвещает о ней.

«И воДА / несет, и внушает, и знает, куда...» Семантика *воды*, как известно, амбивалентна: гибельная с одной стороны, вода в то же время символизирует новое рождение. Стихотворение О. Мандельштама «Гончарами велик остров синий...» заканчивается строфой:

Выздоровливай же, излучайся,
Волоокого неба звезда,
И летучая рыба — случайность,
И вода, говорящая «да»¹⁵.

Д. И. Черашняя, анализируя это стихотворение, приходит к заключению, поразительно сходному с нашими наблюдениями над «песнью Давида»: «...*вода*, устами Я-поэта говорящая “да” (в сильной позиции строки, строфы, наконец, всего текста!). Миф становится поэтической метафорой жизнеутверждения. Стихи — *лечебником*, а поэт — *врачевателем*.

Как пишет С. А. Макуренкова в своей замечательной книге «Онтология слова: апология поэта. Обретение Атлантиды», «присутствие поэта целительно для культуры. Когда культура глубоко погружена в болезнь, так глубоко, что не помнит о своих основаниях, необходимо присутствие врача-целителя. И лучше всего, если им будет поэт <...> когда умалением себя как части единственно и остается полнота целого»¹⁶.

Как песнь Давида вплетается в долгую зимнюю пряжу, продолжающую руно из времен Гедсона, так и его Я, объединяясь с Я слушателя и всеми НАМИ, становится МЫ, воплощая общечеловеческий духовный опыт. Голос певца обретает звучание хора. «...хор, — говорит О. А. Седакова, — это вовсе не множество голосов, говорящих вразнойбой. И в одном голосе может быть как бы хоровое начало. Так, покаянные псалмы Царя Давида, очень личные, предназначены были для хорового исполнения. <...> То, что мы называем голосом великого, вдохновенного художника — это, конечно, не голос частного человека, это голос, которому отзывается, как знакомому, как своему, наше сердце. Мы как будто не узнаем что-то совсем новое, а вспоминаем: да, так точно и должно быть»¹⁷.

Что не нами начиналось,
что закончится не нами,
перемелют в чистой ступке
золотые небеса.

(«Сказка, в которой почти ничего не происходит»)

Попробуем теперь подвести итог обсуждения цели и назначения искусства, как их понимает Ольга Седакова. К этой теме она обращается, в частности, в работе «Символ и сила. Гетевская мысль в “Докторе Живаго”». Приведем вначале одно из примечаний: «Сам по себе мотив “болящего духа”, который “врачует песнопенье”, не может не вызвать в памяти библейского эпизода, в котором юный Давид поет и исцеляет пением “болящий дух” царя Саула. Имеет ли это в виду Баратынский? Но стихи его недвусмысленно говорят о другом исцелении».

Цитируя поэму «Спекторский», Седакова пишет о смысле творчества Пастернака: «Исполняется дело искусства, которое состоит в том, что

Снимают с ближних бремя их вериг,
Чтоб разбросать их по клавиатуре.

О деле искусства, вообще говоря, давно принято думать иначе.

Болящий дух врачует песнопенье. —

Баратынский, говоря это, имеет в виду прежде всего болящий дух самого поэта:

Душа певца, согласно излитая,
Разрешена от всех своих скорбей».

В случае же Пастернака «“счастье освобождения” оказывается приобретенным для многих»¹⁸. Так понимает телеологию поэзии и сама Седакова. В другом месте она говорит: «Поэзия, как это знали со времен Орфея, умягчает нравы, то есть возвращает им их родную глубину, разрыхляет землю, чтобы она могла принять семя»¹⁹.

И незнакомое звездой взойдет...

П Р И М Е Ч А Н И Я

- ¹ Седакова О. А. От автора // Седакова О. А. Четыре тома. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. Т. 3. *Poetica*. С. 9.
- ² Там же.
- ³ Седакова О. А. «В целомудренной бездне стиха»: О смысле поэтическом и смысле доктринальном // Там же. С. 127.
- ⁴ Богданова О. Ольга Седакова: Все и сразу [о презентации четырехтомника избр. работ О. Седаковой в культ. центре «Покровские ворота» 28 февр. 2011 г.] // Татьяна день: интернет-издание. (URL: <http://www.taday.ru/text/907099.html>).
- ⁵ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 190.
- ⁶ Там же. С. 189–190.
- ⁷ Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М., 1999. С. 175–192.
- ⁸ Блаженный Феодорит Кирский. Т. 1. Изъяснение трудных мест Божественного Писания. М.: Издательский совет Русской Православной Церкви, 2003. С. 248.
- ⁹ Аверинцев С. С. «...Уже небо, а не озеро...»: риск и вызов метафизической поэзии // Седакова О. А. Стихи. М.: Эн Эф Кью / Ту Принт, 2001. С. 8.
- ¹⁰ Флоренский П. А. Малое собр. соч. Вып. 1. Имена. М.: Купина. 1993. (Электронный ресурс. Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/florensky/imena-main.htm>).
- ¹¹ Флоренский П. А. Строение слова // Флоренский П. А. У водоразделов мысли. М., 1990. Т. 2. С. 244.
- ¹² Седакова О. А. Вокализм стиха // Седакова О. А. Четыре тома. Т. 3. *Poetica*. С. 190–192.
- ¹³ Ревзина О. Г. Загадки поэтического текста // Коммуникативно-смысловые параметры грамматики и текста: Сб. статей, посв. юбилею Г. А. Золотовой. М.: Эдиториал УРСС, 2002.

-
- С. 418–433. (Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.twirpx.com/file/730515>).
- ¹⁴ Аверинцев С. С. «...Уже небо, а не озеро...»... С. 11.
- ¹⁵ Мандельштам О. Э. Стихотворения. Проза. М.: РИПОЛ Классик, 2001. С. 222.
- ¹⁶ Черашняя Д. И. «И бьет в глаза один атлантов миг...»: прошлое как будущее в осмыслении О. Мандельштама (системно-субъектный подход) // «Точка, распространяющаяся на все...»: К 90-летию профессора Ю. Н. Чумакова: сб. науч. трудов / Под ред. Т. И. Печерской. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2012. С. 304.
- ¹⁷ Ах, невозможно? Так смотрите [интервью Андрея Кульбы с Ольгой Седаковой] // Нескучный сад: журнал о православной жизни. 2006. № 3. (Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.nsad.ru/index.php?issue=21§ion=9999&article=436>).
- ¹⁸ Символ и сила. Гетевская мысль в «Докторе Живаго» // Седакова О. А. Четыре тома. Т. 4. Moralia. С. 589.
- ¹⁹ Седакова О. А. Счастливая тревога глубины: Речь при вручении премии «Христианские корни Европы» имени Владимира Соловьева (Ватикан, 1 июля 1998 г.) // Седакова О. А. Музыка: стихи и проза. М.: Русский мир, 2006. С. 262.

С О Д Е Р Ж А Н И Е

[От автора].....	3
Античная традиция в поэзии Ольги Седаковой («Из цикла “Метаморфозы”»)	9
«Портрет художника на его картине».....	27
Серебряная ветвь, или Лирические трансформации эпического сюжета о Тристане и Изольде.....	56
Инверсия сюжетного архетипа в стихотворной книге «Старые песни»	78
«Сюжет Филомелы»	102
«Оптический сюжет» в поэзии Ольги Седаковой	118
О чем взывает труба?.....	135
«Стансы в манере Александра Попа»: принципы организации художественного целого	151
«Китайское путешествие».....	170
О возможных контекстуальных значениях стихотворной книги «Вечерняя песня»	195
О «доктринальном смысле поэзии».....	207
«Стелы и надписи»: «театр вещей и изображений» и поэтика слова	228
De arte poetica Ольги Седаковой.....	248

Наталья Геннадьевна Медведева
«ТАЙНЫЕ СТИХИ» ОЛЬГИ СЕДАКОВОЙ

Техническое редактирование, дизайн, верстка *И. Г. Абуговой*

Подписано в печать 23.01.2013.
Формат 60 × 84 ¹/₁₆. Печать – ризография.
Гарнитура Palatino Linotype.
Усл. п. л. 15,58. Заказ № .
Тираж 100 экз.

Издательство «Удмуртский университет».
426034, Ижевск, ул. Университетская, 1, корп. 2, ком. 101.
Типография Удмуртского государственного университета.
426034, Ижевск, ул. Университетская, 1, корп. 2.