

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА



ОЛЬГА СЕДАКОВА:  
СТИХИ, СМЫСЛЫ,  
ПРОЧТЕНИЯ

Сборник научных статей

Научная библиотека

Сборник статей

**Ольга Седакова: стихи,  
смыслы, прочтения.  
Сборник научных статей**

«НЛО»

2016

## **Сборник статей**

Ольга Седакова: стихи, смыслы, прочтения. Сборник научных статей / Сборник статей — «НЛО», 2016 — (Научная библиотека)

ISBN 978-5-4448-0485-8

Эта книга – первый сборник исследований, целиком посвященный поэтическому творчеству Ольги Седаковой. В сборник вошли четырнадцать статей, базирующихся на различных подходах – от медленного прочтения одного стихотворения до широких тематических обзоров. Авторы из шести стран принадлежат к различным научным поколениям, представляют разные интеллектуальные традиции. Их объединяет внимание к разнообразию литературных и культурных традиций, важных для поэзии и мысли Седаковой. Сборник является этапным для изучения творчества Ольги Седаковой.

ISBN 978-5-4448-0485-8

© Сборник статей, 2016  
© НЛО, 2016

## Содержание

Предисловие	6
1. Подходы к поэту и стихам	13
Стефани Сандлер	13
Лирическая свобода и лирическая стесненность	18
Сказки, легенды и вещество сновидений	21
Ксения Голубович	32
1. Поэтическая форма и самоубийство	32
2. Один за всех	33
3. Ольга Седакова и Лев Толстой. Этика врачевания	34
4. Давид поет Саулу	37
5. Словарь желаний	40
Конец ознакомительного фрагмента.	44

# **Ольга Седакова: стихи, смыслы, прочтения. Сборник научных статей**

© Седакова О.А., 2016

© Авторы статей, переводчики, 2016

© ООО «Новое литературное обозрение». Художественное оформление,  
2016

## Предисловие

Цель этого сборника – создать концептуальную основу для понимания развивающегося, живого и пульсирующего вклада Ольги Седаковой в русскую, а вернее – в мировую культуру. Мы представляем обширную и разностороннюю подборку эссе, написанных с полной отдачей, посвященных творчеству одного поэта и при этом охватывающих полный спектр культурных вопросов, затрагиваемых этим поэтом, – в том числе и некоторые из важнейших вопросов, вставших перед Россией в советские и постсоветские годы. Творчество Седаковой предоставляет читателям возможность самостоятельно оценить, где оказалась русская культура в начале XXI века, пристально всматриваясь в прошлое и внимательно поглядывая по сторонам на нынешние события и настроения в соседних странах и культурах. Как сказала сама Седакова, эссеистика и философские исследования и вправду могут иметь далекоидущие последствия, служа способом «разгадать наш исторический момент»<sup>1</sup>. Хотя не все авторы эссе напрямую ставят перед собой столь масштабную задачу, все они не отводя глаз смотрят на мир, в котором Седакова сложилась как писатель, и стремятся регистрировать ее отношения с этим миром и существующими в нем формами политического, религиозного, этического и культурного выражения.

Почему именно этот поэт и почему именно в этот момент? Начнем с первого вопроса: среди современных поэтов Ольга Седакова выделяется открытостью, интеллектуальной мощью, языковой эрудицией и моральной смелостью своих текстов и публичных заявлений. Русскоязычный поэт и эссеист, она, однако же, в самых разных смыслах давным-давно переступила языковые барьеры. Ее произведения переведены на итальянский, французский, иврит, украинский, немецкий, албанский, шведский, датский, польский и английский; она лауреат множества премий, пришедших к ней из Германии, Италии, Франции, Ватикана и из самой России. Она сама переводит с итальянского, немецкого, французского, английского и латыни, обогащая русский язык творчеством своих любимых поэтов – от св. Франциска до Данте, от Элиота до Рильке, от Клоделя до Целана. Теперь, когда она почитаемый и заслуженный поэт, переводчик, ученый и преподаватель, ее тихий и твердый голос все слышнее в общественных дебатах; она часто говорит от имени тех, с кем поступили несправедливо, и – шире – выступает в защиту моральной свободы. В этой книге мы хотим подчеркнуть и осмыслить ее роль как поэта и мыслителя, предложить пристальное рассмотрение ее разнообразных текстов и тех тем и направлений мысли, которые пронизывают все ее творчество. Наша цель – оценить вклад Седаковой в продолжающиеся эстетические и культурные дискуссии в России и за ее пределами. Мы приглашаем познакомиться со всем разнообразием ее творчества и надеемся заложить фундамент, на котором смогут строить свое понимание читатели, а также другие исследователи и критики.

---

<sup>1</sup> Седакова О. Опыт и слово (интервью, данное Ксении Голубович) // Текст и традиция. Альманах. Т. 1 / Под ред. Е. Водолазкина. Санкт-Петербург: Росток, 2013. С. 416. Насколько широко при этом понимается сам «наш исторический момент» и подход к его разгадке, хорошо видно из замечаний Седаковой в эссе «Благословение творчеству и парнасский атеизм» (2000): она описывает здесь скептический склад ума, способный эффективно блокировать эстетическую новизну, однако отказывается идеализировать прошлое. В настоящем, замечает она, человек думает: «Сказано уже так много, едва ли не все! Что еще может добавить к этой великой сумме наш небогатый современник?» О том, что наше время – художественное время – скудное, нищее, как будто сошедшее с дистанции, никто уже, кажется, не спорит. Но и в эпохи, не признававшие себя такими безнадежно бедными, отношения культуры и нового творчества не были бесконфликтны. Ведь явление нового вдохновения – это сдвиг всего наличного и прошлого, сдвиг порой очень решительный, в котором есть риск утраты и который поверхностный взгляд может не отличить от разрушения. То, что в подлинно новом опыте сохраняется и продолжается, это не вошедшие в привычку формы и каноны, а сама традиция человеческого вдохновения» // Седакова О. Четыре тома. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. Т. 4. С. 334.

Наша книга выходит в момент, когда творчество Ольги Седаковой завоевывает все более широкую аудиторию и в самой России, не только за ее пределами. При всей своей заметности в неофициальной культуре Седакова была поэтом, которого в советский период почти не печатали, не считая запрещенных европейских изданий; теперь же в России вышло более трех десятков ее книг. Это сборники поэзии и прозы, художественные и богословские тексты, а также словарь церковнославяно-русских паронимов. В 2010 году вышел четырехтомник опубликованных работ Седаковой, насчитывающий тысячи страниц, а благодаря активно действующему и масштабному сайту [www.olgasedakova.com](http://www.olgasedakova.com) все содержимое этого четырехтомника находится в свободном доступе. Сайт постоянно обновляется и поддерживается, на нем появляются новые выступления, интервью и тексты, написанные после выхода издания 2010 года, а также некоторые работы в переводах на французский, немецкий, итальянский и английский языки.

Таким образом, настало время для обстоятельной книги об Ольге Седаковой. Мы ставим перед собой цель показать значительность вклада Седаковой в русскую интеллектуальную жизнь и, в более широком смысле, в гуманитарные науки. Мы стремимся выявить литературные и культурные традиции, важные для ее поэзии, и сформулировать ряд подходов к ее творчеству. Мы собрали эссе широкого круга исследователей – представителей разных поколений (от только что защитивших диссертацию PhD до известных ученых) и стран (Россия, Украина, Германия, Италия, США, Великобритания). К тому же наши авторы строят свою работу на чрезвычайно разнообразных теоретических основаниях, исходя из различных литературных, формальных, философских, богословских, антропологических и лингвистических подходов. Следовательно, этот сборник – филологический в самом широком смысле слова: произведения Седаковой побуждают нас переосмыслить и заново оценить филологическое: то есть безмерные возможности слова, его способность нести значение и менять наше понимание жизни.

Этот сборник – не результат научной конференции; напротив, это новые эссе, написанные в рамках единой исследовательской инициативы специально для сборника. Наш редакторский коллектив обратился с просьбой к поэтам, переводчикам, философам, литературоведам, компаративистам, а также к славистам с широким образованием. Не все они, как оказалось, смогли что-то написать для нас, и все же результат отражает то разнообразие дисциплинарных подходов и интеллектуальных ориентиров, к которому мы стремились. В нем также есть та глубина научной мысли, какой требует поэзия Ольги Седаковой. Здесь снова стоит процитировать саму Седакову, на этот раз – объясняющую, почему ей кажется абсолютно уместным, что издание отдельной книгой цикла стихотворений «Стелы и надписи» (2014) включает в себя большое эссе об этом цикле:

...мне бы хотелось, чтобы в моей книге, куда входит небольшой круг стихотворений – было качественное толкование текста. И это толкование – не просто вторичное дополнение. Оно необходимо для того, чтобы создать образ, в котором рождается поэзия, живущая рядом с мыслью и вместе с мыслью<sup>2</sup>.

Создание образа того интеллектуального и духовного мира, в котором творит Седакова, – именно такую работу мы предложили проделать нашим авторам и именно это, мы надеемся, найдут на этих страницах наши читатели.

Сборник состоит из нескольких разделов, о которых мы сейчас расскажем подробнее.

В первом разделе, *Подходы к поэту и стихам*, собраны эссе, посвященные фундаментальным темам и риторическим моделям в произведениях Седаковой о себе и о мире. В этих эссе подчеркнуты поэтологические, моральные, политические, исторические, эстетические, психологические факторы, которые обуславливают творчество Седаковой, и очерчены харак-

---

<sup>2</sup> Седакова О. Наш читатель не понимает модернизм [Интервью Евгении Коробковой] // Вечерняя Москва. 2015. № 3 (14 января). С. 5.

терные для поэта способы мышления. Первое эссе авторства Стефани Сандлер – «Стесненная свобода: о снах и ритмах в поэзии Ольги Седаковой» – построено на парадоксе: отмечая неизбежную взаимосвязь свободы и стесненности, Седакова утверждает, что именно искусство создает условия для свободы. Обозначая пути, на которых Седакова ищет творческую свободу, автор эссе обращается к произведениям Сьюзен Стюарт, Пауля Целана, Вальтера Беньямина, Эммануэля Левинаса и Джонатана Каллера, чтобы выяснить, что подразумевает Седакова под «историей российской свободы». В эссе показано, что ритм и жанр в поэзии Седаковой играют одновременно стесняющую и освобождающую роль. Заключительная часть эссе представляет собой «внимательное чтение» стихотворения Седаковой «Сказка, в которой почти ничего не происходит», в котором роль трудного, но все же преодолимого пути к свободе играет сновидение.

В эссе «Поэт и тьма. Политика художественной формы» Ксения Голубович задается вопросом Адорно: «возможна ли поэзия после Освенцима?» (вопросом, который часто задает и сама Седакова), – чтобы определить фундаментальные этические предпосылки творчества Седаковой как языковую проблему: как писать на языке, который, кажется, зашел в тупик, на языке тоталитарной лжи? Ответ на этот вопрос предполагает эстетический и этический выбор сродни тому, что сделал Пауль Целан, когда стал писать по-немецки после Холокоста. Голубович находит у Седаковой поразительно продуктивную тавтологию: поэт создает новые смыслы, не пользуясь иными ресурсами, кроме тех, что уже под рукой. Седакова, утверждается в эссе, создает новый код человеческого взаимодействия: язык, который не только оплакивает мертвых и боится будущего, но и восстанавливает общение умерших и живущих, выживших и погибших. Голубович показывает, что эти новые постгулаговские, постосвенцимские и, в какой-то степени, постидеологические понятия стали в поэзии Седаковой сугубо «формальными» принципами построения образной системы, синтаксиса и звучания.

Философ и поэт Эмили Гросхольц начинает свое эссе «Детство и пульсирующее равновесие (стазис) в работах Ольги Седаковой» с объяснения метафорической и когнитивной функций кругов в творчестве Седаковой. Для этого она обращается к философии и математике, в частности к репрезентации компактных пространств в топологии. С ее точки зрения, жесты возвращения к местам и людям из детства всегда возрождают для поэта то, что казалось безвозвратно утраченным. Гросхольц характеризует координаты поэтического мира Седаковой, опираясь на эссе «Похвала поэзии». Обращаясь к наследию учителя Седаковой Сергея Аверинцева, она выявляет моменты возвращенной гармонии и восстановленного равновесия в поэтических и прозаических текстах разных периодов творчества Седаковой.

Вместе взятые, эти три эссе, открывающие сборник, убедительно показывают нам Седакову как мыслителя, чья поэзия имеет философские основы, чья эстетическая философия постоянно занимается сложнейшими проблемами и не избегает прямых высказываний по вопросам большой общественной значимости и в чьих текстах разрабатываются формальные средства, в новизне и смелости которых раскрывается эстетическая глубина и сложность поэтических высказываний.

Во втором разделе внимание переключено на вопросы богословия и религиозного мышления. В этот раздел, *Поэзия и богословие*, вошли четыре эссе, которые исследуют значимость творчества Седаковой как современного христианского поэта и мыслителя. На первый план в этих работах выходят религиозные темы, стилистика и способы миропонимания, авторы обсуждают модели описания духовного опыта в стихах и эссе Седаковой, сравнивают ее с другими поэтами и мыслителями, в том числе с теми, о ком она писала и кого переводила. Раздел открывает эссе Эндрю Кана «Книга Часов Ольги Седаковой и религиозная лирика: читая “Пятые стансы”». Показывая, что два столпа, на которых основан мир Седаковой, – это поэзия и вера, автор фокусирует внимание на одном большом тексте – стихотворении «Пятые стансы», устанавливая связь между молитвой и поэзией на основе аналогии между чтением стихотво-



рения и чтением Часослова; важную роль в эссе играет анализ связей со сборником Рильке с тем же названием. Развивая и уточняя свою аргументацию, Кан исследует работу Седаковой с другими поэтическими голосами и отголосками, характер взаимоотношений между подлинником и копией, значение красоты как объекта поклонения и необходимость признать утрату для обретения мира.

Далее, в эссе «Искусство перемен: адаптация и апофатическая традиция в “Китайском путешествии” Ольги Седаковой» Марта Келли рассматривает православную апофатическую традицию одновременно как тему Седаковой и как способ письма: апофатический импульс – с его дискурсом опустошения ради наполнения – показывает, как поздне- и постсоветское общество могло творчески реконструировать свою идентичность на протяжении травмирующего переходного периода. Седакова, утверждает Келли, в своем творчестве предлагает уникальную модель адаптации к непрерывно меняющемуся миру. В стихах Седаковой мы встречаем апофатизм как эстетику, способную преобразить наше восприятие и бытие. Для доказательства своего тезиса автор эссе выбирает текст «Китайское путешествие», который на первый взгляд может показаться неподходящим для богословского по сути аргумента, однако Келли убедительно показывает, что дело обстоит как раз наоборот. Эссе также служит в некотором смысле противовесом к «китайскому» подходу к этому же тексту – подходу, который будет изложен в последнем разделе сборника, в эссе специалиста по сравнительному литературоведению Натальи Черныш «Путешествие Ольги Седаковой по “Книге перемен”».

Сара Пратт в эссе «Разрушение разрушения: православный импульс в творчестве Николая Заболоцкого и Ольги Седаковой» исследует общие философско-богословские основы творчества Заболоцкого и Седаковой в терминах православия, уделяя особое внимание репрезентации иконы в их текстах. Оба поэта «разрушают разрушение» – а именно разрушение православия советской культурой – посредством непрерывного диалога между формами выражения в искусстве и в сфере духовного / религиозного. Пратт определяет процесс построения сознания и знания через репрезентацию конкретного объекта – иконы – или реальных физических страданий Христа; и это процесс, ведущий обоих поэтов к единению с высшей истиной. Она также связывает обоих поэтов с предшествующей традицией русской метафизической поэзии (Баратынский, Тютчев).

Хенрике Шталь в своем эссе «“пока тебя *это* не коснулось”. Имманентность трансцендентности: поэтологические размышления о мистических аспектах поэзии Ольги Седаковой» развивает и уточняет определение метареалистической поэзии, предложенное Михаилом Эпштейном. Шталь заостряет внимание на том, что в текстах Седаковой поэзия уходит корнями в трансцендентальный опыт. Она сосредоточивается на формальной стороне поэзии Седаковой, включающей в себя, согласно широкому определению Шталь, репрезентацию поэтического субъекта, использование оркестровки звуков и поэтического ритма, а также создание системы символической образности, проходящей сквозь все стихи и поэтические сборники. С точки зрения Шталь, эти формальные аспекты поэзии, как и ее темы, приносят в нее духовный, даже мистический опыт; ее исследование позволяет увидеть точки сходимости между фигурами речи и фигурами божественного в нашей человеческой жизни. Вывод Шталь о мистическом опыте переключается с идеей материализации религиозного знания в эссе Сары Пратт, с апофатической темой у Марты Келли и с проведением связи между поэзией и молитвой у Эндрю Кана.

Эссе третьего цикла – *Контексты прочтения: языки, культуры, источники* – сосредоточены на языках, культурах и источниках поэзии Седаковой. В них исследуются ее взаимоотношения с другими людьми, другими местами, другими культурами – ушедшими и нынешними – и, таким образом, прослеживается диалог Седаковой с русскими поэтами, повлиявшими на ее творчество; ее связи с европейскими поэтами, которых она переводила; ее отклик на традиции, кажущиеся далекими от русской культуры, однако ставшие важными для поэта –

например, древнекитайские. Автор первого эссе – Илья Кукулин – назвал свою работу «Стилизация фольклора как воспоминание о Европе: “Старые песни” и “Песни западных славян”». Сравнивая «Старые песни» Седаковой с пушкинскими «Песнями западных славян», Кукулин сопоставляет культурно-политические проблемы, решаемые каждым из этих поэтов. Хотя их разделяет больше сотни лет, жизни обоих отмечены моментами исторического и культурного кризиса. Седакова писала «Старые песни» в период небывало высокого напряжения между условно русским и европейским мировоззрениями (1980); ее ответом на эту риторику времен конца холодной войны стал взгляд на русскую культуру как на культуру самобытную и при этом европейскую в своей основе, и, как убедительнейшим образом доказывает Кукулин, только в контексте этого сравнения начинаешь понимать, насколько европейским является мироощущение цикла стихотворений, которые при этом так глубоко укоренены в православной народной культуре. Эссе Кукулина представляет тонкий филологический анализ «Старых песен» в широком культурно-историческом контексте.

Далее в этом разделе представлено эссе Веры Поцци «Поэтическая антропология Ольги Седаковой. Диалог с Сергеем Аверинцевым и Борисом Пастернаком». На первый план Поцци выдвигает всепроникающее ощущение открытости другому, повторяющиеся открытия возможностей для свободы, счастья и надежды. Критические тексты Сергея Аверинцева о человеке и разуме и поэтические взгляды Бориса Пастернака на «жизнь» и «новизну» стали, как показано в эссе, неотъемлемой частью художественного мировоззрения Седаковой. Это видение проявляется в стихах как пробуждение подлинного антропологического опыта.

Мария Хотимская возвращает нас к богословским основаниям предыдущего раздела, рассматривая их в лингвистическом контексте. В своей работе «Семантическая вертикаль: церковнославянское слово и поэтика перевода в творчестве Ольги Седаковой» Хотимская устанавливает связи между обширной переводческой практикой Седаковой и творческим развитием ее поэзии. Опираясь на историю церковнославянского языка как на модель расширения семантического потенциала языка и культуры, Седакова говорит о переводе как о способе открытия новых поэтических возможностей. Она переводит избирательно и часто вступает в живой диалог с зарубежными поэтами и литературными традициями, в том числе с творчеством Дикинсон, Рильке и Целана. В своем эссе Хотимская внимательно читает выполненные Седаковой переводы из этих трех поэтов и показывает, как эти переводы, в свою очередь, отражаются в собственной поэтической практике Седаковой. Сводя воедино размышления Седаковой об искусстве перевода, ее работы о церковнославянском лингвистическом и культурном наследии, а также ее поэтический диалог с наставниками и любимыми поэтами, автор эссе объединяет анализ переводов Седаковой с исследованиями отдельных стихотворений и приходит к выводам о разнообразии форм ее поэтического роста.

Завершает этот раздел, посвященный контекстуальному прочтению, эссе Натальи Черныш «Путешествие Ольги Седаковой по “Книге перемен”» – глубокое сравнительное чтение. В качестве отправной точки для размышлений о том, как Седакова воспринимает и интерпретирует классическую китайскую культуру в своих произведениях, особенно в «Китайском путешествии», Черныш выбирает «Книгу перемен» («И цзин»). В текстах Седаковой Черныш обнаруживает удивительные и красноречивые совпадения с китайской культурной традицией и делится пронизательными соображениями о роли классической китайской культуры в творчестве этого поэта. О том, что Седакова в раннем детстве жила в Китае, известно давно, но Черныш – первый исследователь, который основательно и подробно рассказывает, как именно китайская культура проявляется в ее творчестве. Кроме того, в эссе также затронут малоисследованный аспект отражения в творчестве Седаковой незападных традиций визуальных и вербальных искусств.

В последнем разделе, *Модели познания, пути прочтения*, хоть он и не посвящен напрямую изобразительным искусствам, все же уделяется особое внимание влиянию богатого визу-

ального воображения на поэтические склонности и склад мысли Седаковой. Авторы этих эссе, являющих собой философские, культурологические и литературные исследования поэзии Седаковой, выясняют, как она воспринимает окружающий мир и какие способы поэтической передачи этого восприятия для нее характерны. В эссе «Топография “иной местности” в творчестве Ольги Седаковой» Кетеван Мегрелишвили рассматривает онтологически отчетливую категорию «иного» в ее поэзии. Она идентифицирует топографические контуры альтернативного пространственного мира и, бережно анализируя фонетические и ритмические элементы стихов, показывает, каким образом путешествия с целью найти эту «иную местность» создают формальное напряжение внутри структуры стиха. «Иную местность» составляют повторяющиеся образы (в частности, сад, дом, порог, сердце, сон). И хотя в этих образах можно увидеть точки пересечения или соприкосновения «иного» мира или места с реальными знакомыми местами, в стихах ощущается своего рода словесная незавершенность, недоговоренность, так что «иная местность» всегда лишь намечается, но не описывается полностью.

Второе, философское по подходу, эссе Александра Кутыркина называется «Гость у дверей (поэзия Ольги Седаковой)». Ставя решительный вопрос – о горизонте притязаний поэзии Седаковой – Кутыркин предпринимает поиск ответа на пути феноменологического прочтения, «изнутри» поэтической реальности. Выявляя внутреннее измерение стихотворных текстов Седаковой в фундаментальных величинах – таких как память, детство, творение – он делает попытку определить внутреннюю историю ее поэзии, в которой усматривает согласованное возрастание двух личностных начал (в абстракции их можно понимать в терминах «авторского намерения», с одной стороны, и читательского понимания, с другой) и их намеченную к некоторому рубежу дружественную встречу.

В своем философско-филологическом эссе «Если это не сад: Ольга Седакова и незавершенная работа творения» Бенджамин Палофф размышляет о том, что он называет «незавершенной работой творения». Его эссе показывает, что в стихах Седаковой настойчиво прослеживается неопределенность и тайна как составляющие того, что мы называем «знанием». Творчество Седаковой он рассматривает в более широком контексте христианского гуманизма, включая параллели с творчеством Чеслава Милоша, а также философские и литературно-критические работы Нанси, Лаку-Лабарта, Чарльза Тэйлора и других авторов. Таким образом, эссе вновь возвращается к вопросам познания и веры, значимым для более широкой аудитории, чем собственно верующие. Внимание поэта к невысказанному становится позитивной и творческой эпистемологической позицией. Делая особый акцент на жанре элегии и на образе сада (Эдемского и Гефсиманского), Палофф прослеживает пути, какими разум и вера служат друг другу. В его эссе связаны воедино несколько тем и подходов, неоднократно звучащих в сборнике: философский заряд поэзии Седаковой, ее позиция как христианского мыслителя и связь с истоками веры и познания. Кроме того, Палофф прекрасно описывает поэтическую переключку, порожденную ее стихами, в том числе потенциальные параллели с американской поэзией.

Наконец, мы с удовольствием представляем вам послесловие Дэвида Бетеа «Об Ольге Седаковой и поэтическом мышлении». Бетеа предлагает смелый и неожиданный подход, рассматривая поэзию и прозу Седаковой как способ выживания словесных выразительных средств в мире, становящемся, по его словам, «все более постлитературным». Он размышляет о возможностях культурного выживания, сопоставляя эволюционные теории Дарвина и Ламарка в русле русской философской традиции. Бетеа берет за отправную точку стихотворение Мандельштама «Ламарк», определяя типичного лирического героя Седаковой как противоположность героическим личностям других поэтов и мыслителей; однако ее персонаж обладает внутренней стойкостью, позволяющей победить в «эволюционной борьбе за выживание». «Это, – заключает он, – в буквальном смысле органическая форма, в которой зарождается сознание, достойное выживания. Это не “о” жизни, это и есть жизнь». Как и многие другие авторы сбор-

ника, Бетеа признается в намерении теоретически обосновать интеллектуальные устремления текстов Седаковой. И так же, как они, он не удовлетворяется простым описанием значительности ее творчества; вместо этого он прочерчивает путь, пойдя по которому можно прийти к пониманию того, каким образом чтение поэзии Ольги Седаковой и размышления о ней способны обогатить непрерывный гуманистический диалог между нашими многообразными культурами.

В конце сборника мы предлагаем читателю *Хронологию* и *Библиографию*. В нее вошли опубликованные книги самой Седаковой и тексты о ней, упомянутые в сборнике. Надеемся, что эта библиография вместе с представленными здесь эссе пригодится нашим читателям в качестве фундамента, на котором каждый сможет строить собственные интерпретации как отдельных сочинений Ольги Седаковой, так и определяющих ее работу тем и моделей.

*Авторизованный перевод с английского Евгении Канищевой*

## 1. Подходы к поэту и стихам

### Стефани Сандлер Стесненная свобода: о снах и ритмах в поэзии Ольги Седаковой

*Свобода возможна только при условии человеческой бренности и  
с учетом границ.*

*Светлана Бойм. Другая свобода*

Пауль Целан в речи «Меридиан» высказывает мысль об искусстве, дистанции и «я», которая удивительным образом созвучна мировоззрению Ольги Седаковой: «Искусство сотворяет даль от Я. Искусство требует определенного пути, определенной дистанции в определенную сторону»<sup>3</sup>. Лирические стихи Седаковой и возникающие в них персонажи могут послужить хорошим примером той «дали от Я», которая виделась Целану неотъемлемым признаком всякого искусства. Второе предложение Целана тоже, благодаря метафорам пути и направления, открывает возможности для размышлений о поэтике Седаковой; с моей точки зрения, Целан здесь убедительно заявляет, что искусство в своей способности влиять на нас тем самым неизбежно нас стесняет. Искусство уводит нас с пути, который мы выбрали сами, и наставляет на свой собственный путь. Мы привыкли говорить о тех произведениях искусства, которые особенно ценны для нас, что они нас трогают; но «трогать» – это, помимо прочего, еще и сдвигать с места, начинать движение; так прикосновения искусства сдвигают с места наш ум и сердце, а если очень повезет, то и дух<sup>4</sup>.

Ольга Седакова, которая всегда обращается к сердцу, уму и духу читателя, стремится провести его по «определенному пути», то есть ограничить воображаемое движение читателя, принудив его держаться «определенной стороны». И тут возникает фундаментальный парадокс: этим принуждением поэт пытается своих читателей освободить. Создать условия для свободы слова – благородная и важная цель. Если в США принято считать, что расцвет искусства возможен только в условиях свободы, то работа Седаковой наделяет искусство обязанностью творить условия свободы. Существует мнение – хотя, пожалуй, не слишком распространенное, – что именно этим искусство и должно заниматься: как пишет Сьюзен Стюарт, искусство «творится посредством волевых актов начинания». Она продолжает:

Его форма предполагает целый ряд нереализованных вариантов: оно могло быть не задуманным, могло остаться неоконченным, могло – да и может – быть уничтоженным. Те же измерения противоположного относятся и к восприятию произведения: никто не обязан интересоваться им, заботиться о нем или хранить. Но, поскольку мы делаем это по доброй воле, наш труд и наша забота повышают его ценность, и мы продолжаем дорожить им и даже лелеять<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Целан П. Меридиан. Пер. А. Глазовой. [Электронный ресурс.] Режим доступа: <http://www.topos.ru/article/2774> (дата обращения: 5.01.2016).

<sup>4</sup> Целан воображает это комплексное воздействие как нечто более соматическое, как *Atemwende*, поворот дыхания. Этот образ, как всегда у Целана, яркий и выразительный, соединяющий в себе множество значений, сохраняет идею духа, которую я подчеркиваю в работе Седаковой, учитывая глубинную этимологическую связь между дыханием и духом.

<sup>5</sup> Stewart S. The Poet's Freedom: A Notebook on Making. Chicago: University of Chicago Press, 2011. P. 13.

В этом проницательном философско-эстетическом исследовании, к которому я буду не раз обращаться с разными целями, Стюарт анализирует различные формы принуждения, стеснения при создании и восприятии произведений искусства; однако важно, что она с самого начала утверждает: свобода играет фундаментальную роль при создании произведений искусства, причем фундамент этот по своей глубинной сути феноменологичен. Эти, по ее меткому выражению, «измерения противоположного» всегда заметны создателю произведения и тому, кто это произведение слушает, или смотрит, или прикасается к нему. Произведение учит нас, что оно могло бы выглядеть, или звучать, или ощущаться по-другому, и призывает нас заметить выбор создателя, определивший, каким оно в итоге стало. То, что придает этой свободе ценность, то, почему эта тема удостоилась у Стюарт целой книги эссе, – это напряжение стесняющих сил, которые окружают свободу и, по существу, являются такими же фундаментальными для искусства, как и она сама<sup>6</sup>. И таким образом мы – тоже, в свою очередь, стесненные – возвращаемся к фундаментальному парадоксу: свобода слова, искусство и стесненность, сведенные Целаном вместе.

Стесненность как способ освобождения – для самой Седаковой это тоже означает следование определенным путем; и мотивы этого движения, когда тебе указывают путь и тем самым затрудняют его, поскольку ты вынужден двигаться в определенном направлении, связаны у Седаковой с эстетическим и личностным кредо. Название моего текста, «Стесненная свобода», – это цитата из стихотворения Мандельштама «К пустой земле невольной припадая» (1937), о котором Седакова написала в 2014 году большое эссе. В нем соединились множественные направления ее мысли: о поэтике, о Петрарке и Данте, об эстетике и этике красоты и, главное, о свободе. В конце эссе Седакова привлекает наше внимание к фразе «стесненная свобода» и рассматривает ее в связи с хромающей походкой героини. Ее несовершенная красота составляет для Седаковой одно из откровений стихотворения:

Мы не можем вообразить прекрасных дам Петрарки и Данте увечными.  
Они чудесно безупречны, о чем бесконечно говорится. Хромать они,  
безусловно, не могут – и никакая хромота не будет названа «сладкой», *dolce*. В  
строфах Мандельштама мы видим новую мысль о красоте – энергетическую,  
я бы сказала, мысль, об одушевляющем недостатке и стесненной свободе<sup>7</sup>.

Интерес Седаковой вызывает именно этот парадоксальный контраст между физическим несовершенством и узнаванием красоты, но, отмечает она, Мандельштам видит только совершенство. По свидетельству самбй Наташи Штемпель, Мандельштам сказал ей, что ее походка видится ему прекрасной («...у вас прекрасная походка», – воскликнул он)<sup>8</sup>. Однако стихотворение передает – а точнее, описывает, переписывает и разными способами пересказывает – парадоксальность походки, прекрасной несмотря на неравномерность:

К пустой земле невольной припадая,

---

<sup>6</sup> К голосам Целана и Стюарт можно было бы прибавить и голос Иосифа Бродского, многократно утверждавшего, что поэт служит языку, а не наоборот; особенно выразительно эта мысль прозвучала в заключительных словах его нобелевской речи: «Пишущий стихотворение пишет его прежде всего потому, что стихотворение – колоссальный ускоритель сознания, мышления, мироощущения. Испытав это ускорение единожды, человек уже не в состоянии отказаться от повторения этого опыта, он впадает в зависимость от этого процесса, как впадают в зависимость от наркотиков или алкоголя. Человек, находящийся в подобной зависимости от языка, я полагаю, и называется поэтом». Цит. по: *Бродский И.* Набережная Неисцелимых: тринадцать эссе. М.: Слово, 1992. С. 192–193.

<sup>7</sup> Седакова О. Прощальные стихи Мандельштама. «Классика в неклассическое время». [Электронный ресурс.] Режим доступа: <http://www.olgasedakova.com/Poetica/1584> (дата обращения: 5.01.2016).

<sup>8</sup> Мандельштам О.Э. Полн. собр. стихотворений / Ред. А.Г. Меца. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1995. С. 635. Процитированное стихотворение см. на с. 287–288. Его эпитет «прекрасная», в разговорной речи означающий просто одобрение, примечателен также как термин, в философском дискурсе означающий красоту; возможно, именно эти слова Мандельштама подсказали Седаковой вывод, что это «новая мысль о красоте».

Неравномерной сладкою походкой  
Она идет – чуть-чуть опережая  
Подругу быструю и юношу-погодка.  
Ее влечет стесненная свобода  
Одушевляющего недостатка...

Это стихотворение переводили на английский разные поэты. Возьмем для примера экспрессивный, плотный вариант Кристиана Уаймена, который переводил с подстрочников, выполненных для него Ильей Каминским и другими. Уаймен в своем очень вольном переводе многое меняет, но ему удастся уловить трагический и нежный оптимизм стихотворения. Вот начало его перевода:

As if to limp earth empty and to lift it up  
With every hobbled heavened step;  
As if to piece and place some delicate wreckage  
Freely and fully in the space by which it's bound...<sup>9</sup>

Эти строки стоит процитировать, потому что Уаймен тоже ставит рядом свободу и стесненность: собирание воедино «хрупких обломков» – еще одна метафора творческого процесса, метафора, которая – для русского уха – напоминает об ахматовском «соре», направляя его в ту сторону, которую оценил бы Вальтер Беньямин. Не просто сор – обломки, оставленные хаосом истории, от которого беньяминовский ангел истории, *angelus novus*, может только пятиться<sup>10</sup>. Именно из-за этой метафоры Беньямина я и цитирую перевод мандельштамовского стихотворения: потому что Седакова собирает свои тексты из таких же обломков и, как и Уаймен, делает это «вольно и полно в пространстве», образуемом ее собственными поэтическими текстами.

Ту свободу, которую Седакова ищет для себя и своих читателей, она связывает с пониманием истории, и это еще один резон держать в уме беньяминовского ангела. В коротком эссе «Наши учителя», датированном 2006–2009 годами, Седакова в первых же строках констатирует тот прискорбный факт, что Советский Союз на ее памяти так и не признал, в отличие от Германии, своих преступлений; общество так и не осознало, что эти преступления были частью коллективного наследия. Размышляя об этом, она вспоминает расхожее выражение, часто употреблявшееся в оправдание сталинских репрессий: «лес рубят – щепки летят». Говорить так, утверждает она, – значит исключить себя из числа этих «щепок», то есть «признать себя наследниками исключительно того народа, который – по официальной версии – единодушно и вдохновенно рубил этот лес»<sup>11</sup>. Лес из пеньков и щепок – еще одна метафора обломков истории, ключевая для мысли Седаковой. Утверждать это – значит занять этическую позицию нестигаемой смелости, особенно в путинские годы «вставания с колен», когда всплеск националистического самолюбования сделал почти невозможным публичный разговор о позорных преступлениях советского режима.

Есть, однако же, и другая, *невидимая*, история, которой, по мнению Ольги Седаковой, она и ее сограждане лишены, и это еще прискорбнее: история тех, кто стал примером свободы и достоинства. Это, по ее словам, «история российской свободы», и именно такая свобода ведет

---

<sup>9</sup> Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam / Tr. Ch. Wiman. New York: Ecco Press, 2012. P. 69.

<sup>10</sup> Benjamin W. Über den Begriff der Geschichte // Benjamin W. Gesammelte Schriften: 7 vols. In 15. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972. Vol. 1. P. 691–704; Беньямин В. О понятии истории / Пер. с нем. и коммент. С. Ромашко // Новое литературное обозрение. 2000. № 46. С. 84.

<sup>11</sup> Седакова О. Наши учителя. Михаил Викторович Панов. К истории российской свободы // Седакова О. Четыре тома. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. Т. 4. С. 709–710. Дальнейшие цитаты из четырехтомного собрания сочинений Ольги Седаковой приведены в тексте с указанием в скобках номера тома и страниц.

нас напрямую к сути нашей темы. Как пишет Седакова далее в «Наших учителях», среди этих образцов свободомыслия поступка были верующие – по сути, мученики веры, – но были и писатели, музыканты, художники, учителя – все, кто участвовал в создании «общности творческой мыслящей культуры»:

...[Голос] общности творческой мыслящей культуры. В нее входит другая часть «невидимок», создателей нашей невидимой истории свободы. Можно назвать их исповедниками достоинства (или даже благородства) человека: человека мыслящего, человека словесного, человека одаренного, человека, взыскующего красоты и смысла, человека, пушкинскими словами, самостоятельного – короче, человека культуры, *homo sapiens sapiens*, *homo humanus* (4: 713).

За этим описанием следуют примеры, позволяющие увидеть еще один провал: отсутствие преемственности, неспособность передать освободительное усилие этих освободившихся и освобождающих героев новым поколениям: «в этих вспышках свободы не было преемственности, не было развития и продолжения, как это обычно для всех историй. Освободительное усилие, совершенное одним поколением, другому не передавалось» (4: 714). В итоге каждое поколение не в силах ничему научить своих потомков, отчего в названии эссе – «Наши учителя» – слышен отзвук печальной иронии. Однако есть в этом эссе и благодарность тем редким учителям, кому это все же удалось; больше того: Седакова приводит имена конкретных учителей, сумевших стать примерами и проводниками свободы – в университете, в школе, на домашних уроках – даже в самые темные периоды советской истории. Порой такими проводниками становились не только люди, но и книги. Один из поразительных примеров, приведенных Седаковой, – поэт Иван Жданов, которому достаточно было прочесть Льва Толстого, чтобы усвоить эти уроки свободы. У Седаковой «вид на свободу» часто открывает Пушкин, как в процитированном пассаже из ее эссе о Мандельштаме. Здесь Седакова наследует длинному ряду русских писателей, в чьей жизни Пушкин играл эту бесценную роль<sup>12</sup>.

Конечно, эти уроки литературы и искусства не узкотематические, и пример Пушкина подтверждает это не в меньшей степени, чем примеры тех учителей, которым отдает должное Седакова. Свобода может проявляться в выражениях, в интонации, в способе изложения мыслей. Именно поэтому проводником свободы для своих учеников мог быть учитель астрономии, или фонетики, или музыки. По целому ряду причин местом обретения и выражения свободы для Седаковой и других стал русский язык; и наоборот, его оскудение в советский период ощущалось как оглушительное – в прямом смысле слова – отсутствие свободы. Вернуть богатство языка, свободу в обращении с ним – это была желанная и труднодостижимая цель. Седакова особенно высоко ценит эту языковую свободу в трудах Сергея Аверинцева, о котором она тоже пишет в эссе «Наши учителя» и которого после его смерти в 2004 году не раз упоминает в разных своих работах. Так, по ее словам, обращение Аверинцева с языком сделалось примером той свободы слова, которой так недоставало его стране, и это был его самый явный писательский дар:

---

<sup>12</sup> Как подсказала мне Мария Хотимская, на этом месте можно было бы сделать очень обширное отступление на тему «Пушкин и свобода» (и я пользуюсь случаем поблагодарить ее за множество глубоких и ценных замечаний, которыми я воспользовалась в этом эссе). К взгляду Седаковой на пушкинское отношение к свободе очень близок взгляд Владислава Ходасевича, что особенно хорошо видно в его стихотворении 1938 года «Не ямбом ли четырехстопным»: Ему один закон – свобода. В его свободе есть закон. Цит. по: *Ходасевич В. Стихотворения* / Ред. Н.А. Богомолова и Д.Б. Волчека. Л.: Советский писатель, 1989. С. 302. А речь Александра Блока 1921 года «О назначении поэта», в числе прочих текстов, выражает очень похожую точку зрения на то, что Блок называл «тайной свободой». См.: «О назначении поэта» в: *Блок А. Собр. соч.*: В 6 т. Л.: Художественная литература, 1980–1983. Т. 4. С. 413–420. Это выражение, «тайная свобода», станет очень важным, в частности, для Ходасевича, который будет ассоциировать его с Блоком и со всем, что стремилась сохранить эмиграция.



Первые публичные выступления Аверинцева поразили читателя прежде всего как факт языка. То, что в нем изумляло, – это забытое богатство русского словаря (свободно принимающего в себя ученые варваризмы) и уверенная свобода в обращении с ним, сила и точность слова, обдуманность и красота изложения, трезвого и поэтичного одновременно, – все то, что к этому времени в нашей стране казалось попросту невозможным<sup>13</sup>.

В примечании Седакова приводит примеры этой невозможности – от вступления к «Зеркалу» Андрея Тарковского, где заикающийся мальчик произносит: «Я могу говорить», до «забытого и найденного» языка прозы Варлама Шаламова. Мучительные попытки на ощупь выбраться из безъязыкости, перейти к полноценной, яркой речи оставляли, добавляет Седакова, свои следы на травмированном слове, и «говорящий его не достигал окончательной свободы»<sup>14</sup>. Таким образом, задача – особенно в постсоветский период, когда благодаря всем текстам, опубликованным после падения Советского Союза, стало больше времени для полного риторического и психического выздоровления и больше стимулов к нему, – состоит в том, чтобы найти пути к формам настоящей, полной свободы языка и познания.

Возвращаясь в последний раз к эссе «Наши учителя», я хочу обратить внимание на один сделанный вскользь вывод, который, однако, подтверждается великим множеством примеров и неоднократно встречается в других текстах Ольги Седаковой: свобода, о которой идет речь, – это одна из форм внутренней свободы. Родившиеся до революции зачастую имели эту свободу глубоко внутри; это хорошо показано, говорит Седакова, в романе Андрея Битова «Пушкинский дом» (1978, издан в России в 1987 году)<sup>15</sup>. «Меня поражал их навык общения с собой, их знание себя. В мыслях и поступках они обращались к чему-то внутри себя, чего перевоспитанные люди не делали» (4: 716). Это мог быть тот, кто, как Наталья Горбаневская и ее друзья, в знак протеста вышел на Красную площадь с плакатом «За вашу и нашу свободу», когда советские танки вошли в Прагу; или тот, кто предстал перед судом за антисоветскую деятельность и, как Андрей Синявский и Юлий Даниэль, отказался признать себя виновным и просить о помиловании. Не менее значимым олицетворением этой внутренней свободы мог стать и филолог, например Михаил Панов, чью цельность и честность восхваляет Седакова в заключительных строках своего эссе; это был ее университетский профессор, который неизменно, даже когда его взгляды не расходились окончательно с официальными, оставался собой. «И этого было довольно, – заключает Седакова, – чтобы каждый, кому довелось встретить его, вспоминал о нем как о человеке, открывшем тебе вид на свободу» (4: 718).

Открыть вид на опыт свободы или идею свободы – совсем не то, что произнести речь о свободе или велеть кому-то прекратить брести по жизни так, словно ты в кандалах или в шорах. По описанию Седаковой, Панов открывал своим студентам и другим слушателям путь, перспективу, возможность свободы, для реализации которой каждому требовалось волевое усилие. Тот факт, что история тайной свободы не передавалась из поколения в поколение, Седакова в определенном смысле обращает во благо, поскольку открыть эту тайну для себя означает в то же время осознать ее смыслы, принять радость, которую дарует свобода, и ответственность, которую она накладывает.

В интервью Александру Кырлежеву Седакова объясняет: «Для меня удавшееся искусство – это знак удавшейся свободы, личной свободы автора, которая несет в себе освобождающее

---

<sup>13</sup> Седакова О. Сергей Сергеевич Аверинцев: к творческому портрету ученого // Сергей Сергеевич Аверинцев, 1937–2004 / Ред. Н.П. Аверинцевой, Н.Б. Поляковой, В.Б. Черкацкого. М.: Наука, 2005. С. 8.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> О воплощении этой запомнившейся свободы в «Пушкинском доме» и в коротких экспериментальных текстах Битова я пишу в кн.: Sandler S. Commemorating Pushkin: Russia's Myth of a National Poet. Stanford: Stanford University Press, 2004. P. 266–299. В ней же в главах, посвященных Ахматовой, Цветаевой и др., подробнее изложены некоторые из высказанных здесь соображений об освобождающем влиянии пушкинских произведений на поэтов Серебряного века и многих других.

начало для других»<sup>16</sup>. Она особо подчеркивает важность этого момента передачи: «Творческое задание и мыслительное задание исполняются тогда, когда это дарует человеку свободу. И возможность даровать свободу – конечно, сама по себе дар» (4: 54). И здесь она снова приводит в пример Пушкина как идеальный образец этой свободы и этого дара. Она пишет о его умении оставлять вещи незаконченными, словно бы очищенными этим отказом украшать или продлевать. Такая готовность оставить работу незавершенной сложнее, чем может показаться. Седакова пишет: «Вот что в конце концов я назову свободой: возможность предпочесть чистоту всему прочему. Не поставить никакого эпитета, если единственно правильный не приходит на ум» (4: 53). Это и есть, говорит Седакова, главная цель той свободы, к которой она стремится в своем творчестве, – чистота, которой надо достичь. Это не данность, не та пустота, с которой начинаешь, но нечто, что можно создать, если не поддаться искушению перегрузить текст словами, терминами. Или же – можем мы сказать, возвращаясь к метафорам Целана, с которых начали, – путями для мысли: есть путь, по которому поэт хочет провести нас, и ее сдержанность в стиле и образах, ритме и рифмах – это жест стесняющий, но ведущий к свободе.

## Лирическая свобода и лирическая стесненность

Одно дело – в стихах возвестить читателю заманчивость свободы; но то, что Седакова вот уже почти двадцать лет подробно пишет о путях свободы в своих прозаических эссе, – большой подарок, который нельзя недооценивать. Речь в этих эссе идет о философских вопросах, касающихся каждого, кто переживает последствия распада СССР, то есть каждого, кто живет в мире терактов, войн, глобальных финансовых кризисов, нищеты и насилия. Ее эссе зачастую задуманы как поэтическая речь, передаваемая другими средствами. Многие из них написаны к случаю, в ответ на вручение премии или в качестве вступительной лекции либо основного доклада на том или ином мероприятии в том или ином европейском городе, и, таким образом, многие изначально были произнесены вслух перед аудиторией: люди слушали голос поэта, произносившего собственные слова на родном русском или на других языках. Читая эссе Седаковой, мы тоже словно слышим этот чистый и звучный голос. Это замечательно свободная речь, умение обращаться к слушателю как к равному, всегда равному, никогда не снисходя до нас, но поднимая нас до себя и при этом неизменно призывая нас к ответственности. Нас вынуждают дотягиваться до ее высоких стандартов мысли и этики; нас приглашают к размышлению о сложных социально-философских вопросах, но при этом мы наслаждаемся примером русской речи, уложенной в легкие, благозвучные и нестесненные предложения. То, как вольно течет мысль автора в этих эссе, уже само по себе есть приглашение к свободомыслию. Я вижу в эссе Ольги Седаковой ту же культурную мощь, что и в ее стихах. Среди поэтов своего поколения она выделяется способностью к фундаментальному переосмыслению возможностей лирики. Точно так же она внесла преобразующий вклад и в жанр русского эссе благодаря тематическому разнообразию – от *moralia* до *poetica*, как гласит название ее четырехтомника, – и скрещению и пересечению жанров: тут и философские размышления, и богословские исследования, и филологический анализ, и, что особенно важно и необычно, мемуары. Далее в этой работе я хочу обратиться к поэзии и рассмотреть вероятность того, что в ней пути свободы могут прокладываться по-иному. Обратиться к стихам – значит вспомнить о лингвистических и интонационных ресурсах поэзии, о возможностях для мелодии и выраженного ритма, о рифмах и строфах, которые организуют наши мысли в выплески рождающихся идей и открытий, куда более краткие, чем пояснения или повествовательные элементы, оживляющие текст эссе. Лирическая поэзия Седаковой отмечена особой сдержанностью формы, образов и жанра, и эта

---

<sup>16</sup> Седакова О. Разговор о свободе с А.И. Кырлежев (4: 30–64, цит. с. 55). Последующие отсылки к интервью приведены в тексте с указанием страниц.

сдержанность неизбежно замедляет чтение, переносит нас от момента, когда мы видим заглавие стихотворения, к осознанию потребности усваивать элементы текста по очереди, один за другим, взвешивая, что стоит за каждым словом, каждым курсивом, каждым решением окружить слово пробелами, чтобы визуальнo выделить его. Приглашая нас к терпеливому и вдумчивому чтению, поэт к тому же не дает нам отвлекаться, удерживает от разнообразных искушений, предлагаемых не только природой или обществом, но и самим поэтическим дискурсом.

Одно из таких искушений, отвлекающих наше внимание, – это своего рода вербальная избыточность, стремление обрушить на читателя как можно больше слов в попытках выразить нечто трудное или ускользающее. У Седаковой, надо сказать, хватает собственных ресурсов, позволяющих задействовать самый широкий спектр лексических возможностей: ее языковое мастерство и богатство явственнo видны в ее свободно льющейся прозе, в точности словоупотребления, в том, как много знает она языков, древних и современных, благодаря чему стала блестящим переводчиком; в замечательно полном словаре трудных слов, как она со временем назовет свой словарь церковнославянских паронимов<sup>17</sup>. Можно предположить, что Седакова, если бы захотела, могла бы с легкостью превзойти Набокова в его словесной цветистости и многоязычных шутках. Но, совершая свой удивительно точный поэтический выбор, она обычно поступает наоборот: самые прекрасные и мелодичные стихи, какие только можно представить, она создает из простейших, обычайнейших слов<sup>18</sup>. Не то чтобы эта поэзия была минималистической; скорее дело в том, что ограниченность словаря и частые повторы вновь и вновь возвращают нас к собственно словам стихотворения, давая понять: то, что кажется скудостью, на самом деле оказывается источником чуда.

Эти повторы, как выясняется, имеют собственные ритмы, которые и выделяют стихи Седаковой среди стихов ее современников и в то же время отделяют ее поэзию от ее же прозы. Из всех признаков и характеристик лирической поэзии ритм, пожалуй, самая убедительная. Как пишет Джонатан Каллер, «ритм – одна из главных сил, посредством которых стихи завладевают нами, в точности как ими самими завладевают ритмы других стихов»<sup>19</sup>. Задаваясь вопросом о том, что именно заставляет ритм воздействовать на нас, Каллер обращается к работе Амиттая Авирама. Авирам, отмечает Каллер, «подчеркивает, что, физически задействуя нас и отвлекая от семантического измерения языка, ритм “дарит нам мгновенное ощущение свободы от любой конечной конструкции мира”. Сосредоточившись на ритме, мы повышаем вероятность того, что поэтическое использование языка обновит наше восприятие посредством нового упорядочения, “расшатывая привычные нам отличительные черты и определения реальности”»<sup>20</sup>. Обновление восприятия, как называет это Каллер, – светское название того, что у Седаковой чаще объясняется действием духовного возрождения; однако при этом она поэт в достаточной мере постромантический, чтобы разделять ту точку зрения, что обновление остроты чувственного восприятия само по себе есть своего рода духовная работа. Освободить нас от конечных конструкций мира – значит освободить ум от тех шор, которые мир надевает на наше воображение (если позаимствовать еще один термин, высоко ценимый

---

<sup>17</sup> Сначала словарь вышел под названием «Церковнославяно-русские паронимы. Материалы к словарю» (М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 2005), а в 2008 году был переиздан там же как «Словарь трудных слов из богослужения: церковнославяно-русские паронимы».

<sup>18</sup> Здесь я не могу удержаться от автобиографической ремарки. Переводя «Старые песни», я посылала Ольге Седаковой варианты переводов, а она мне в ответ – свои комментарии. В частности, Седакова пронизательно отметила, что больше всего хлопот в некоторых стихах «Первой тетради» мне доставлял глагол «бывать». Трудно представить более простое языковое явление, чем спряжение этого глагола; даже самая его семантика – привычность, повторяемость, зачастую регулярность – отражает ту самую языковую повседневность, о которой сейчас идет речь.

<sup>19</sup> Culler J. *Theory of the Lyric*. Cambridge: Harvard University Press, 2015. P. 140.

<sup>20</sup> Culler J. *Op. cit.* P. 167. Каллер цитирует Авирама по следующему изданию: Aviram A. *Telling Rhythm: Body and Meaning in Poetry*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994. P. 232–234 и 21.

романтиками), и одной из целей ритмов и дикции поэзии Седаковой является как раз снятие этих шор.

Обратим, однако, внимание на еще один парадокс. Если, как я предполагаю, для Седаковой стесненность и свобода идут рука об руку, то нам следует попытаться выяснить, какого рода стеснение ведет к свободе (и, в конечном итоге, какого рода свобода при этом ищется и достигается). Где искать эти ограничения в поэзии, кажется очевидным: в форме, в жанровых нормах, в целом комплексе правил и ожиданий, которыми руководствуемся мы как читатели. И здесь я снова возвращаюсь к ритму. Главный аргумент Амиттая Авирама связан со способностью ритма захватывать воображение читателей поэзии. Ритм, утверждает Авирам, не является семантически содержательным, поэтому не сообщается посредством логики или языка. Некоторые русские исследователи, конечно, поспорили бы с той точкой зрения, что за метрическим выбором нет семантической силы, однако утверждение Авирама, что ритм выполняет коммуникативную функцию невербальными средствами, тоже безусловно верно. Ритм – это пульсирование (пусть и с более сложной периодичностью, чем у сердцебиения)<sup>21</sup>, и признаком, его определяющим, осмысленные слоги явно не являются. Таким образом, ритм действует теми же парадоксальными методами, что и стесняющая свобода, которую производит поэзия Седаковой: он захватывает нас, мы «подчиняемся» ритму, который «струится сквозь нас», по выражению Сьюзен Стюарт, которое она, в свою очередь, почерпнула у Поля Валери<sup>22</sup>. Для Стюарт, как и для тех философов, на чьих трудах она основывается, реакции на ритм материальны: мы физически ощущаем пульс стихотворения, и в этих регулярных повторях чередующихся ударных и безударных слогов наш ум становится свободнее уже благодаря тому, что тело как бы подчиняется неподвластной ему силе.

Этот разительный контраст между телом и воображением повторяется в нарративном элементе, который особенно часто возникает у Седаковой в стихах о свободе. Речь идет о сне. Наши тела во сне неподвижны, но ум переносит нас в пространстве и времени с легкостью, далеко превосходящей все, что происходит с нами в физической реальности повседневной жизни. Ограничения, присущие сну, производят фантастические формы безграничности, и как ритм освобождает язык от оков слишком жесткой формы вербальной логики, так и сон открывает целые миры возможностей.

Седакова написала несколько стихотворений, представляющих собой изложения снов; в их числе – «Мне часто снится смерть и предлагает...» (в сборнике «Дикий шиповник», 1976–1978, 1: 99), «Сновидец» (в этом же сборнике, 1: 138–39) и «Сон» (в сборнике «Старые песни», 1980–1981, 1: 200). Одно из этих стихотворений, «Сновидец», написано дактилем и катренами, но в остальных двух случаях цельное и краткое лирическое произведение создается за счет верлибра и разной длины строк. Подход к снам в этих стихах совершенно разный: одно из них («Сон») описывает сновидение блудного сына, другое («Мне часто снится смерть») написано от первого лица, но построено вокруг метафоры двойной лестницы, словно взятой напрямую из Бытия, из сна Иакова (о нем позже). Самое длинное и сложное – «Сновидец» – начинается с темноты, в которой появляются сны, словно вспыхивает свеча, озаряя сумрак; темноты, в которой многие надеются быть выбранными на роль сновидца («не обо мне ли?» – спрашива-

<sup>21</sup> На это отличие мне указала Эмили Гросхольц, любезно согласившаяся прочесть более раннюю версию этого эссе.

<sup>22</sup> Stewart S. Op. cit. P. 57. Стюарт цитирует по-имажинистски впечатляющий отрывок из эссе Валери «Поэзия и абстрактная мысль»: «Внезапно меня *захватил* некий ритм, который не давал мне покоя и вскоре вызвал ощущение какого-то чужеродного автоматизма. Точно кто-то воспользовался в своих целях моей *жизненной машиной*. Затем к этому ритму подключился второй и с ним сочетался; и два эти порядка связались какою-то *поперечной связью*» (Валери П. Об искусстве / Пер. В. Козового. М.: Искусство, 1976. С. 410). Каллер приводит очень похожий пассаж с метафорой «жизненной машины» («*machine-à-vivre*») из той же статьи Валери (Culler J. Op. cit. P. 136), цитируя французский оригинал – «Poésie et pensée abstraite»: Valéry P. Oeuvres / Ed. J. Nuytier. Paris: Gallimard, 1957. Vol. 1. P. 1322. Мне не кажется, что эта яркая метафора «жизненной машины» так уж близка творчеству Седаковой, однако направленность захваченности ритмом и интригующая дополнительная подробность о втором ритме, подключившемся к первому, выглядят здесь уместными и достойными упоминания.

ется в стихотворении в 7-й строке, 1: 138). Но по мере того как стихотворение набирает скорость, на этот вопрос дается ответ – словно бы неуверенный – от первого лица: «так первого взгляда / я исполняю бессмертную жалость?» (строки 15–16, 1: 138). В этот миг «я» скорее слышит обращенную к себе речь, нежели сам производит речевое действие, но зато теперь яснее проявляется физическое действие сна:

Тайный магнит, сердцевина преданья,  
волны влечения, горящие в мире,  
камни, и странствия, и предсказанья  
подняты до неба в темном потире!

Падает воля, и тело не хочет,  
и не увидит. Но скажет, кончая:  
нет ничего, чего жизнь не пророчит,  
только тебя в глубине означая!

(1: 138–139)

В последних строках Седакова откровеннее, чем в других своих «сновидческих» стихах, показывает, что воля и действие ослабевают в тот самый миг, когда тело во сне теряет способность желать и видеть. В такие мгновения способность сна к откровению растет, заполняя собой все мыслимое пространство воображения, и здесь не только «нет ничего, чего жизнь не пророчит», но и в самом пророчестве нет ничего, что не означало бы сновидца.

«Сновидец» – одно из последних стихотворений большого сборника Седаковой под названием «Дикий шиповник»; сон представлен в нем как одна из форм творческого воображения и откровения, поэтому здесь сходятся воедино многие нити этого сборника. В других стихах этого сборника напрямую говорится о возможности божественного откровения, некоторые из них изложены в виде сказок и легенд, на что поэт намекает словами «Тайный магнит, сердцевина преданья» (строка 19). Сейчас я обращусь к стихам, в которых жанры сказки и легенды используются поэтом как основа для снов, как подпорки, с помощью которых сны могут зайти еще дальше. Да, именно так: несмотря на правила и ограничения устойчивых жанров, а может, как раз благодаря этим правилам и ограничениям легенды и сказки, созданные Седаковой, еще больше расширяют свободу воображения.

## Сказки, легенды и вещество сновидений

Как ритм придает форму «сновидческим» стихам Седаковой, так и жанровые условности играют важную роль в поворотах и виражах сюжета, в появлении персонажей и в конкретных ритмах, ассоциируемых с этими жанрами. Зачастую об этих условностях сигнализирует само название стихотворения, которое иногда являет собой всего лишь название жанра и, может быть, намек на последовательность: «Легенда вторая», «Пение», «Стансы первые», «Старые песни». Это перечисление не вполне честное, потому что у Седаковой, конечно же, есть множество других стихов с описательными названиями, вызывающими разнообразные ассоциации; но все-таки эту структуру, очень частую в ее творчестве, стоит отметить как характерный росчерк поэта<sup>23</sup>. Когда «легенды», «песни» и «стансы» пронумерованы и выступают в определенной последовательности, это служит напоминанием читателю о том, что каждое из этих стихотворений можно оценить в полной мере, лишь воспринимая его как часть большего целого,

---

<sup>23</sup> Еще один такой «росчерк» дает музыка, действующая как структурирующий принцип в сборнике «Дикий шиповник», где ряду стихотворений присвоены музыкальные темы или музыкальные термины в заглавиях; есть, конечно же, и другие.

и что границы вокруг конкретного стихотворения не так уж непроницаемы. В этом и не только в этом смысле Седакова наследует мандельштамовской традиции, в которой стихи перекликаются между собой и предаются разным формам повторения – или, как говорит в этом же сборнике Ксения Голубович, тавтологии, – что вновь возвращает нас к отправной точке, направляя по знакомому, но всегда слегка изменяющемуся пути.

Таким образом, даже работая в рамках узнаваемых жанров, поэт в каждом из них совершает прорыв к поразительной свободе воображения. И снова мы сталкиваемся с парадоксом стесненности: даже беря нас с собой в самые странные путешествия, Седакова всегда с замечательной ловкостью пускает в ход фиксированные формы, поэтому мы ощущаем, как стихи проворно пробираются сквозь строгие рамки этих форм<sup>24</sup>. Стихи о сновидениях, которые интересуют меня больше всего, потому что в них разными способами представлены парадоксальные проявления свободы, особенно тяготеют к двум жанрам, или поэтическим формам: сказка и легенда. Давайте выясним, какие возможности открывают нам эти два жанра, во многом схожие, но при этом отчетливо разнящиеся, а в конце эссе рассмотрим по одному наиболее выразительному стихотворению Седаковой в каждой из этих форм.

И сказка, и легенда – жанры, которые вводят логически невозможные миры в предположительно реалистичные нарративные рамки. Это пространства для исследования воображения, исследования миров фантазии. Полезно помнить, что подобные исследования могут быть проделаны совсем иначе, пример чему мы видим в творчестве других значительных современных русских поэтов: я говорю сейчас о поэтической научной фантастике Федора Сваровского и о легкости перемещений в сверхъестественный мир и обратно в нарративной поэзии и балладах Марии Степановой<sup>25</sup>. Призраки, вампиры и возвращенцы с того света у Степановой и роботы, космонавты и путешественники во времени у Сваровского схожи между собой благодаря тем самым причинам, по которым оба поэта обращаются в своих текстах к событиям и персонажам, не укладывающимся в рамки здравого смысла и объективной реальности: Степанова и Сваровский создают миры, которые убедительны и достоверны с духовной и психологической точек зрения и которые предлагают читателю своего рода альтернативный смысл. Седакова отчасти руководствуется аналогичной мотивацией, однако она, в отличие от упомянутых поэтов, расшатывает границы одушевленности и жизненной силы, предлагая нам говорящие предметы и телекинез в «сказке» или способность к божественному прозрению и воплощенному чуду в жизни святых, пророков, библейских героев в «легенде». Иными словами, Седакова переносит своего читателя скорее к чудесному, чем к сверхъестественному; именно этот путь к чуду и облегчают сказка и легенда.

Возьмем жанр легенды; этот термин предполагает широкий спектр повествовательных возможностей: это и сказание об известном человеке (в английском одно из устаревших значений слова *legend* – житие святого, и именно на это значение намекают названия стихов Седаковой), и предание, то есть то, что передается из поколения в поколение. Корень слова восходит к глаголу *legere* – читать; однако это герундий, отглагольное существительное со значением

<sup>24</sup> О теме путешествий и перемещений в поэзии Седаковой я уже писала; см.: *Sandler S. Questions of Travel: Joseph Brodsky and Olga Sedakova // Russian Literature and the West / Ed. A. Dolinin, L. Fleishman, L. Livak. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 2008. P. 2. P. 261–281.* Стихотворение, о котором там шла речь, заслуживает гораздо более подробного обсуждения; это «Странное путешествие» (1: 76–77). К этой теме относятся и замечательные путевые записки поэта «Путешествие в Брянск» и «Путешествие в Тарту и обратно», см.: *Седакова О. Два путешествия. М.: Логос, 2005.* См. также прекрасное введение к этому сборнику «Путешествуя в путешествия» Ксении Голубович. С. 7–12.

<sup>25</sup> См., например: *Сваровский Ф. Все хотят быть роботами. М.: АРГО-РИСК, 2007; Сваровский Ф. Путешественник во времени. М.: НЛО, 2009; стихотворения М. Степановой «Невеста» и «Летчик» см. в кн.: Степанова М. Стихи и проза в одном томе. М.: НЛО, 2010. С. 14–22; Степанова М. Проза Ивана Сидорова. М.: Новое издательство, 2008.* Оба пишут преимущественно нарративную поэзию, поэтому можно найти сравнительно мало примеров, где, как у Седаковой, эти фантастические категории разрабатывались бы в лирических стихах. Удачным сравнением были бы мистерии, сны, или «труды и дни» Елены Шварц. См., например, ее «Труды и дни Лавинии» в кн.: *Шварц Е. Соч.: В 5 т. СПб.: Пушкинский фонд, 2002–2013. Т. 2. С. 168–221.*

«чтение», «читаемое», так что, когда поэт пишет много стихов с названием «Легенда», он тем самым помогает нам расслышать этимологию этого слова и понять, что стихотворение, которое мы читаем, само по себе является чтением, компиляцией предыдущих источников и прославлением литературного наследия. Так, например, «Легенда десятая. Иаков» предлагает нам одну из библейских историй<sup>26</sup>. В стихах Седаковой отмечаются многочисленные важные события из жизни Иакова: от сватовства к Рахили до сна о Боге в месте, которое он назовет Вефиль. И хотя это ветхозаветная история, а не жития святых и не новозаветные притчи, которые Седакова часто выбирает для своих легенд, для этой легенды характерна стилистическая сдержанность, свойственная стихам Седаковой, и, более того, в ней говорится именно о таком сне, какой в ее стихах часто создает ощущение свободы. К Иакову мы скоро еще вернемся.

С точки зрения Седаковой, стихи-«сказки» еще ближе, чем стихи-«легенды», подходят к самой сердцевине поэтического творчества. Ее эссе «Власть счастья» (2000) начинается с утверждения:

В Прологе «Золотого Петушка» появляется главное его действующее  
лицо, Звездочет. Это знак: все, что мы увидим, будет происходить в ином мире:

Негде, в тридевятом царстве,  
В тридесятом государстве —

в сказке. Это значит: где-то близко к самой сердцевине поэзии, к самому  
«правильному» искусству. По словам Новалиса: «Сказка есть как бы канон  
поэзии. Все поэтическое должно быть сказочным».

В самом деле, стихия сказки освещает самые драматичные, тревожные,  
мрачные сочинения просто в силу того, что они принадлежат искусству. Само  
вещество искусства – звук, цвет, жест, свободное слово – похоже на волшебные  
предметы в сказках: на золотые яблоки, волшебные дудки, говорящие деревья  
(4: 271).

Седакова особо выделяет здесь две вещи, важные для ее собственных «сказок». Во-первых, это утверждение, что действие в тексте происходит в ином, вымышленном мире, в мире, сама удаленность которого от нашей нынешней реальности приближает его к сердцевине поэзии, к сути поэтического творчества. Во-вторых, волшебные элементы и предметы в этой сказке сами по себе служат символами эстетических свойств текста – его фактуры, его интонаций, а главное – свободы дискурса, того, что поэт называет «свободным словом». Можно сказать, что именно инакость этого воображаемого мира освобождает слова, и это явственно проявляется в стихах Седаковой, озаглавленных «сказка».

Хенрике Шталь в своем эссе для этого сборника рассматривает одно из этих стихотворений – «Сказка» – и подчеркивает, что неназванная героиня стихотворения, «она», находится на пороге между мирами. С моей точки зрения, эти формы перемещения – в данном стихотворении между домом и садом, между бодрствованием и сном – служат аллегориями друг друга, все это – путешествия по разнообразным местам поэзии Седаковой. Почему же мы оказыва-

---

<sup>26</sup> Здесь стоит отметить загадочную интерпретацию жизни праведника – как и в стихотворении «Легенда седьмая. Смерть Алексия, Римского Угодника», и в других стихах с аналогичными названиями. Загадочность каждого такого стихотворения подчеркивается еще и тем, что легенды рассеяны по всей книге «Дикий шиповник», а не собраны в один раздел, хотя ритмы этого большого тома несомненно подсказывали поэту именно такое решение. Они акцентируют и разделяют другие категории стихов в сложной оркестровке «Дикого шиповника». Любопытны также пробелы в нумерации: почему, интересно, мы читаем легенды 2, 6, 7, 9, 10, 11, 12, но нигде, ни в каком издании, не находим легенд 3, 4, 5, 8 или любой номер начиная с 13-го? Легенда 1 относится к ранним стихам поэта, во многом отличается от легенд «Дикого шиповника» и датирована 1975 годом: «Первая легенда. Святой Юлиан на охоте» (1: 55).

емя на пороге, спрашиваем мы<sup>27</sup>. А есть ли лучшее место, чтобы ощутить свободу, словно отвечает поэт. Удобный наблюдательный пункт на краю обособленного или когнитивно удаленного мира сродни способности бога Януса смотреть одновременно в прошлое и будущее или пророческому знанию Тиресия о мужском и женском воплощении. Для Седаковой, однако, наша способность, оказавшись на распутье, продолжать движение по обеим дорогам одновременно, даже если эти дороги вымышленные – это чаще всего пространственная метафора и, что главное, метафора путей, которые освобождают нас от необходимости выбора. Думается, именно по этой причине «сказка» и «легенда» – нарративные структуры, в которых уютно сосуществуют множественные реальности, – так часто образуют жанровый каркас для стихов о снах.

«Сказка», к которой хотелось бы обратиться мне, – самое длинное стихотворение Седаковой в этом жанре, стихотворение, завершающее сборник «Ворота. Окна. Арки» (1979–1983) и парадоксально названное «Сказка, в которой почти ничего не происходит», несмотря на то что в нем множество поисков, приключений, библейских и литературных аллюзий и потрясающих открытий. В стихотворении 14 частей и 146 строк, оно написано четырехстопным хореем (или, когда строка переламывается надвое, двустопным – исключение, подтверждающее правило). Хорей традиционен для фольклора и годится для любой сказки, а здесь он еще и создает удачный семантический ореол для воображаемых, вымышленных событий и для неясных преображений героев, предметов и событий, знакомых по другим снам и божественным видениям<sup>28</sup>. Движущая сила хорea может быть очень мощной и чуть более музыкальной в сравнении с ямбом, потому что каждая строка потенциально начинается с реализованного ударного слога. Некоторые стихи Седаковой написаны трехстопниками с их еще большей музыкальностью, но в этом стихотворении ей удастся добиться той же ритмичности и посредством хорea – то есть в этом стихотворении явственно ощущаются способы, какими ритмизованные поэтические строки производят своего рода «обратную интенциональность». Вернее сказать, ощущаются особенно явственно, а значит, более феноменологично: выражение «обратная интенциональность» появилось у Стюарт в исследовании «Свобода поэта» благодаря работе Эммануэля Левинаса, и фрагмент, который она цитирует, имеет прямое отношение к ритмам и свободе «Сказки, в которой почти ничего не происходит». Вот чуть более полный отрывок из эссе Левинаса «Реальность и ее тень», включающий и те предложения, которые Стюарт опустила:

Ритм представляет собой уникальную ситуацию, когда невозможно говорить о согласии, принятии, инициативе или свободе, поскольку ритм подхватывает субъекта и несет с собой. Субъект становится частью собственной репрезентации. Нельзя даже сказать, что он становится ею вопреки себе, потому что в ритме больше нет «себя», а есть переход от себя к

<sup>27</sup> Объясняя свою идею «свободы как соучастия в творении», Светлана Бойм указывает на основополагающую роль разнобразных форм приключения: оно, по ее словам, «открывает полые пространства пограничных зон, порогов, мостов и дверей». См.: *Boym S. Another Freedom: The Alternative History of an Idea*. Chicago: University of Chicago Press, 2012. P. 6. Эпиграф к этому эссе я взяла с четвертой страницы того же источника. Пользуюсь случаем отдать дань памяти и признательности Светлане, блестящему ученому и бесстрашному мыслителю, человеку, с которым мне выпала удача многократно беседовать о свободе, поэзии и многом другом.

<sup>28</sup> Размышляя о четырехстопном хорее, Михаил Гаспаров указывает на гораздо более широкий спектр значений и употребления этого размера в пушкинских текстах, в том числе в сказках, а также в лирических стихотворениях, очень непохожих друг на друга, например, «Зорю бьют... из рук моих...», «Утопленник», «Ворон к ворону летит...» и «Рифма, звучная подруга...». Он напоминает нам о тенденции этого размера к повествованию, что хорошо заметно в балладах, и предлагает ряд семантических ореолов и тематических задач для этого размера. Более узкое и детальное наблюдение делает Юрий Лотман в «Анализе поэтического текста». Исследуя одно стихотворение, «Зорю бьют... из рук моих...», он отмечает существенный тематический и риторический признак стихов, написанных четырехстопным хореем: переход от реалистического к нереальному, включая грамматические категории опативного и когнитивные категории воображаемого и фантастического. См.: *Гаспаров М.Л. Метр и смысл*. М.: РГГУ, 1999. С. 194–202 и *Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста* // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство-СПб., 1996. С. 155–163, особенно с. 163.



анонимности. В этом – очарование, колдовство поэзии и музыки. Это способ бытия, к которому не применима ни форма сознания, поскольку «я» лишено своей прерогативы предполагать, своей силы, ни форма бессознательного, поскольку вся эта ситуация и все ее проявления находятся в невидимом свете, *присутствуют*. Таков сон наяву<sup>29</sup>.

От ритмов и того налога, которым они облагают нашу свободу, Левинас переходит к образу темного сна, и здесь особенно примечательно, что он движется теми самыми путями, по которым так часто идет Седакова в своих стихах и особенно в этом стихотворении: посредством отказа от личности себя, своего я. Мы столько почерпнули из фрейдистского подхода к снам, что нам трудно думать о них иначе как о чем-то, что погружает нас в глубину наших индивидуальных подавленных желаний (юнгианская же альтернатива, при всей ее широкой известности и популярности, кажется мне чрезвычайно далекой от всего, что могло бы иметь отношение к этим стихам). Седакова отстраняется от фрейдистской модели не потому, что отвергает идею сновидения как проявления бессознательных желаний, но потому, что с подозрением относится к основополагающей фрейдистской концепции ограниченного, индивидуального, автономного субъекта. Следует заметить, что Левинас не только напрямую указывает нам, что мы должны следовать путями анонимности, чтобы понять эту форму влияния ритма на психику, но и пишет о «субъекте», который является одновременно поэтом, создающим ритмизованный поэтический текст, и читателем, и оба подчиняются создаваемым ритмам. Субъект в нашем стихотворении тоже лишен любых признаков исключительности и индивидуальности, отчасти из-за жанровых норм сказки. Вообще, еще одна причина, по которой Седакова обращается в ряде своих сновидческих стихотворений к легенде и сказке, заключается в условности персонажей, которые, бывает, странным образом походят на узнаваемые фигуры из нашей собственной исторической эпохи.

В «Сказке, в которой почти ничего не происходит» есть, таким образом, сновидец и сон, и хотя сновидец – главный герой стихотворения, тот, кто, подобно пушкинскому звездочету, сразу наводит на мысль, что стихотворение переносит нас в далекие края, все же стихотворение развивается согласно логике превращений, присущей сновидениям и сказкам. К концу стихотворения персонаж, который говорит и перемещается в пространстве, оказывается женщиной, как и «она» из стихотворения «Сказка». Но поначалу мы встречаем засыпающего мужчину, очень похожего на одного из прекраснейших библейских сновидцев – Иакова:

Засыпающему снится  
жаркий полдень, плоский камень  
и заваленный колодец.  
Камень нужно отложить.

(1: 266)

Седакова выстраивает в ряд несколько моментов из истории Иакова (Бытие 28: 10–22, 29: 1–3): засыпающий кладет голову на гладкий камень, который он затем, после того как во сне ему явится Бог, воздвигнет как знак Божьего присутствия в Вефиле. Но, отправляясь дальше в путь, он набредет на три отары овец и колодец, заваленный камнем. Пастухи не могут уйти, пока не напоят овец, и не могут напоить овец, пока не отодвинут камень. В этой паузе, при осознании препятствий к движению, Иаков и видит Рахиль, и Библия далее повествует о том,

---

<sup>29</sup> *Levinas E. Reality and its Shadow // The Levinas Reader. / Ed. Seán Hand. Malden, MA: Blackwell Publishing Group, 1989. P. 132–133.* Отрывок, который цитирует Стюарт, далее включает в себя следующее: «Мы действительно получаем внешность внутреннего. Удивительно, что феноменологический анализ никогда не пытался применить этот фундаментальный парадокс ритма и сна, который описывает сферу, расположенную вне сознательного и бессознательного, сферу, роль которой в экстатических ритуалах продемонстрирована этнографами». Цитату Стюарт см.: *Stewart S. Op. cit. P. 57.*

как он служил за нее семь лет. Но в момент осознания он отваливает камень от колодца, чтобы можно было напоить овец. В стихотворении же убранный камень ускоряет сновидение, кажущееся таким знакомым – как будто бы, полушутливо отмечает спящий, из Книги Бытия<sup>30</sup>. В других стихах Седакова воссоздает сон Иакова с множеством подробностей, но в «Сказке, в которой почти ничего не происходит» содержание сна – видение Господа Иакову – опущено<sup>31</sup>. Или, может быть, не опущено, а перенесено в другой сон, в другое видение.

Чтобы привести свою сновидицу к этому видению, поэт направляет ее мысли к творчеству – к «песнопенью». В 5-й части стихотворения мы читаем:

Страшно дело песнопенья  
для того, чей разум зорок,  
зренье трезво, слово твердо  
и над сердцем страх Господень.  
Нужно петь, как слабоумный,  
быстро, пестро, беспритно,  
нужно бить, как погремушка,  
отгоняющая змей...

(1: 268)

В этих загадочных строках страх – страх Господень – смешан с чудом, которое делает возможным песню (и слова «Страшно дело песнопенья» повторяются в конце стихотворения, в строке 132, чем подчеркивается их важность)<sup>32</sup>. Кому «дело песнопенья» внушает благоговейный страх, у того зоркий разум, трезвое зренье, твердое слово, а песню он творит сердцем. Петь хвалу нужно громко, гремяще, как в псалмах<sup>33</sup>. В этом песнопении мало места для здравого смысла: слово «слабоумный» можно понимать почти этимологически, как если бы «слабость ума» была обратно пропорциональна «твердости слова». Дело песнопенья без остатка посвящено укреплению сердца и духа.

Уроки разума и сердца – вот что может предложить эта сказка, в которой бесстрашный сновидец идет и идет по снящимся местам, словно по волшебной стране, держа над собой «фонарь сновидений» (1: 268) и освещая себе путь в кромешной тьме, выхватывая из нее те же три слова, которые явились ему в первой части: «овцы, солнце и девица» (первый раз эти слова встречаются в строке 16, 1: 267):

<sup>30</sup> Библейские аллюзии в стихотворении продолжают, по большей части без имен (только в части 7 упоминается Лаван). Так, в части 2 «некий царь», зовущий музыкантов, очень напоминает царя Саула, ждущего песен Давида. Сравним это со стихотворением Седаковой «Давид поет Саулу» (1: 221–223). В своей статье об этом стихотворении Елена Айзенштейн предположила, что важным подтекстом в нем служит ахматовская «Рахиль» (1922); и действительно, в этом стихотворении Ахматовой тоже, как и у Седаковой, есть мотивы пыли, колодца, камня, воды (встречаются они и в Библии). Но Ахматова в этом стихотворении сосредоточивает внимание на любви Иакова к Рахили, точно так же, как в стихотворении «Лотова жена» (1922–1924) – на преданности Лотовой жены дому и семье. А взгляд Седаковой сфокусирован на природе сновидения и на открытии в нем природы поэтической истины. См.: Айзенштейн Е. «Вдоль островов высоких и веселых». О поэзии Ольги Седаковой // Нева. 2014. № 12. С. 205–242.

<sup>31</sup> См., например, стихотворение, в котором легко узнать ведущую в небо лестницу Иакова и ангелов на ней: «Мне часто снится смерть и предлагает...» в сборнике «Дикий шиповник» (1976–1978, 1: 99). Этот сон мимолетно проскальзывает и в конце более позднего стихотворения «Начало» (в «Элегиях», 1987–2004, 1: 386–387). Сюда же можно отнести и замечательное стихотворение «Легенда десятая. Иаков» из «Дикого шиповника» (1: 130) с ее отчетливыми, настойчивыми повторениями простого утверждения о том, что Иаков спал («Он быстро спал... он спал и спал... спал исчезая, спал в песке, / спал рассыпаясь, как песок»). В последних четырех строках Бог нисходит в сонное сознание спящего Иакова, словно устав ждать возможности явиться.

<sup>32</sup> Ср. обсуждение в кн.: Луцевич Л. Память о псалме: *sacrum / profanum* в современной русской поэзии. Варшава: Изд-во Варшавского университета, 2009. С. 245.

<sup>33</sup> По словам Сьюзен Стюарт, «как мы знаем из еврейских псалмов, хвала построена на звучании – ее воздают посредством речи и пения, “радостных звуков” лир, цимбал и тамбуринов, хлопанья в ладоши и ритмичных возгласов» (Stewart S. Op. cit. P. 35).

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

(1: 269)

Внимание привлекает выделенное курсивом слово «чудный». Курсив у Седаковой иногда служит для обозначения цитат из других поэтов, и вполне вероятно, что здесь она подразумевает неоднократные упоминания «чудного сна» у Пушкина<sup>34</sup>. Но чудо сна воздействует и на образы из этого отрывка; кажется даже, что чудо возникает из этих образов и звуков – в самом буквальном смысле из загадочно шумных снотворных маковых зерен, вызывающих сновидения, но также и из звуков стихотворения. Повторение фразы «овцы, солнце и девица» с его мощными созвучиями буквализует превращение из предыдущей строки посредством рекомбинации звуков «в», «с», «ц» и «д / т». Созвучность этих простых слов связывает их в этой фразе в единое целое, а затем как будто освобождает, позволяя каждому из них явиться снова в виде отдельного сновидения.

Мы дошли примерно до середины стихотворения<sup>35</sup>; дальше я хочу обсудить только часть того сна, который разворачивается перед нами<sup>36</sup>. Она начинается со сказочного зачина и со знакомого мотива тернистого, полного препятствий пути в пастушью хижину – место, само по себе чреватое чудесами и расположенное как раз на перекрестке между природой и культурой. Переступив порог хижины, рассказчица сама делает паузу, отмечая тем самым важность этой границы, этого момента перехода во внутренние пределы собственного сна:

В бедной хижине альпийской  
жил да был один знакомый  
мне пастух. Пройдя тернистый  
узкий склон, перебрёдя  
ключ студёный – я у двери  
постучала и вошла.

(1: 269)

Я тоже вслед за поэтом сделаю здесь паузу, потому что, приняв решение отделить шесть строк, чтобы проследить трудный путь сновидицы к пастушьей хижине, она замедляет и наш путь, заставляет нас пристально следить за этим переходом, напоминая, как принято в волшебных сказках, что на пути у героя встречается множество коварных препятствий, что только пройдя рискованные испытания, мы доберемся до хижины, где таится сокровище.

---

<sup>34</sup> В том числе сон Людмилы в «Руслане и Людмиле», сон Татьяны в «Евгении Онегине» и начало позднего стихотворения «Родриг» («Чудный сон мне Бог послал»). Мария Хотимская обратила мое внимание на то, что эти примеры последовательно проводят нас через ключевые этапы пушкинского творчества. Хотя это выражение встречается и у других поэтов (например, «Новинское» Баратынского), богатый пушкинский контекст видится более вероятным; и если у Седаковой это действительно цитата, на что может указывать курсив, то это лишь укрепляет те связи свободы и пушкинского наследия в русской литературе, о которых говорилось выше. В этом случае свобода – это и свобода видеть сны, и возможности, которые открываются в приснившемся путешествии.

<sup>35</sup> Часть 8 начинается со строки 75, так что «чудный сон» возведен заранее, задолго до частей 8–14.

<sup>36</sup> При этом я оставляю без внимания еще один пример понимания поэтом нашей стесненной свободы: в стихотворении полно отсылка к смерти, но нашей бесстрашной сновидице открыто преодоление смертности в божественной вселенной. «Ты подумай: / смерти больше не бывает», – говорит ей пастух (1: 270).

Это сокровище, как и свойственно сокровищам, изображено в виде золота: золотое руно золотых ягнят, золотой свет золотого очага (строки 81–92). Эпитет повторяется столько раз, словно бы сновидица пытается убедить себя в том, что перед нею действительно золото, словно алхимия этого слова может сделать это золото настоящим. Она так настойчива в этом повторении, что, когда пастух заговаривает с ней, она его перебивает и продолжает говорить о золоте (строки 95–106). А почему бы и нет? В стихотворении, где, как было заявлено, почти ничего не происходит, само открытие хижины, полной золотого света и всего золотого, не менее важно, чем золото; и, конечно же, мудрые слова пастуха и его прощальный дар могут и подождать. Поэт говорит:

если кто-нибудь поверит,  
я клянусь, что много счастья  
я видала – но такого  
невозможно увидеть:

ходит золото в рубахе,  
на полу лежит соломой,  
испаряется из чаши  
и встречается с собой

в золотых глазах ягненка,  
наблюдающего пламя,  
и в глазах других ягнят,  
на закат в окно глядящих...

(1: 270)

Эти повторы, надстроенные над звуковым уровнем – повторением «я», – как и слова и образы, призваны вновь и вновь утверждать великолепие увиденного. Они создают и сами же воспроизводят мощные зрительные тавтологии. Поэт видит золото, материализующееся из воздуха и пара, как если бы все вещество было способно впитывать сияние. И она видит, как золото удваивается, отражаясь в глазах ягнят; ее собственный взгляд повторяется в их глазах, и, как если бы мало было сказать об этом один раз, когда ягненок смотрит на пламя, поэт видит глаза других ягнят, которые глядят в окно на золотые лучи заката. Неудивительно, что она говорит, будто видала счастье – счастье, какое бывает от большого везения и от чего-то вроде радости. Сказка продолжается, пастух наконец получает возможность заговорить, предложить гостю оберегающий дар – «валенки», поскольку ей предстоит отправляться туда, где воет выюга и метет метель, и это описание настоящего зимнего холода, возможно, добавляет к европейскому фольклорному пейзажу узнаваемые черты русской зимы. А поэт, в свою очередь, в последних строках стихотворения (строки 135–146) получает возможность снова вспомнить о множасьихся формах золота, с метафорами крошечного (золотые крупинки, намолотые волшебной мельничкой) и огромного (золотые океаны и небеса, тоже явившиеся по волшебству). Но прежде чем перейти к этим прекрасным образам, поэт еще раз, в последний раз, обращается к собственным внутренним мыслительным процессам, и я опять хочу обратить внимание на жест замедления. Эти строки начинаются с утверждения, уже звучавшего в стихотворении:

Страшно дело песнопенья,  
но оно мне тихо служит  
или я ему служу...

(1: 272)

Дело песнопенья страшит поэта, возможно, потому, что песнопение – это акт вознесения хвалы с чувством смирения и неуверенности<sup>37</sup>. Религиозная лексика здесь столь же проста, сколь и безошибочно узнаваема. Обычное, простое слово «служить» переносит нас в область религиозного опыта: говоря, что служит делу песнопения так же, как оно служит ей, она говорит и о богослужении как общей молитве, и о благоговейном служении и послушании Богу.

Закончить стихотворение песнопеньем как видом служения для поэта означает вернуться, завершив круг, к тем формам стесненной свободы, о которых мы говорили вначале, причем и свобода, и стесненность только усиливаются. Риторические нюансы этих трех строк предлагают нам, пожалуй, больше стесняющего, чем мы могли бы ожидать: тут и повторение строки «страшно дело песнопенья», словно поэт к ней прикован, принуждаем некоей внешней силой к повторению этого признания в благоговейном страхе; тут и круговая логика и синтаксис подневольности в строках, где поэт спокойно говорит, что в песнопении и служении не узнать, кто слуга, а кто господин. Наконец, тут и сама идея служения, предполагающая что угодно, но не добровольность – скорее послушание и следование долгу. Однако это вращающее движение поэта между вольным и невольным создает любопытные возможности для свободы творчества. Синтаксис свободного выбора здесь так же силен, как семантика служения. И в этом широком пространстве возможностей, в этом способе создания сразу двух путей, которыми поэт приглашает нас идти одновременно, и находится та свобода, делающая возможным всякое пение.

Восхваление как неотъемлемая часть «песнопенья» связывает все эти ограничения, все до единого стесняющие обстоятельства с еще большей свободой. Сьюзен Стюарт писала, что в Псалтири снова и снова подчеркивается «не зависящая от обстоятельств природа» хвалы, и это ее открытие мы можем распространить и на «песнопенье», исполняемое и прославляемое Седаковой. Стюарт добавляет: «Добровольная природа хвалы состоит в том, что она свободно, непринужденно и постоянно предлагается и черпается из энергии того, кто ее возносит»<sup>38</sup>. И поскольку хвала возносится по доброй воле, мы ощущаем не только расход энергии, отмеченный Стюарт, но и создание своего рода кинетической энергии, излучаемой этими стихами. Эта энергия может быть выражена как физическое движение, ходьба, возникшая в моем собственном эссе в виде прекрасной неровной походки Наташи Штемпель – походки, которой восхищается Седакова в своем эссе о Мандельштаме (и тут, в свою очередь, мы не можем не вспомнить собственно мандельштамовскую ассоциацию ходьбы с поэзией: в «Разговоре о Данте» Мандельштам задается вопросом, сколько сандалий износил Алигьери). У Седаковой героиня стихотворения идет сквозь многочисленные пейзажи, она в движении, как и всё вокруг нее. В «Сказке, в которой почти ничего не происходит» откровение ждет ее на пороге альпийской хижины, когда пастух вместе с ней выходит за дверь, вручает дар и напутствует «иди» (1: 271), – и она снова отправляется в путь. Получение знания отмечено движением, и не потому, что теперь можно идти уверенно, – на самом деле знание может быть передано в виде ряда вопросов или загадочных образов точно так же, как из уст пастуха, – но потому, что открытия, которые делает человек на ходу, перемещаясь в пространстве, сами по себе суть вознаграждения в виде живого опыта. Как Седакова пишет в другом стихотворении того же сборника «Ворота. Окна. Арки», «всегда есть шаг, всегда есть ход, всегда есть путь» («Семь стихотворений», 1: 228). Вспомним и слова Целана из речи «Меридиан», приведенные в начале этого эссе: «Искусство требует определенного пути, определенной дистанции в определенную сто-

<sup>37</sup> Давая определение церковнославянскому слову *пѣніе*, Седакова формулирует его второе значение как «восхваление, хвала, предмет хвалы»: см. Седакова О. Церковнославяно-русские паронимы. С. 292.

<sup>38</sup> Stewart S. Op. cit. P. 36.

рону». До сих пор я все время подчеркивала стеснения этого «определенного пути» и «определенной стороны», однако в этих словах заключено еще и напоминание о том, что, согласно Целану, искусство приводит нас в движение, отправляет в путь, на разных этапах которого можно делать остановки, чтобы поразмыслить, но окончиться ему не суждено.

Четырнадцатая и последняя часть «Сказки, в которой почти ничего не происходит» подхватывает тему судьбы (иными словами, стесненности) в строках, которые следуют за уже процитированными. Вот эта часть целиком:

Страшно дело песнопенья,  
но оно мне тихо служит  
или я ему служу:

чудной мельнички верчу  
золотую рукоятку —  
вылетает снег и ветер,  
вылетает океан.

Но оно, подобно шлюпке,  
настигает, исчезая,  
карим золотом сверкая  
над безглазой глубиной.

Что не нами начиналось,  
что закончится не нами,  
перемелют в чистой ступке  
золотые небеса.

(I: 272)

Эти «золотые небеса» из последней строки могут быть и объектом, и движущей силой процесса перемалывания: с точки зрения грамматики они, конечно же, мелют сами, однако в десятках строк этого стихотворения нам показывали золото, которое могло появиться из мельницы. Первые две строки последней строфы, благодаря богатым возможностям творительного падежа, тоже не позволяют сделать однозначное утверждение о действующей силе. Мы словно выпадаем из уравнения, хотя это предложение и подтверждает охватившее нас чувство, что мы присутствуем в момент его произнесения: начало — это начало Творения, и сотворенный мир простирается бесконечно дальше срока нашей жизни, однако богословие возможно только через нас, посредством наших слов.

Или же, как предполагает предпоследняя строфа стихотворения, богословие говорит еще и посредством нашего видения (как мы уже знаем, Седакова предлагает нам включать сюда и сновидения). Они тоже не в нашей власти, мы не можем даже сказать наверняка, что речь идет о видении одушевленных существ: намолотые чудной мельничкой крупички снега, ветра и океана, шлюпка в океане — все, чему уподобляется здесь «дело песнопенья», приобретает особый золотой отблеск. Эпитет «карее» по отношению к золоту необычен тем, что в норме так можно сказать только о цвете глаз и — редко — о конской масти. Как глаза, так и лошади могли бы стать любопытным обогащением быстро меняющейся образной среды этих строк: лошади метонимически связаны со шлюпками и с идеей движения в целом, а также метони-

мически напоминают нам о ягнятах в альпийской хижине несколькими строками выше; глаза тоже напоминают об этих ягнятах, в чьих золотых глазах отражается золотое пламя очага<sup>39</sup>.

Из-за этого множества глаз в последних строках возникает мимолетная иллюзия, что все эти упоминания о золоте призваны также создать ауру иконы. Мы не знаем, что за сцена или лик изображены на ней, но ощущаем себя так, словно у стихотворения есть глаза, которые смотрят на нас, как с иконы, с ошеломляющим, необъяснимым пониманием и любовью. В акт словесного творчества поэт включает и духовную миссию иконописи. Как мы знаем, «икона это еще и микрокосм, связующий божественный и тварный миры. Материальный мир представлен в разных формах: животные, растения, минералы и вода» (так что мы понимаем, почему в последних строках материя представлена в виде снега, ветра и океана, и, возможно, понимаем, почему мы провожаем ее взглядом «над безглазой глубиной»); в итоге «иконописец, благоговейно создающий образ, тем самым “освобождает” материю и преподносит ее обратно Богу»<sup>40</sup>. Неудивительно, что в конце концов мы вновь приходим к сравнению с жестко кодифицированной и духовно освобождающей формой искусства, такой как иконопись, – еще одна удачная аналогия с теми разнообразными путями, какими Ольга Седакова творит искусство свободы.

*Авторизованный перевод с английского Евгении Канищевой*

---

<sup>39</sup> О глазах в этом стихотворении можно сказать еще многое, в том числе о загадочных «многооких руках» (1: 267). Этот образ появляется во второй части, где описано (по всей вероятности) повеление царя Саула привести ему музыканта (1 Цар. 16: 15–23); Седакова подробнее описывает этот библейский эпизод в стихотворении «Давид поет Саулу» (1: 221–223) – стихотворении, открывающем сборник «Ворота. Окна. Арки». «Сказка, в которой почти ничего не происходит», напротив, завершает этот сборник, и таким образом поэт возвращается к отправной точке. О стихотворении «Давид поет Саулу» см.: *Khotimsky M. Singing David, Dancing David: Olga Sedakova and Elena Shvarts Rewrite a Psalm // Slavic and East European Journal*. 2007. Vol. 51. No. 4. P. 737–752; *Луцевич Л.* Память о псалме. С. 245–255.

<sup>40</sup> *Fortounatto M., Cunningham M.B. Theology of the Icon // The Cambridge Companion to Orthodox Christian Theology / Ed. M.B. Cunningham and E. Theokritoff. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. P. 136–149, цит. на. p. 136.* Я привожу этот источник, поскольку его формулировки идеально выражают мою мысль, но он к тому же основан на авторитетном исследовании Успенского, Лосского, Пеликана и других.

## Ксения Голубович

### Поэт и тьма. Политика художественной формы

*Immer wieder von uns aufgerissen, ist der Gott die Stelle, welche heilt.*  
*R.M. Rilke*<sup>41</sup>

#### 1. Поэтическая форма и самоубийство

Ольга Седакова – поэт второй половины XX века и начала XXI. Один из тех, кто удивительно точно чувствует свое время и задается вопросом о его связи с вечным. А время, в котором живет Ольга Седакова, – это время, пронизанное чувством произошедших катастроф, не просто военных или гуманитарных, но еще и антропологических. Что-то сломано в самом существе человека, в том, каким он привык себя знать. Человеку был причинен какой-то ущерб, или открыто новое знание о нем самом. Была перенесена какая-то линия между человеческим и нечеловеческим, которую уже не просто восстановить<sup>42</sup>. Прежний человек с его обычными «старыми» грехами и заблуждениями остался в прошлом. Тот человек, который есть, – это человек с некой поправкой на катастрофу, с неким особым типом опыта или типом боли, которого раньше не знали. Никакие прежние позиции «поэта», как и позиции «читателя», не подходят. Даже тема самоубийства, столь важная для проклятых, болезненных поэтов XIX века, да и начала XX, «не работает». Она кажется этически неприемлемой. Когда творится тотальное зло, отдельное самоубийство выглядит ненужным фарсом. Не самое страшное потерять «биологическую» жизнь, есть вещи пострашнее. Эта тема отчетливо звучит в прозаическом эссе Ольги Седаковой «Похвала поэзии», где рассказывается о ее попытке юношеского самоубийства, и в раннем стихотворении «Проклятый поэт» (1: 40), где самоубийство оказывается лишь половиной пути, вторая часть которого – таинственное выздоровление.

Пока личная смерть оставалась пределом человеческого опыта и даже грехопадение души имело биологическую смерть своей главной метафорой, была возможна бурная риторика проклятых поэтов с эстетизацией смерти, с размышлениями об искусстве как о форме личного бессмертия, достигаемого путем личного же умирания. И если «простая жизнь» понималась при этом как обыденная проза, а литература, ее отражавшая, как искусство возможного, то чистая поэзия, ничего и никого не отражавшая, по словам Малларме, понималась как искусство того, чего не может быть, как небывалое, и это «невозможное» и небывалое, в свою очередь, толковалось как совмещение, сталкивание, сведение в единый горячий, пульсирующий узел раскаленных «противоречий» и «оппозиций» – день / ночь, свет / мрак, любовь / ненависть. От Блейка (этого протомодерниста) до Бодлера и от Рембо до Малларме пульсирующие противоречия, строившие на себе тело текста, создавали яркие, галлюцинаторные, эффектные образы, в которых сгорало обыденное человеческое начало. «Смерть» как экстатическая граница каждого из полюсов противоположностей, смерть как противоречие, как сведение того, чего не может быть вместе (цветок и падаль Бодлера – лишь один из примеров), своим остатком, или «бутоном», имела возникновение сверхъяркого, исчезающего, магнетически притягивающего видения, эротического сверх-бытия, супер-образа, если хотите, который переживается читателем в некоем гипнотическом наслаждении. Это то, что тянуло к себе Блока и

---

<sup>41</sup> «Вновь и вновь раздираемый нами, Бог есть место, которое заживает» (возможно: «исцеляет»). Сонеты к Орфею. Перевод мой. – К.Г.

<sup>42</sup> Седакова О. Посредственность как социальная опасность // Седакова О. Четыре тома. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. Т. 4. С. 376–417. Здесь и далее произведения Седаковой цитируются по этому изданию с указанием в скобках номера тома и страниц, если не указано иначе.



Гумилева, да и любого из «проклятых» поэтов. Этот образ, как «аромат» «слепающая тьма» во флаконе формы, был одновременно и наградой «смерти», и тайной катастрофой жизни, брошенной в лицо бессмертию. И именно эта завораживающая поэтика, присутствующая еще и у раннего Мандельштама, и у Цветаевой, – поэтика экстрима, сочленений, сочетаний, смешиваний, как бы изогнутых линий – эта-то поэтика и эта-то форма оказались недостаточными теперь. Самоубийство ради вечности (в этом был символический смысл принятия русской революции в среде русской интеллигенции) утратило смысл. Есть вещи пострашнее, или позапредельнее. Но, соответственно, и форма, которая должна им ответить, иная. Для нее «противоположение», «противоречие» – уже не то. Не твое самоубийство, а гибель миллионов – вот контекст речи поэта.

## 2. Один за всех

В знаменитом эссе Адорно и Хоркхаймера «Диалектика просвещения» поставлен epochальный вопрос, по которому проходит водораздел эпох – высокого модерна и постмодерна: «Возможна ли поэзия после Аушвица?» Или «ГУЛАГа?», – добавим мы. Этот вопрос из тех, что стоят над воротами Времени, как в свое время надпись на храме Аполлона. Все то же «познай самого себя» в свете лагеря смерти. Как и у любого такого вопроса, у этого вопроса есть множество интерпретаций, но в нашем конкретном изводе – а именно, что же такой вопрос может значить для поэзии, – речь идет о том, что если есть предельный опыт «зла», который одним своим наличием выжигает любую поэзию, то в таком случае поэзия, собственно говоря, не является больше ни «предельным опытом», ни опытом «предела», ни той границей, где человек встречается с самым страшным и самым важным для себя. Поэзия не выдерживает этой встречи, поэзия не справляется. И тогда зачем она нужна? Ведь не случайно поэзия, включая народную, всегда считалась проводницей в потустороннее, не случайно именно поэтов считали особенно предназначенными к такому опыту. Поэты в народных сказаниях путешествуют к мертвым, находят на грани безумия (переспи на заколдованном холме – и феи дадут тебе либо дар, либо проклятие), смотрят в глаза страшнейшему. И делают они это не для собственного удовольствия. В поэзии проводится та самая священная черта, которая отделяет человека от нечеловека, отличает человека от зверя и бога и направляет пути человека в будущее. Поэтическая способность связывается с пророками и великими сказителями, способными узреть страшнейшее и спасительнейшее. Поэт идет туда, куда его читатель и слушатель сами не ходят, потому что они обычные люди, но куда им в то же время надо идти, именно потому что они люди. Поэт идет туда «один за всех». Он разведчик, гадатель, первопроходец.

И когда Ольга Седакова пишет свое раннее стихотворение «Проклятый поэт», отбрасывая в нем как абсолютно ненужное то, что прежде считалось великой тайной и последним испытанием бытия, – самоубийство как шаг в запределье, как инициацию – она тем самым берет на себя ответственность следовать «дальше» и действительно столкнуться с тем, что «пострашнее Фауста Гете»<sup>43</sup>. Потому что туда пролегла дорога людей, туда пролегла дорога ее «читателя», хочет он в этом признаться или нет. Данте спускается в ад и поднимается в рай, чтобы ответить на вопрос своих читателей, в чем настоящее счастье человека, в чем его спасение и в чем наказание и будет ли счастье после смерти. И если перефразировать вопрос Адорно и Хоркхаймера в дантианском свете, то он прозвучит так: «Как теперь после Аушвица, после того

---

<sup>43</sup> Если говорить о поколенческом споре, то Ольга Седакова не раз говорила, что она в споре Солженицына и Шаламова становилась на сторону Шаламова. В лагере у Солженицына безусловно остается человек, наделенный волей, протестом, способностью думать. У Шаламова главная фигура лагеря – это «доходяга», отход лагерного производства, человек, «лишенный всего», самой человечности. И вот он-то и есть точка отсчета для всей системы, ее этическое мерило, как «мусульманин» в нацистских лагерях есть подлинное *свидетельство* нацизма (об этом см.: Агамбен Дж. Homo Sacer. М.: Европа, 2011).

свидетельства о человеке, которое он принес, мы, люди, можем быть счастливы?» Это теперь звучит не как вопрос-приговор, а как вопрос-задание.

Прямые свидетельства о том, как важно для Ольги Седаковой поэтическое соответствие определенному историческому опыту, рассеяны по всей ее творческой работе. Это и многочисленные эссе, посвященные гуманитарной катастрофе XX века в России и ее последствиям (от раннего «Путешествия в Брянск»<sup>44</sup> до «Посредственности как социальной опасности», 4: 376), и поэтические произведения («Элегия, переходящая в Реквием», «Ничто»), но так же и вся ее поэтика, которая создавалась в осознанном конфликте с традициями советской поэзии, ее рефлексия о недостаточности западного способа продумывания многих базовых метафизических понятий, которая однажды уже привела к катастрофе и на Западе и может привести к глобальной катастрофе снова («Апология рационального», 4: 519), – все это делает ее мыслителем – в том числе и политическим мыслителем. Однако именно потому, что мы имеем дело еще и с поэтом, или прежде всего с поэтом, мы понимаем, что вызов этот принят не извне, а изнутри, и поэтому даже эссе Ольги Седаковой, где она выступает на первый взгляд как аналитик, мы будем рассматривать как свидетельства более глубинного чувства происходящего, более опасных необходимостей, чем только необходимости нашего интеллекта. Мы будем рассматривать их как свидетельства поэтического опыта.

Ольга Седакова рискует и ставит себе задачу быть поэтом «всерьез», быть поэтом по последнему счету, рядом с последними вещами. В наш век такой поэт – это поэт, для которого самоубийство – лишь первая часть пути, а противоречие – лишь первая частица того символа, который надо сложить. В этом смысле поэту придется отказаться от «силы», «контрастности», «гипнотичности», «галлюцинации», эффектности и любой экстатической лихорадочности мысли как своей главной задачи. Болезнь как состояние измененности сознания уже не является искомым состоянием истины. За болезнью, то есть за контрастом противоречий, следует нечто иное. И оно таинственно, и туда-то нам и надо.

### 3. Ольга Седакова и Лев Толстой. Этика врачевания

То, что нам туда надо, говорили еще и до Ольги Седаковой. И говорил об этом Лев Толстой, которого сама Ольга Александровна считает высочайшим мировым художником с невероятной интуицией грядущего. В ее строке «как будто можно забыть о том, что счастье хочет быть, а горе хочет не быть» («Китайское путешествие», 1: 342) слышится та самая «простая» толстовская интонация из знаменитого начала «Анны Карениной», когда «все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему», которую ни с чем спутать нельзя и которая в своей простоте и мистической ясности так восхищала еще одного великого собеседника Толстого – Людвига Витгенштейна<sup>45</sup>.

Витгенштейн считал Толстого величайшим этиком, «последним религиозным мыслителем Европы» наряду с Достоевским, наделенным невероятной интуицией логической формы факта – а именно добра и зла. Для Витгенштейна Добро и Зло – это не то, что можно высказать в языке, а то, что является пределами языка, где язык умолкает и не может ничего сказать или доказать. Но при этом – вот парадокс «мистического» или «религиозного» мышления – чем яснее фраза выявляет сами пределы описания факта, тем яснее становится, добр этот факт или зол. Толстой и есть такой мастер обнаружения этической, невысказываемой *формы* фактов. Он видит так, что сразу видно, – это плохо, а это хорошо, без того, чтобы вообще что-либо объяснять. Это Людвиг Витгенштейн и называет мистикой, а у самого Толстого таким

---

<sup>44</sup> Седакова О. Два путешествия. М.: Логос, 2005.

<sup>45</sup> Здесь и далее наши размышления во многом навеяны работой В.В. Бибихина, связанной с прочтением «Дневников» Льва Толстого. См.: Бибихин В.В. Дневники Льва Толстого. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2013.

природным мистиком, или «религиозным мыслителем», является, например, Наташа Ростова, которая сразу видит «дурное» или «нет», «счастливое» или «нет» и потому в итоге приходит к счастью. Как в знаменитом разговоре с княжной Марьей, почему одним вроде бы хорошим людям ничего не «дают», а другим вроде бы и не таким хорошим – дают. Эта этика счастья не имеет отношения к содержанию фактов, а к той самой форме, которая сразу видна. По содержанию все может быть вполне прилично, а вот то, что видно по форме, будет худо, бедно и нехорошо. Эта этика счастья совпадает со строжайшей логикой языка, которую преследует Витгенштейн и, на наш взгляд, Ольга Седакова.

Пока же укажем, что в этой толстовской «цитате» Седаковой о счастье и несчастье поэзия приходит к новому решению. В противовес декаденству, в противовес романтизму, горе, говорит поэт, это просто то в нас, что хочет не быть. Боль, продолжим мы эту мысль, это то в нас, что хочет больше не болеть. И все. И больше ничего. Боль – это просто боль, которой не нужно быть.

Боль – это боль, это боль, это боль. Болезнь – это болезнь. Еще вариант сходного размышления: «судьба похожа на судьбу и больше ни на что» («Тристан и Изольда», Вступление первое, 1: 145). Большое слово «судьба» больше не большое, оно отказывается от любого метафорического расширения значений. Судьба равна самой себе и больше ничему не равна, ничем не расширяется. Судьба есть судьба. Боль есть боль. Это полное равенство, это тавтология. Как их понимать? А понимать мы их можем в том же смысле, что и Лев Толстой, а именно: как «то же самое, что у всех». Твоя «боль» такая же, что у всех. И означает она просто боль. Это та самая общая для всех «этика» словоупотребления, которую с таким пафосом отрицали «проклятые поэты», строя поэтику эксцентричного жеста, эффектного контраста на месте прочерка (цветаевское тире), уничтожающего расхожие представления. Этот-то поэтический почерк Толстой и не принял в своей знаменитой отповеди символистам<sup>46</sup>. И его же не принимает Ольга Седакова. Слова должны значить то же, что обычно, что и у всех.

И однако этот этический полюс Толстого вовсе не означает отката или скачка назад от противоречий к здоровой простоте обиходного морализма. А как иначе объяснить, почему столь непоследовательна и грешна Ростова или почему следующей в списке главных героинь, а значит, героинь-мистиков у Толстого числится Анна Каренина. Почему не выходит у Толстого жестко осудить Каренину, как он ни старался, не выходит из любимой сделать нелюбимую, как ни пробовал. Почему Толстой-поэт сочувствует Анне, влюблен в нее как ее творец, и весь пересмотр концепции брака в поздний период – подтверждение тому, как глубоко опыт создания «Анны Карениной» переменял его самого. Словно что-то другое, вышедшее на свет в Анне, ведет Толстого за пределы уюта, комфорта и человеческого тепла. Его боль больше, его «нездоровье» сильнее, чем предлагаемое выздоровление (брак, дети, хозяйство). Более того, трудно не заметить, что истинное человеческое существо, человеческая душа испытываются на свою подлинность Толстым не за каким-нибудь общепольным занятием, косьюбой, молотьбой, деторождением, а как раз у постели умирающего (будь то Наташа Ростова, будь то Кити у постели брата Николая, будь то Иван Ильич, выступающий и в роли больного, и в роли того, кто ищет ему утешения). Если испытание пройдено, если душа, стоящая перед больным, права, то она становится утешением и откровением для того, кто на пороге смерти, кто глядит в черную бездну<sup>47</sup>. «То самое», как скажет в конце самого себя умирающий Иван Ильич. И «не то!» – как это заявляет сама умирающая Анна, так и не найдя ответ. То есть подлинная поэзия – это способность *принять* то больное, что и правда бесповоротно больно, что умирает, и стать ему ответом. Анна такого ответа, такого ответного взора не нашла. И как подлинный творец,

<sup>46</sup> Толстой Л. Что такое искусство? // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1951. Т. 30. С. 28–203.

<sup>47</sup> Размышления на эту тему см.: Conliffe M. Natasha and Kitty at the Bedside: Care for the Dying in «War and Peace» and «Anna Karenina» // Slavonica. Vol. 18. No. 1. April, 2012. P. 23–36.

который идет дальше «за» своим героем или за «своим» читателем, Толстой тоже двинулся дальше, в еще большую болезнь, в еще большую глубину.

Но что умирающий видит во тьме, почему он вдруг счастлив? Очевидно, ему явлен иной образ, иной мир, по иным законам существующий. Вспомнить хотя бы запись Толстого в «Дневниках» о том, что можно убить человека, и это не будет грехом, а можно съесть хлеб – и это будет грехом<sup>48</sup>. Как мы уже говорили, содержание факта не имеет значения, значением является то, что является формой факта, тем, как он нам виден. Эти странные правила нового образа, как у декадентов, контрастны по отношению к обыденному уму, однако они не противоположны ему. Наоборот, они все оставляют на местах. Как говорил Витгенштейн, деревья в лесу будут высокими и низкими по одной и той же причине. Точно так же неравновесные доли, легкий хлеб и тяжелое убийство, едины перед чем-то таким, что по одной и той же причине одному из них говорит – спасен, а другому – проклят, причем в одной ситуации скажет так, а в другой – иначе. Вот здесь лежит логическая и религиозная загадка мира – почему мир таков, каков есть, и почему он разный. Раньше контраста – тождество, раньше эффектного противоречия – единство. Всем правит простая и очень важная, очень формальная и глубоко религиозная мысль о том, что солнце светит одинаково на правых и неправых. Добавим лишь, что понятием греха, в том, что он есть по сути, будет много заниматься Ольга Седакова.

В стихотворении «Грех» мы как раз видим очень явно работу «одного и того же», то есть работу смысла, вытапываемого топтанием на одном и том же месте.

Можно обмануть высокое небо —  
высокое небо всего не увидит.  
Можно обмануть глубокую землю —  
глубокая земля спит и не слышит.  
Ясновидцев, гадателей и гадалок —  
а себя самого не обманешь.

(1: 184)

Здесь можно увидеть, как в каждом двистишии – не случайно каждый зачин начинается как тема с большой буквы, а за ней в следующей строке следует раскрытие, начинающееся с маленькой, – происходит переворот внутри того же самого. «Высокое» небо в начале употреблено почти как славословие, а затем движение объяснения выравнивает смысл по среднему «уровню». Небо высоко и *потому* всего не увидит «на земле». Таким образом, противопоставление «высокого» неба «глубокой» земле уже не считывается как контраст, а, наоборот, по уровню «поверхности» земли, как то же самое, что «небо». Два противоположных края, две «бездны» оказываются сомкнутыми и одинаковыми, будучи подведенными к поверхности. А из самой темы зрения «вытапываются» уже следующие типы зрения. Ясновидцы и гадатели, те, кто видит «извне» – «внутри», кто смотрит на вещи с помощью ухищрений, проникает в их суть при помощи «других» глаз. Помещенные в ударной первой строке зачина, они уже и по инерции, и по собственной таинственности принадлежат к высокому регистру. Они равны небу и земле. Но в чем? В том, что тоже ничего не видят. И в ответ им, в раскрытии дается абсолютно всем знакомая, такая же, как и у всех нас, привычная формулировка: «а себя самого не обманешь» – уже по своему разговорному и обиходному звучанию формулировка не драматично контрастна, а как бы мгновенно утвердительно. Она не контраст, а укол, прокол ровной поверхности, удар по всей прежней конструкции, причем ударяют здесь чем-то таким,

---

<sup>48</sup> Из дневника 1859 года от 14, 15, 16 октября: «Видел нынче во сне: Преступление не есть известное действие, но известное отношение к условиям жизни. Убить мать может не быть и съесть кусок хлеба может быть величайшее преступление. – Как это было велико, когда я с этой мыслью проснулся ночью!» (Бибихин В.В. Указ. соч. С. 61).

что совершенно равно самому себе – «самим собой». И тем сильнее действие этого укола. В сущности, именно так и действует «укол совести» – главная болевая этическая единица, знакомая человечеству. Совесть не сообщает новых сведений, она дает взглянуть на старые и уже известные вещи в мгновенной вспышке, в мгновенной реализации и по-другому. Это и есть укол. И он производится именно на уровне «формы факта», выворачивая его из самого же себя, «формы», равной самой себе, говорящей и то же самое, и совершенно иное, незнакомое.

В «Логико-философском трактате»<sup>49</sup> Людвиг Витгенштейн описывал «тавтологии» и «противоречия», то есть нашу вынужденность говорить одно и то же или взаимоисключающее, как показ самой формы мира, то есть пределов нашей способности говорить. Причем тавтология и противоречие – это одно и то же. Создать абсолютный контраст или сказать идентичное – это предел того, что мы можем сказать вообще. Дальше – либо бессмыслица, либо простота молчаливой ясности, которую высказать нельзя, потому что никто не знает, почему это в мире так, а не иначе. Высказать нельзя, а вот так показать предел самого себя, который нельзя доказать, описать, высказать, можно. Именно фразы Толстого-поэта, указывающие на «добро» и «зло» в содержании факта, завораживали Витгенштейна-логика. И в этом смысле действительно раскаливание добела, до показа, до ясности «пределов мира» – подлинная задача поэта. В свете этого накала мы начинаем видеть то, о чем не можем сказать. Доведя нас до крайности, поэт открывает «вид» на нечто, превышающее наши слова. Поэты-декаденты пользуются фигурой противоречия. А вот Толстой явно движется в сторону более сложного сочетания. Он работает с тавтологией, которая *после противоречия*. В ситуации, которая может быть высказана лишь как «я умираю – я не хочу умирать», то есть как душераздирающая формула ужаса, он находит ответную формулу, выворачивающую это же высказывание в позитив: «Да – жизнь!», которая переводит то же самое противоречие в абсолютное единство. Этот сложный поворот формы, который Толстой исследует и в «Фальшивом купоне» (в буквальном построении композиции от точки ухода в ужас вопроса о мире и справедливости до точки поворота и ответа и пути обратно), и в «Смерти Ивана Ильича», и в «Казаках», и в «Войне и мире»... И в этом повороте на логическом пределе мира Ольга Седакова абсолютно солидарна с Толстым. Мы уже чуть-чуть коснулись того, что она выполняет «поворот» формы на логическом пределе собственного высказывания, когда говорили о первой строфе стихотворения «Грех». И надо заранее отметить, что во всей русской поэзии, пожалуй, Ольга Седакова – одна из наиболее «мистически» логичных поэтов, поэтов этики невероятного «поворота», который и правда делает ее во многом близкой к Толстому. Просто та «болезнь», которая повела за собою Толстого дальше, дальше семьи, быта, уклада, не кончилась с его смертью – наоборот, она усилилась и осталась в наследство тем, кто пришел после, тем, кто должен был дать ответ на вопрос Большой болезни мира, которого Толстой не нашел.

#### 4. Давид поет Саулу

Стоит только почувствовать ту точку баланса, на которой Седакова-поэт крепит свои стихи, чтобы понять меру ее замысла. Чтобы одно перевернулось в другое, нужен поворот того же самого вокруг собственной оси. Разворот на 180 градусов или «смена аспекта»<sup>50</sup>, причем

<sup>49</sup> Здесь и далее мы опираемся на издание: *Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат. М.: Наука, 1958.

<sup>50</sup> Ключевое понятие, выделяемое В.В. Библихиным в работах Людвиг Витгенштейна. Собственно, этому понятию и посвящена книга Библихина «Людвиг Витгенштейн. Смена аспекта» (М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2005). Проиллюстрировать такую смену можно, взяв конкретный пример из Витгенштейна – в рисунке, который можно прочесть и как вазу, и как два профиля, обращенных друг к другу, открытие одного прочтения мгновенно перекрывает возможность другого. Ты не можешь видеть одновременно и вазу, и профили. Но в тот момент, когда происходит «смена», ты как будто бы получаешь толчок, озарение, которое позволяет тебе видеть «еще что-то», видеть незримое – «другую возможность», прежде чем даже она наполнилась конкретным содержанием. Ты видишь «то же самое» в различии с самим собою, «чистую форму», которую зафиксировать в рисунке не получится никогда; это мы и называли «уколом».

смена на самом краю. Характерно, что русское слово «край» предоставляет нам ту же самую рискованную игру значений – «край» как ограничивающая черта и «край» как простор, местность, которой все обернулось. В стихотворении «Давид поет Саулу», где голос Давида-певца утешает болящего царя Саула:

Ты знаешь, мы смерти хотим, господин,  
мы все. И верней, чем другие,  
я слышу: невидим и непобедим  
сей внутренний ветер. Мы всё отдадим  
за эту равнину, куда ни один  
еще не дошел, – и, дожив до седин,  
мы просим о ней, как грудные.

(1: 222)

Все стихотворение собирается к этой самоубийственной точке «желания смерти», подбирается к ней от самых дальних краев, от домашнего обихода, где «мужи воют» и «жены прядут руно из времен Гедеона». Ср. первые строфы:

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.

Холодное время, не видно огней,  
темно и утешиться нечем.  
Душа твоя плачет о множестве дней,  
о тайне своей и о шуме морей.  
Есть многие лучше, но пусть за моей  
она проведет этот вечер.  
<...>

И знаешь ли, царь? не лекарство, а труд —  
душа для души, и протянется тут,  
как мужи воют, как жены прядут  
руно из времен Гедеона.

(1: 221)

Это центральная точка боли, главное острие болезни, последний предел «родного края» и последний укол правды. Мы хотим смерти. Постоим здесь – не будем спешить за ритмом стиха. Пока дальше не надо. Вот здесь – боль. На край этой боли соберется вся боль.

Болезнь – это самая суть смерти, говорит другая поэтическая формула Ольги Седаковой: «смерть – болезнь ума»... («Стансы вторые. На смерть котенка», 1: 272). Вырви болезнь из ума, отдай грех смертности, поверни ум – и смерти не будет. Будет то, что описывал Толстой на краю жизни: «да!», большое «да!» всей жизни, идущей сквозь нас и имеющей нас своим ближайшим пределом, своей точкой опоры. Большая жизнь смотрит нами, видит нами. С нашего «да» смерти эта большая жизнь начинается и летит вспять, в наш обиход, во все нам привычное, все нам прежде родное («оттуда сюда мы вынесли все», – говорит Давид-певец царю). Но эта наша прежняя, малая жизнь, увиденная, данная нам с обратной стороны нашего при-

вычного способа думать о себе, уже не боится смерти. То, что и Толстой, и Витгенштейн, и Ольга Седакова назовут «настоящей» жизнью человека, никогда не стиснуто страхом смерти. Потому что ее воля – всему сказать «да!», всему ответить. Если у Райнера Марии Рильке в сходном сюжете Давид-певец рисовал Саулу-царю всяческие эротические картины и тем утешал боль господина, по сути, анестезировал ее, то Давид у Седаковой следует за болью, усиливает ее, слушает ее голос и вычленяет уже самое больное, самое противоречивое, самый «страх смерти». Точка смерти – вот горизонт, вот та гора, на которой они вдруг стоят вместе, царь и поэт, и уже камни сыплются вниз. Казалось бы, все – как дальше? Назад? В галлюцинацию? Вперед – в пропасть?.. И Давид-певец вдруг начинает показывать царю нечто, чего никак не предполагалось, – ширь и родину:

...Вечное *да*  
такого пространства, что, царь мой, тогда  
уже ничего, ни стыда, ни суда,  
ни милости даже: отсюда сюда  
мы вынесли всё...

Пространство «за» точкой желания смерти, пространство иного края, где страх смерти оказывается желанием жить, но только иначе, жить полнее, со всех сторон, жить безгранично, не упираясь в себя, как в угол, а исходя из себя, как лучами. Мы не смерти боимся, а того, что так и не приняли жизнь... что так и не сумели жить.

Как говорится об этом в стихотворении «Ночь» из цикла «Тристан и Изольда»,

...жизни не хватает,  
...жизни мало жить. Она себя хватает  
над самой пропастью...

(I: 172)

Или как свидетельствует любимая цитата Ольги Седаковой из Альберта Швейцера, «я жизнь, которая хочет жить в окружении жизни, которая хочет жить...»<sup>51</sup> Вот она, та самая точка баланса, та самая крайняя точка, с которой начинается все – и вперед. В любой путь, который возможен. Давид-певец показывает Саулу-царю, что точка-горы, точка-болезни, точка-царя как предела – это не последнее, не крайнее место. Что все легко, что можно уйти, все возможно перевернуть и выйти из себя самого... Как в иных стихах Седаковой сказано об «ушедшем» из себя человеке – Алексии, человеке Божьем... Царь, отсчитывающий мир от себя, замыкающий мир на себе, болен самим собою и от самого себя не может уйти. «Повернись», – говорит певец. Или «отдай», или «выйди из себя».

Выйти из себя. Если мы вспомним сам сюжет борьбы Саула-царя с певцом Давидом и то, почему вообще царя мучила болезнь и почему вообще только Давид, объявленный царем личным врагом, только Давид, который по пророчеству сменит Саула на троне, только Давид, страшный царя как его собственный «предел», как его «убийца», – только Давид и может его утешить, то мы поймем всю глубину осмысления темы у Ольги Седаковой.

Если царь – это предел мира, его конец, его угол, то есть место «за» тобой, говорит певец царю. Ты не предел. Все может быть и по-другому. И сознание ослабляет свою хватку, и сдерживаемый поток человека выходит наружу. Это великое наслаждение – пережить такую

---

<sup>51</sup> А. Швейцер. Цит. по: Седакова О. Свобода. Доклад на конференции «Религия и политика». Парма, Университет Пармы, 1 декабря 2011 года. [Электронный ресурс.] Режим доступа: <http://www.olgasedakova.com/Moralia/1048> (дата обращения: 20.04.2016).

широту, такую глубину, такие расстояния. Это такое «да», которое утверждает нас совершенно и полностью. Это такое расширение смысла на конце того, что нас мучит, что прежний наш неразрешимый вопрос, загонявший нас в угол, становится маленьким, крошечным – с игольное ушко, «с зернышко, с крошку хлеба», зрачком, из которого в полете мы видим нечто большое. Боль – это крючок, на который приманивается нечто куда большее, чем она сама... И лечится она неким абсолютным и неожиданным расширением той же самой вещи, которая только что, казалось бы, достигла своего смыслового предела, своего края... Ведь что такое боль? Боль – это последний край живых вещей. Боль – это то в каждой вещи, где она кончается. Это – сигнал конца. И болит вещь сама на своих пределах именно потому, что не знает, куда дальше, она столкнулась сама с собой, она есть только то, что есть, собственная граница. И, значит, дело поэта – суметь перевести ее через «край». В этом отношении название «Давид поет Саулу» обретает совсем новый смысл. Первое имя, ДАВИД, имея строгий контур согласных, возникает как точка исхода звука, как губы певца, и дальше идет все больше гласное расширение, так что имя царя САУЛ оказывается пропетым, спетым как звук и превращенным в ветер. Давид поет Саула, кличет САУЛА не меньше, чем поет ему.

## 5. Словарь желаний

И здесь настало время еще раз прислушаться к словам поэта. Мы пропустили или, вернее, проскочили нечто очень важное. Вспомним сызнова: «горе *хочет* не быть», и еще: «мы смерти *хотим*, господин...». Боль есть боль потому еще, что она *хочет* здоровья. И уже в этом несколько странном повороте мысли есть нечто искомое нами. А именно «желание». Боль есть желание. В боли есть желание. Иным словом, идя путем боли, идя через боль, мы идем путем желания, которое тем сильнее, чем неутешней боль, которую нужно утешить. Потому что в конце концов – как и графа Толстого – утешить может только «всё, и сразу». В этом отношении Ольга Седакова очень близка тому «высокому» психоанализу, который исключает всякий вульгарно понятый фрейдизм. Не дать человеку что-то, чтобы он компенсировался в социальной среде, а раскрыть ему силу и существо его желания как человека, изменить масштаб понимания того, что по-настоящему в нем болит, – вот сущность того, о чем говорит Жак Лакан, говоря о желании и об отличии желания от «удовольствия»: «не отрекайтесь от своего желания»<sup>52</sup>. Желание причиняет боль, потому что нарушает привычное, рассеивает зону комфорта. Превышающее нашу повседневность желание причиняет еще большую боль. Самое большое желание – желание «смерти», это самая большая боль, как говорит Давид у Ольги Седаковой, но это не желание умереть, ибо это значило бы желать прекращения желания, а это желание жить абсолютно иначе, свободно и вполне, что бы ни случилось. И только тогда боль исчезнет, вернее, преобразится в то, чем она всегда хотела быть, – безграничным здоровьем.

Как пишет Ольга Седакова о том же желании в стихотворении «Нищие идут по дорогам» из цикла «Тристан и Изольда»,

А вдруг убьют?  
пускай убьют:  
тогда лекарство подадут  
в растворе голубом.

(Вот она, тема исцеления. – К.Г.)

---

<sup>52</sup> «Ne pas céder sur son désir» – формула-лозунг Жака Лакана, которой он придерживался на протяжении всех курсов своих занятий. Цит. по: Kristeva J. *Psychoanalyse et liberté. Un peu d'histoire, Freud et Lacan.* [Электронный ресурс.] Режим доступа: [http://www.kristeva.fr/psychoanalyse-et-liberte.html#\\_ftn7](http://www.kristeva.fr/psychoanalyse-et-liberte.html#_ftn7) (дата обращения: 19.04.2016).



А дом сожгут?  
пускай сожгут.  
Не твой же этот дом.

(I: 154)

Стихотворение – или подглавка цикла – называется, повторюсь, «Нищие идут по дорогам» и начинается совсем даже не со смерти, а снова с пути – вперед, туда, за пределы себя. По сути, с путешествия – в то самое пространство «желания», где все открыто всему... В пространство «за себя», вовне себя, выливаясь, выходя, выступая за себя, за порог своей боли, в то, что кажется болезненным, ибо, подобно Ивану Ильичу у Толстого, принимает то, что человек принять не хочет и что на деле и есть «то самое», что ему нужно. И если Сэмюэл Беккет, еще один поэт экстремальной тавтологии, описывая правила творчества, писал в «Трех диалогах»: «выражать нечего, выражать нечем, выражать не из чего, нет силы выражать, нет желания выражать, равно как и обязательства выражать»<sup>53</sup> – и это считал «логическим» условием явления образа, то у Ольги Седаковой то же самое пустынное пространство превращается в «красоту». И означает, если переложить это с языка Беккета, «...делать то же самое, на месте того же самого, перед лицом того же самого, силой того же самого, с желанием того же самого и с жестким обязательством перед тем же самым»:

Хочу я Господа любить,  
как нищие Его.  
Хочу по городам ходить  
и Божьим именем просить,  
и все узнать, и все забыть,  
и как немой заговорить  
о красоте Его.

(I: 154)

В этом смысле всю творческую жизнь Ольги Седаковой можно сравнить с составлением великого медицинского словаря – нового словаря понятий, болевых понятий, именно слов, взятых в их глубокой боли, взятых на смысловом пределе, а значит, в своем тайном желании здоровья, когда *все* слова будут от самих себя идти в другой смысл, когда все слова будут переходить за свой край и открывать перспективу на нечто иное, дарить надежду, приветствовать нечто будущее. Реальным сколком такого словаря является составленный Ольгой Седаковой словарь паронимов<sup>54</sup>, где она показывает, что в церковнославянском языке значат слова, казалось бы совершенно нам ясные из русского языка.

Из двух равнозвучных слов Ольга Седакова создает не рифму, ибо рифма подразумевает отличие пары. Она создает буквально эхо. Причем эхом реального звука является не дальняя часть церковнославянского, а именно его ближняя, самая стертая – русская. Русская часть – глухое эхо куда более мощного звука. Казалось бы, абсолютно научная задача на деле является задачей для поэта, который не может объяснить, почему *так важно* было выбрать именно те слова, а не эти, почему так важно было преобразить через высший регистр низовое, бытовое звучание привычных нам слов, но не просто перенести их в высший регистр и оставить там, а, вознеся, вернуть их нам, в употребление. И эффект, который этот словарь имеет в русском контексте, сложно переоценить. В различии русского слова с самим собою, в этом усилении

---

<sup>53</sup> Беккет С. Три диалога // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М.: Издательство ГИТИС, 1992. С. 120–128.

<sup>54</sup> Седакова О. Церковнославяно-русские паронимы. Материалы к словарю. М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 2005.

его резонанса, добавлении смысла через повтор вдруг возникает *другое* видение самой вещи, которую это слово обозначает, возможность думать по-другому, вырастающая из, казалось бы, абсолютно мертвого для мысли пейзажа.

Один из примеров такого перечитывания – судьба слова «озлобленный». В русском языке это слово, означающее власть злобы, невыносимое агрессивное состояние человека, из которого выйти нельзя. Это понятие, с одной стороны, означает такое состояние, а с другой – выносит приговор тому, кого называет. В добавке же высшего регистра, более высокого взгляда (в церковнославянском значении) озлобленный виден просто как то, что человека озлобили, он не сам таков, нет! – ему причинили зло, и значит, это нечто можно вынести из него наружу, вывести как дурную кровь, понять. И прочитывается этот смысловой прирост как почти акт милости, помилование на месте приговора. На этом другом конце слова начинают свою игру какие-то большие смыслы, большие человеческие масштабы и играют как *хотят* или даже как нам всем бы хотелось, чтобы они играли, да только мы поверить не можем, что такое бывает. Играют во всей обретенной силе значений. Это мир значений, которые равны миру наших желаний, и они приходят к нам из мест, куда слова простирают самые сокровенные свои желания. И мы тоже.

Само слово, его материальность – это маленькая надпись на листе, это линия звука в воздухе. А огромное в нем – как небо, как простор – это его незримое и неслышимое (именно поэтому Седакова избегает столь любимых авангардом звуковых эффектов). Главное в слове – это его значение, его смысл, который объемлет и звук. Когда Ольга Седакова работает над словами, она играет музыкой значений, касаясь самих слов как клавиш или струн. Если хотите, она меняет значения как ветер меняет погоду. Седакова – после Пушкина, – я бы сказала, один из самых метеорологических поэтов русского языка.

Из интервью Ольги Седаковой:

Когда я преподавала церковнославянский язык для тех, кто хотел понимать богослужение, я поняла: одна из самых больших трудностей заключается в том, что встречаются как будто знакомые слова, так что ни у кого не возникает подозрения, что он не понимает их смысла. Например, я спрашиваю, что значит на церковнославянском языке слово «непостоянный», в стихе «Яко непостоянно великолепие славы Твоя». И никто не усомнится, что «непостоянный» значит, как и по-русски, «переменчивый». Тогда следующий вопрос: а разве может быть величие славы Божией переменчивым? На самом деле здесь «непостоянный» значит тот, против которого нельзя постоять, устоять, то есть «неодолимый»<sup>55</sup>.

И тем не менее, добавим мы, если совместить оба значения, то возникает еще одно, третье, мелькающее измерение. Слава Божья настолько неодолима, настолько всесильна и наступательна, что именно перед нею мы колеблемся, перед нею так сложно выстоять человеку. Она настолько сильна, что делает «переменчивым», уклончивым каждого из нас: я закрываюсь от нее, бегу от нее, но в самом моем бегстве сказывается именно она. То есть в переменчивости – отблеск неодолимого. Кроме того, само то, что я это называю этим словом, возвожу его вверх в молитве, еще и прошу смягчить эту Славу для меня, и вдруг однажды я с удивлением обнаружу, что на самом деле она «меньше» горчичного зерна, потому что она любит меня. Вся слава Божья любит меня. Эта драма (или fuga) отношений – уже между двумя полюсами, в глубине их таинственной середины. Ибо в конце концов мы встретимся – Творец и Творение. И то, перед чем невозможно устоять, обретет еще один смысл – абсолютный смысл любви, самой главной силы, которая сокрушает наше сердце (и кем бы мы были, если бы сердце наше ею

---

<sup>55</sup> Седакова О. «По-церковнославянски “теплый” – значит огненный...». Интервью Александру Кырлежеву. [Электронный ресурс.] Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/continent/2005/123/kn20.html> (дата обращения: 20.04.2016).

не сокрушалось!). И Седакова-поэт – безусловный мастер «запуска» нашего воображения по всем этим узким каналам дальнего следования, а в качестве составителя словаря она лишь легко намечает этот путь в четких словарных определениях. У слов – дальний прицел. Каждое слово – это драма бытия, всего бытия человека:

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.