

УДК 821.161.1.09

Н. Г. Медведева

Ижевск, Россия

**«СТЕЛЫ И НАДПИСИ» О. СЕДАКОВОЙ:
«ТЕАТР ВЕЩЕЙ И ИЗОБРАЖЕНИЙ»
И ПОЭТИКА СЛОВА**

Лирический цикл современного поэта О. Седаковой рассматривается в сопоставлении с архаическим словесным жанром – диалогическим экфрасисом. Выявляются основные мотивы, организующие произведение как художественную целостность.

Ключевые слова: экфрасис, лирический цикл, система мотивов, лирический сюжет, авторская позиция.

В творчестве Ольги Седаковой, одного из самых значительных поэтов современности, есть несколько стихотворных книг, выдержанных в каком-то определенном тоне – античном, средневековом, «китайском». В частности, обращение к античной культурной традиции проявлено в цикле «Стелы и надписи». Цикл, состоящий из семи стихотворений (1982), открывается посвящением *Нине Брагинской, проникновенно изучившей этот предмет*. О каком предмете идет речь? Естественно сразу же предположить, что имеются в виду поименованные в заглавии объекты – стелы и надписи. «Стела (греч. *stela* – колонна, надгробие), вертикальная, как правило, прямоугольная или конич. каменная плита с декоративным завершением наверху или без него» [1, с. 549]. Такие стелы с высеченными на них текстами или изображениями устанавливались в качестве погребального или памятного знака¹. Надписи «обычно делал особый мастер, выдалбливая буквы или придавая им выпуклую форму, а иногда покрывая их красной краской, чтобы легче было читать» [1, с. 369]. Таким образом, заглавие текста неявно связано с неким удвоением: «стела» сама по себе предполагает наличие «надписи». В таком случае возникает вопрос о том, каков аналог «надписей» в поэтическом тексте, что выполняет их функцию в стихотворениях: их названия или, может быть, текст

¹ Стела: материал из Википедии – свободной энциклопедии. URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D1%F2%E5%EB%E0> (дата обращения: 21.02.2012).

Медведева Наталья Геннадьевна – доктор филологических наук, профессор Удмуртского государственного университета (ул. Университетская, 1, Ижевск, 426034; nataliamed@udm.net; +7 (341 2) 66 67 63)

каждого в его полноте? Можно ли предположить, что каждое стихотворение – экфрасис той или иной «стелы»?

На первый взгляд, большинство заглавий – номинативного характера («Мальчик, старик и собака», «Женская фигура», «Две фигуры», «Госпожа и служанка», «Кувшин. Надгробье друга», «Играющий ребенок») и выполняет функцию «вывески», что, вообще говоря, не было свойственно античным надгробиям [2]; в то же время в культурной памяти Европы они сохраняются под сходными наименованиями (например, знаменитые стела Гегесо из Национального музея Афин и стела Мнесарет, хранящаяся в глиптотеке Мюнхена; обе изображают немую беседу двух женщин). Однако завершающее цикл седьмое стихотворение имеет заглавие совсем иного характера – это «Надпись», что, опять-таки на первый взгляд, не находит никаких соответствий в самом тексте стихотворения, но, оказавшись в сильной позиции, еще более акцентирует словесную природу *этого предмета*.

Связанные с ним исследования Н. В. Брагинской посвящены не античным архитектурным памятникам и не эпиграфике как таковой; в данном случае мы особо выделим разработанную ею концепцию *диалогического экфрасиса* (далее – ДЭ) как словесного жанра. Его генезис Н. В. Брагинская связывает с «прототеатром», обрядово-фольклорным зрелищем. «Театр изображений – это такой театр, в котором 1) актером является не человек, а изображение, вещь; 2) рядом с актером-человеком “играют” актеры-куклы, актеры-статуи, актеры-картины; 3) актеры-люди подражают актерам-вещам, неодушевленным куклам, позам статуй и т. д. <...> Театр изображений относится к такой ступени развития культуры, когда театральное и изобразительное искусства не имеют строго очерченных границ; театр изображений можно назвать также зрелищным функционированием произведений изобразительного искусства» [3, с. 240]. Как писала О. М. Фрейденберг, «пока нет понятий, рассказ представляет собой словесную “картину”, лишенную времени, “подобие” действительности, показ чего-то зримого воочию» [4, с. 213]. Интересующие нас стихотворения О. Седаковой также представляют собой «сплав» разных миметических форм – словесное изображение скульптуры (барельефа) или «картины», театрального «показа», эпиграфики и устной беседы; при этом поэтическое слово «оживляет» безмолвный «театр вещей и изображений», переводит «немую» речь в звуковой регистр (причем звучащий «здесь и сейчас», в настоящем времени).

Механизм превращения архаического «прототеатра» в ДЭ Н. В. Брагинская называет «*нарративизацией*», которая представляет собой частный случай *ресемантизации*. Суть его состоит в том, что по отношению к некоторой культурной форме или явлению как целому возникает позиция описателя, повествователя (нарратора), или шире – наблюдателя. Термин «*ресемантизация*» может быть понят двояко: как воскрешение смыслов забытых и утраченных и как внесение смыслов новых» [2, с. 276].

На наш взгляд, именно подобная – двоякая – ресемантизация определяет авторскую интенцию и поэтику стихотворной книги «Стелы и надписи». Тексты стихотворений, как мы увидим, в большой мере удовлетворяют определению ДЭ по ряду «общих и неочевидных черт и признаков»; к наиболее существенным чертам ДЭ Брагинская относит «сакральную обстановку и вопросо-ответную форму беседы, скрытый, загадочный смысл изображения, неведение и недоумение зрителей и мудрость экзегета-ведущего, множественность зрителей, единичность экзегета, зрительные императивы, зрительные образы и световую лексику, мотив путешествия» [3, с. 248].

Помимо перечисленных характеристик, свойственных (естественно, с необходимыми оговорками и пояснениями) и стихотворениям Седаковой, их объединя-

ют в цикл общая тема и основной топос – встреча жизни и смерти, беседа живых и умерших на «границе» двух миров. Поскольку античные некрополи располагались вдоль дорог, этот топос органично включает в себя и топос дороги, эксплицированный в последнем стихотворении, но неявно присутствующий и в других текстах (например, упоминание *перевозчика* = Харона и типичная для античной эпитафии ситуация разговора умершего [надпись на стеле делалась от 1-го лица] с прохожим: *Sta viator!*²). Как известно, грекам свойственно было спокойное, «эпическое» восприятие смерти; но в данном случае уместно отметить, что «деструктивности смерти социум противопоставляет мощный заслон культурного освоения ее “территории”» [2, с. 976] (в другой работе Н. В. Брагинская называет это «приручением смерти»³). В ДЭ «все внимание зрителя и экзегета сосредоточено не на самом художественном объекте как произведении искусства, а на изображенном, предмете изображения, на его “словесном смысле” (толковании), поэтому картина, статуя и т. д. учит, наставляет, открывает жизненную, философскую, религиозную тайну» [3, с. 232]. По словам О. М. Фрейденберг, «визионерный показ, разрастаясь в наррацию и делаясь одной из ее составных частей, получает понятийную функцию иносказания, позднее – аллегоризма и символизма» [4, с. 219].

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

Мальчик, старик и собака. Может быть, это надгробье
женщины или старухи.
Откуда нам знать,
кем человек отразится, глядя в глубокую воду?

Энигматический смысл стихотворения неуклонно усложняется. Начинается с простого, очевидного: почему изображение мальчика, старика и собаки может оказаться женским надгробьем? Наверное, все обстоит не так: живые пришли к могиле умершей? Но как только начинается прямая речь, ситуация кардинально меняется. Реплика «грустного мальчика»: «Я провинился, отец, но уже никогда не исправлюсь». Ответ: «Что же, – старик говорит, – я прощаю, но ты не услышишь. / Здесь хорошо». Мальчик не исправится и не услышит слов прощения, потому что умер? Но где «хорошо», где это «здесь» – на земле или под землею, в царстве мертвых? И не забудем, что мальчик и старик стоят рядом, и с ними собака. Кто здесь жив, кто мертв? Дальше вновь инверсия: «Вот, ты звал, я пришел. / Здравствуй, отец, у нас перестроили спальни. / Мама скучает», – говорит живой мальчик, умерший отец отвечает прощальным наставлением (в соответствии с фольклорной традицией отец – всегда старик). Экфрасис «этой картины» замыкается в круг повторением начальной фразы:

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

² Путник, остановись! (лат.)

³ Брагинская Н. В. «Приручение смерти»: погребальный плач, эпитафия, элегия, эпиграмма. URL: <http://ivgi.rsu.ru/article.html?id=166121> (дата обращения: 21.02.2012).

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

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

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

Есть проекция в будущее:

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

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

Один из сквозных мотивов цикла, типичный для ДЭ, – это мотив смотрения, видения, организующий сюжетную композицию «встречи» перед стелой и необходимый для всякого экфрасиса: «Молча собака глядит / на беседу»; «Я вижу открытое море»; «Женщина в зеркало смотрит: что она видит, не видно»; «руку поднимет, какой мы здесь не видали»; «Мы не видим лица. Мы глядим на него, как из двери / мать поглядела». Однако в этом перечне способностью видения наделены как живые, так и мертвые, изображенные на надгробии. Для первых видеть – естественное свойство:

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

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

Сюжет и методы его описания

нимический перенос по признаку цвета: вода – «гладкая, как алебастр» стелы, и «белая»:

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

В стихотворении «Две фигуры» прощальная встреча живых с умершим описывается как прикосновение: «тень к тени, бывшее к бывшему, / белое к белому». «Белый луч на полу» соседствует с играющим ребенком, и играет он «в комнате белой». Наконец, в заключительном стихотворении дорога ведет «вдоль многих / белых, сглаженных плит». Семантически соотносясь с «тишиной», «молчанием», «белый» (изначально «бесцветный») создает зримый образ смерти – невидимой и незримой, но воплощенной в камне и алебастре надгробных плит.

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

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

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

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

Внешне парадоксальное, оксюморонное утверждение продолжает «энigmatический» сюжет цикла, инициированный первым стихотворением. Здесь же, в заключительной «Надписи», содержится еще одна «загадка»: «здравствуй! (мы знаем, это любимое слово прощанья)». В данном случае ответ прост: как известно, греч. χαῖρε – одновременно и приветствие, и прощание. Думается, что основу всех этих парадоксов составляет свойственная архаическим культурам вера в то, что мертвые обладают особым знанием (в частности, им открыто будущее); есть здесь и аллюзия на слова ап. Павла о том, что после смерти мы увидим все уже не гадаательно, «сквозь тусклое стекло», а «лицем к лицу».

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

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

Как же они *звучат*, если речь идет о надписях? Но письмо на самом деле звучит! Когда на античных саркофагах мне встречались слова, те, которые я могла прочесть, – греческое приветствие *Khairé* (Χαῖρε) или латинское *Salve!* – они несомненно *звучали* в моем уме. <...> Глядя на надпись, сделанную человеческой

рукой, мы чувствуем некий (потенциальный, скрытый) звук этих букв, звук высказывания» [5, с. 202].

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

Что они там говорят?

Говорят:

– Это так.

– Я клянусь, это так.

– Так оно было и будет,
даже если не будет. Так.

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

...мы знали

все о каждом. Все, до конца, до последней
нежной его бесконечности.

Не желая, не думая – знали.

Не слушая, знали...

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

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

Это было нетрудно.

Но – словно опровергая это утверждение – в следующем стихотворении «Кувшин. Надгробье друга» можно услышать голос тех, кто живет на земле и, провожая друга, предлагает перевозчику-Харону щедрую плату. В этом обращении есть бескорыстное самоотречение и есть знание. Знание о том, что каждый по смерти уходит на свою звезду; о том, что «нужно только за все не цепляться»; о том, что в «мельчайшей вещице» – то же «вещество, из которого сложены наши созвездья». Космическое единство небесного и земного заключено здесь в рамку кольцевой композиции: начавшись фразой «Хочешь – кувшин, хочешь – копье, хочешь – прялка», стихотворение завершается (подобно первому тексту цикла) перечислением, данным в обратном порядке: «Прялка. Плуг. Копье. Кувшин». Интересно здесь неразличение мужского и женского, наводящее на мысль о том, что смерть снимает эту оппозицию, нивелирует гендерные роли (специфически женская «функция», как мы видели, проявлена в «Госпоже и служанке», а в стихотворении «Кувшин. Надгробье друга», наоборот, «другу» предлагаются и копье, и прялка). Смерть уравнивает всех по признаку пола, как и по признаку возраста (ребенок – мальчик – женщина – старик и старуха).

Более того, у «памятника встречи» объединяются живые и умершие (у Бога мертвых нет!) – так в античном сюжете начинает вырисовываться, становиться осязаемой христианская модель миропонимания. В этой связи вернемся еще раз

вии с античными представлениями еще эпических времен, понятие «каждый» здесь тождественно понятию «все» [6, с. 73–74], поэтому местоимения «он», «она», «каждый» («ты» в стороне, поскольку это обращение к Харону) являются частью общего МЫ.

В стихотворении «Две фигуры» значение МЫ варьируется, поскольку может быть отнесено как к живым, так и к лежащим под плитой:

Взгляд внимательный, смерть, ты не отнимешь –
законную горсть
у того, кто уходит, о нас печалюсь. Кто же уходит?
кто, соскучившись в долгой разлуке, к милой руке
наконец прикасается?

Равным образом «уходящим» можно считать того, кто покинул землю, и (с «точки зрения» умерших) путника, ненадолго остановившегося перед гробницей, поэтому выражение «о нас печалюсь» оказывается амбивалентным.

Как нам кажется, наиболее сложной является организация стихотворения «Играющий ребенок». Словесное изображение типичного надгробного памятника умершему ребенку, с одной стороны, по законам экфрасиса раскрывает позицию персонажа; но поскольку тот в силу возраста не способен к саморефлексии, эта позиция не может передаваться в форме перволичного обращения к зрителю. Так в начале стихотворения возникает МЫ, объединяющее в своем смысловом объеме персонажа-ребенка и любого человека, сожалеющего о несбыточном. С другой стороны, далее МЫ явно обозначает созерцающих надгробье: «Мы не видим лица. Мы глядим на него, как из двери / мать поглядела...». В сравнении создается жанровая картинка (мать, приглядывающая за играющим дитятей), и экфрасис возрастает в объеме за счет не только увиденного, но и воображаемого. Финальная строфа, возвращая к идее предчувствия, инверсирует и усложняет тему: «Перед самым несчастьем предчувствие нас покидает: / это уже не снаружи, это мы сами». Здесь МЫ – явно в значении МЫ общечеловеческое. В то же время происходит интериоризация лирического сюжета, преобразование экфрасиса в эмоциональное впечатление и самоанализ: «Так он в сердце играет, / ребенок, играющий в шашки». МЫ, следовательно, объединяет нас всех, живых и умерших.

Завершает цикл стихотворение «Надпись». Название оправдано, во-первых, тем, что здесь нет описания конкретной стелы (таким образом, из заглавия «Стелы и надписи» остается только «Надпись») – вместо этого, обобщая содержание стихотворной книги и завершая его, сюжет выстраивается как *путешествие* («во сне ли, в уме ли») «вдоль многих / белых, сглаженных плит» (изображенных в предыдущих стихотворениях). Во-вторых, тем самым заглавие финального стихотворения становится *надписью* ко всему циклу: текст не отсылает к описываемому предмету, а выполняет автореференциальную функцию. Здесь – единственный раз во всем цикле – Автор выступает как частный человек, что подчеркивается обращением «Нина» (и «Нина» исполняет в данном случае традиционную партию экзегета); оно же, в свою очередь, возвращает нас к посвящению «Нине Брагинской...», еще раз подчеркивая композиционное кольцо. Однако и это стихотворение, подобное музыкальной коде, строится по принципу *crescendo*: местоимения «ты» и «мне» объединяются в «мы», а разговор двух идущих женщин, которые сами становятся персонажами экфрасиса, переходит в слышимый ими монолог тех, кто лежит под могильными плитами. Античный ДЭ словно реализуется в настоящем, здесь и сейчас.

Сюжет и методы его описания

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

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

Список литературы

1. Словарь античности. М.: Прогресс, 1989.
2. Брагинская Н. В. «Картины» Филострата Старшего: генезис и структура диалога перед изображением // Одиссей: Альманах. Человек в истории: картина мира в народном и ученом сознании. М.: Наука, 1994. С. 275–313. URL: http://ivka.rsuh.ru/binary/85345_38.1298803673.71468.pdf (дата обращения: 21.02.2012).
3. Брагинская Н. В. Генезис «Картин» Филострата Старшего // Поэтика древнегреческой литературы. М.: Наука, 1981.
4. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978.
5. Седакова О. А. Звук: из цикла радиобесед «Искусство поэзии» // Седакова О. А. Четыре тома. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. Т. 3: Poetica.
6. Шталь И. В. Художественный мир гомеровского эпоса. М.: Наука, 1983.

N. G. Medvedeva

Izhevsk, Russia

«STELAE AND INSCRIPTIONS» BY O. SEDAKOVA: «THEATRE OF THINGS AND IMAGES» AND POETICS

This article deals with the lyrical cycle of a modern poet O. Sedakova in comparison with archaic verbal genre – dialogic ephrasis. The main motives that compose the poem as an artwork are shown here.

Keywords: ephrasis, lyrical cycle, system of motives, lyrical plot, author's position.

Medvedeva Natalia G. – doctor of philology, professor of Udmurt State University (1 Universitetskaya Str., Izhevsk 426034; nataliamed@udm.net; +7 (341 2) 66 67 63)