

Н.Г. Медведева

Удмуртский государственный университет

**Инверсия сюжетного архетипа
в стихотворной книге О. Седаковой «Старые песни»**

Аннотация: В статье в соотнесении с поэтикой русского фольклора анализируется архетипическая мотивика стихотворной книги О. Седаковой «Старые песни».

Ключевые слова: Русская литература, лирическая поэзия, лирический сюжет, мотив, поэзия О. Седаковой.

«Поэзия Седаковой, эта поэзия, в которой наиболее снисходительно расположенным к ней умникам хотелось бы видеть игру в загадки, и которая в своих удачах, напротив, ошеломляюще прямо по мысли и выражению мысли...», – так десять с лишним лет назад оценил стихи О. Седаковой С.С. Аверинцев [Аверинцев, 2001, с. 359]. Книга, названная «Старые песни» (1980 – 1981), как представляется, в максимальной степени соответствует этому пронизательному отзыву. «Ошеломляющая прямота» проявлена в ней и в поэтике слова и жанра, и на концептуальном уровне: речь идет об отношениях человека и Бога, живых и умерших, о выборе судьбы и плате за этот выбор, о том, что любовь сильнее времени и смерти.

На специфику жанра указывает уже название книги – «Старые **песни**», тем более что ее композиционное членение на первую, вторую и третью **тетради** провоцирует эстетическую иллюзию записи устных текстов, знакомой каждому филологу по фольклорным экспедициям. Влиянием фольклорной поэтики в значительной степени объясняются особенности письма, о которых сама О. Седакова говорит так: «Без особой детализировки я назвала бы свое основное стилистическое пристрастие “прозрачностью”: невидимый, упраздненный стиль. “Нулевое письмо” Р. Барта? Или, как писал П. Валери, “вторая естественность”? <...> Стиль, который меня окончательно удовлетворяет, это, в общем-то, стиль самозабвенности» [Седакова, Проза, 2001, с. 880-881]. За «прозрачностью» стили самой О. Седаковой, о чем речь впереди, с несомненной отчетливостью просвечивает многослойность культурной памяти. Например, ощутимо тематическое и стилистическое влияние народной духовной поэзии; возможно, наиболее очевидным примером является одно из «Прибавлений к “Старым песням”» – стихотворение «Плакал Адам, но его не простили...», которое воспринимается как резюмирующее завершение известного народного «Плача Адама». В жанровом аспекте это, помимо *песен, сказка* – прежде всего, пушкинская «Сказка о рыбаке и рыбке», на связь которой со «Старыми песнями», по свидетельству О. Седаковой, первым указал В.В. Биbihин. За ней, в свою очередь, угадываются некоторые из источников этой сказки, а также достаточно разнообразные античные и библейские архетипы. Синтез столь разнородного материала, осуществленный в книге, воссоздает целостный образ мира — неповторимо-индивидуального мира поэзии О. Седаковой.

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

ния. Как пишет исследователь русской народной лирики, «мировоззренческим субстратом эстетики устно-поэтического канона является символизирующее ритуальное мироощущение, которое в сфере сознания выступает как обрядовое мышление» [Мальцев, 1989, с. 38]. Консерватизм патриархальных стереотипов, продолжает ученый далее, обладает творческим потенциалом, поскольку хранит и передает традицию. Представляется важным сделать в этой связи два замечания.

Во-первых, носителем и выразителем такого патриархального мышления выступает, как правило, женщина. На это обстоятельство указывал, например, А.А. Потебня: «Вообще мысль мужчины шире, подвижнее, изменчивее в силу новых, входящих в нее, стихий, чем мысль женщины, заключенной в кругу медленно изменяющегося домашнего быта, более близкой к природе и неподвижному разнообразию ее явлений. Женщина – преимущественно хранительница обрядов и поверий давно застывшего и уже непонятного язычества» [Потебня, 1989, с. 288]. В цикле О. Седаковой, посвятившей две его «тетради» бабушке Дарье Семеновне Седаковой¹, значимое место принадлежит образу *старухи* с отчетливыми фольклорными коннотациями; более того, лирическое сознание в нем – это именно *женское* сознание.

Во-вторых, как известно, фольклорный тип сознания безличен, ибо личность в патриархальном сообществе поглощается родовым целым. «Освященное традицией статуарное безличие» (О.М. Фрейденберг) обуславливает особенности поэтики: «безавторство», формульность² (стереотипность, повторяемость, устойчивость), типологизацию персонажей (муж, отец, жена, свекровь и т.д.). Для нас также существенна мысль М. Элиаде о том, что для человека архаической эпохи «...реальность достигается исключительно путем повторения или участия, все, что не имеет образцовой модели, “лишено смысла”, иначе говоря, ему недостает реальности. Отсюда – стремление стать архетипическими и парадигматическими. Это стремление может показаться парадоксальным в том смысле, что человек традиционных культур признавал себя реальным лишь в той мере, в какой он переставал быть самим собой (с точки зрения современного наблюдателя), довольствуясь *имитацией* и *повторением* действий кого-то другого. Иными словами, он признавал себя *реальным*, “действительно самим собой” лишь тогда, когда переставал им быть» [Элиаде, 1987, с. 55-56]. Этим обстоятельством в большой мере определяется тип лирического сознания в книге О. Седаковой:

Женская доля – это прялка,
как на старых надгробьях,
и зимняя ночь без рассказов.
Росла сиротой, старела вдовой,
потом сама себе постыла
[Седакова, Стихи, 2001, с. 161].

В большинстве стихотворений лирическое сознание представлено перволичной формой авторского самовыражения – условно, лирической героиней, «Ольгой». В первой и второй «тетрадах», где многие тексты соответствуют традиционным жанрам (баллады, колыбельные, «походная песня») и все имеют названия, рядом с ней выступают персонажи – путник, едущий по темной дороге, старухи, два гренадера, неверная жена; их образы лишены индивидуальности, подчиняясь фольклорным способам типизации и одновременно сближаясь с лирической героиней. В третьей «тетради» ее сознание выступает на первый план в диалогиче-

¹ О бабушке Дарье Семеновне О.А. Седакова рассказывает, отвечая на вопросы Е. Степанян [Седакова, Проза, 2001, с. 201–202].

² «Формула – это центр семантической гравитации, на который оседают духовные ценности разных эпох» [Мальцев, 1989, с. 87].

ском общении с умершей бабушкой; ослабление повествовательности, возросшая степень лиризма проявлены в отказе от заголовков.

«Женская доля» в книге реализована в разных возрастных градациях, от детства до старости, и в разных типологических вариантах: это «церковные старушки», набожные и злые, три сказочных старухи – «седые волчицы», любимая бабушка. Семантика фольклорного образа «старухи» определяется тем, что с древнейших времен пожилые женщины «...принимали на себя устойчивые социальные обязанности в общине. Они становились *знахарками*, повитухами, исполняли плачи на *похоронах* вместо родственниц умершего <...> обучали плачам более молодых, выступали в роли подголосниц на *свадьбах*. <...> Как люди близкие к пределу земной жизни, С<тарухи> и пожилые женщины становились незаменимыми участницами похоронно-поминальных обрядов...» [Мужики и бабы, 2005, с. 637-638]; кроме того, с приближением к этому пределу отмечается их особая набожность.

Жизнь традиционно мыслится как *дорога*, а человек на ней – *странник*. Существенно, что странничество обычно представлялось мужским уделом, тогда как женщина была связана с домом и хозяйством. Вписанная в крестьянское сообщество, она выполняла в нем важные функции, у странника же был совсем иной статус, внешний по отношению к общине. Это человек, «...чей образ жизни связан с постоянным или временным пребыванием в дороге, также *нищий* (побирушка); божий С<транник> – человек, главное содержание жизни которого составляет хождение по святым местам» [Там же, с. 839]. В книге О. Седаковой мужское / женское в данной функции не различаются, однако оппозиция дорога / дом сохраняет свое значение.

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

Вот одна старуха говорила:
– Хорошо, тепло в Божьем мире.
Как горошины в гороховых лопатках,
лежим мы в ладони Господней
[Седакова, Стихи, 2001, с. 139].

Домашние вещи хранят семейное, родовое тепло: «Как из глубокого колодца / или со звезды далекой / смотрит бабушка из каждой вещи». «Про каждую из вещей в моем доме я могла бы написать целую повесть, – говорит О. Седакова, – ничего не выдумывая при этом. Ведь почти все эти вещи – подарки. <...> Вещи, чья история тебе неизвестна, тоже говорят» [Седакова, 1999, с. 161]. Полные «памятью человеческого присутствия», предметы домашнего обихода выполняют коммуникативную функцию, связывая между собой людей разных поколений, живших в доме: «В каждой печальной вещи / есть перстень или записка, / как в условленных дуплах». В данном случае именно старухе свойственно мудрое понимание этой истины; но человек, не владеющий мудростью, повторяет путь блудного сына. Люди поэтому – «сироты, больные, погорельцы». Пушкинская традиция, угадываемая в подтексте «Старых песен» в образе любимой бабушки, проявлена и открыто, прежде всего эпиграфом к первой тетради: «Что белеется на горе зеленой?». Стихотворение А.С. Пушкина 1835 года, начинающееся этими словами, представляет собой незавершенный перевод сербской песни об умирающем Аге Асан-аге, который лежит в белом шатре на вершине горы, прощаясь с родными. Стихотворение О. Седаковой «Утешенье» – ответ, альтернативный

пушкинскому сюжету: «Не гадай о собственной смерти / и не радуйся, что все пропало, / не задумывай, как тебя оплачут, / как замучит их поздняя жалость». На ее зеленой горе – не смертный шатер, но земной рай, где сады и ягнята с золотыми бубенцами.

С семантическим комплексом *рая* связан микросюжет *перстня*, который упоминается в «Старых песнях» многократно и вариативен в смысловом отношении. Блудный сын, уезжая из дому, уносит на руке прадедовский перстень. Сама героиня хранит «лазурный бабушкин перстень, / прадедовы книги» – вещи, как уже было сказано, несут весть, как записка, спрятанная в дупле, причем вещью *par excellence* является именно перстень, с древних времен наделяемый символическими значениями. С этим мотивом переплетается не менее важный мотив *рыбы*, которая, в частности, выносит «жемчужный перстень» из глубины океана. С античных времен известна история самосского тирана Поликрата, рассказанная Геродотом и ставшая основой баллады Шиллера, а ее, в свою очередь, перевел В.А. Жуковский. Безмерная удачливость героя страшит окружающих; чтобы умиловить судьбу жертвой, он бросает в морские волны свое любимое достояние, однако перстень возвращается к счастливцу с пойманной рыбой, возвещая его обреченность. Намек на эту историю в книге О. Седаковой вписывается в основной сюжет *гадания о судьбе*.

Сюжет ловли рыбы, однако, связан и с комплексом библейских представлений, превосходя, таким образом, идею чьей-либо индивидуальной судьбы. «Еще подобно Царство Небесное неводу, закинутому в море и захватившему рыб всякого рода, который, когда наполнился, вытащили на берег и севши хорошее собрали в сосуды, а худое выбросили вон. Так будет при кончине века: изыдут Ангелы и отделят злых из среды праведных...» (Мф. 13, 47-49). В таком контексте обнаруживается этическая оценка выбора человеком своей судьбы, воплощенного в сюжете «Старых песен», который представляет собою инверсированную историю жадной старухи из пушкинской «Сказки о рыбаке и рыбке». В XXI идиллии Феокрита «Рыбаки» (которую, кстати, исследователи считают принадлежащей не Феокриту, а Леониду из Тарента) рыбак Асфалион, грезящий о рыбах, «как о хлебе собака», боится умереть «смертью голодной», однако возвращает морю золотую рыбку, опасаясь гнева Посейдона и Амфитриты. С.А. Шульц, поставивший вопрос об идиллической основе сказки А.С. Пушкина, вполне убедительно предлагает ее прочтение, отличное от общепринятого. Он пишет: «В этом случае наказание прежней бедностью – не наказание, а закономерное возвращение в исходное “органическое” состояние в соответствии с отмеренной человеку – как смертному среди смертных – долей. Сказка, обычно прочитываемая только в русле идеи расплаты за непомерные желания, получает, таким образом, и несколько иной смысл – сохранение изначально данного от Бога» [Шульц, 2002, с. 128].

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

В клетке разумная птица
свистит и горит, как свечка.
– Спи, – говорит, – голубчик,
кем захочешь, тем и проснешься...
[Седакова, Стихи, 2001, с. 146].

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

...кем захочешь, тем и проснешься:
хочешь, бедным, хочешь, богатым,
хочешь – морской волной,
хочешь – ангелом Господним
[Там же].

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

Если бы меня спросили,
я бы сказала: Боже,
сделай меня чем-нибудь новым!
<...>
Сделай, как камень отгранный,
и потеряй из перстня
на песке пустыни
[Седакова, Стихи, 2001, с. 140].

Перстень издавна служил «печатью» человека, удостоверяющей его волю, заменяющей подпись. На связь «перстня» с «характером» указал в свое время С.С. Аверинцев: «Греческое слово *carak*» означало, собственно, либо вырезанную печать, либо вдавленный оттиск этой печати, иначе говоря, некий резко очерченный, неповторимый пластичный облик, который без ошибки распознается среди всех других» [Аверинцев, 1981, с. 4] (что позднее превратилось в «характер» в нашем современном понимании). Человек, метафорически отождествленный с «*перстнем*», с одной стороны, драгоценен, «как камень отгранный», ибо сотворен Богом; с другой же стороны, по законам поэтической этимологии он возвращается к своей природе, как «*персть* земная» («Ах, хорошо сравняться / с черной землей садовой, / с пестрой придорожной пылью...»). Выбран, оказывается, *отказ* от любого варианта осуществления судьбы в наличном бытии. Реализация этого выбора происходит во всех сферах жизни, от бытовой до экзистенциальной:

Ты гори, невидимое пламя,
ничего мне другого не нужно.
Все другое у меня отнимут.
Не отнимут, так добром попросят.
Не попросят, так сама я брошу...¹
[Седакова, Стихи, 2001, с. 166].

¹ В. Бондаренко в недавней статье о Седаковой сообщает, что это стихотворение «...перевели на итальянский язык и включили в сборник поэзии для литургического употребления» (правда, месса служится на латыни, так что сообщение не совсем понятно). [Бондаренко, 2006].

Лирическому сознанию, воплощенному в этих словах, родственна позиция *многих*. Это персонажи книги: путник («как люблю я, что меня прогнали / и что завтра опять прогонят»); гренадеры, принимающие свою тяжелую долю; мудрая бабушка, для любящего сердца живая и после смерти («Ничего, ничего мы не знаем. / Что видели, сказать не можем. / Ходим, как две побирушки. / Не дадут – и на том спасибо»). Архетип такого жизненного поведения – это, конечно, Алексей – человек Божий, чей уход из дома и возвращение симметричны, но противоположны по смыслу истории блудного сына. Приведа в пример как раз эту сирийскую легенду, С.С. Аверинцев объясняет онтологическую основу соотношения достоинства и смирения в понимании христианина. Согласно христианской антропологии, царственное достоинство – это дар Творца Адаму, который своим грехопадением обратил его в полную противоположность. «Лишившись своего верховного места, человек в самом буквальном смысле “не находит себе места” уже нигде: в космосе природы и в космосе истории он “странник и пришелец”... <...> ...для восстановления царственного достоинства потомков Адама понадобилось пришествие и крестная смерть Христа, т.е. событие, апеллирующее к самым пронзительным чувствам человека и предъявляющее к этому человеку самые невероятные требования, коль скоро он “куплен” столь “дорогой ценой”... <...> ...настоящее свое состояние, каким бы относительно благообразным оно ни было, христианин не может не оценивать как позорное, ибо обязывается измерять его меркой абсолютного: любые его заслуги конечны, между тем как вина бесконечна» [Аверинцев, 1977¹, с. 80]. Поэтому каждодневно в составе утреннего молитвенного правила христианин повторяет слова псалма 50: «Жертва Богу дух сокрушен; сердце сокрушенно и смиренно Бог не уничижит». Вернемся еще раз к рассуждению С.С. Аверинцева: «Взятое на себя унижение – средство спастись от иного, “онтологического” унижения... <...> Такова хитрая уловка “благоразумного купца”, домогающегося “жемчужины”»² [Там же, с. 82].

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

...лучше тому, кто благодарен,
кто пойдет, послужив, без Рахили
веселый, по холмам зеленым
[Седакова, Стихи, 2001, с. 141].

Ах, хорошо сравняться
с черной землей садовой,
с пестрой придорожной пылью,
с криком малого ребенка,
которого в поле забыли...
[Седакова, Стихи, 2001, с. 145].

Очерк истории и оценку русского кенотизма можно найти в работе норвежского ученого Юстина Бертнеса, который считает, что «представление о русской религиозности и русской святости как “кенотической” восходит к большому американскому труду Георгия Павловича Федотова о русской религиозной ментальности “The Russian Religious Mind”, вышедшем в 1946 году» [Бертнес, 1994, с. 61], хотя и отмечает, что соответствующий термин (протестантский по своему происхождению) Федотов усваивает не сразу. «Как известно, греческое существительное “kšnwsij” значит “опоражнивание”, глагол “kenōw” – “опоражнивать; опу-

¹ Здесь же приводится литература о житии Алексея – человека Божия (с. 261).

² О «тайне жемчужины» см. Евангелие: Мф. 13, 45-46.

стошать; делать пустым; лишать что-л. чего; покидать; оставлять”, в Новом Завете, в переносном значении, “превращать в ничто, уничтожать”¹ [Там же, с. 62]. По мнению Ю.Бертнеса, Г.П.Федотов создает гипотезу о кенотизме как особой национальной черте русских святых (Бориса и Глеба, преподобного Феодосия и других). Нам нет смысла вдаваться в суть богословских дискуссий, связанных с христологической доктриной Боговоплощения; словом «кенозис» мы обозначаем добровольное уничтожение человека в подражание Христу («...научитесь от Меня, ибо Я кроток и смирен сердцем»), понимаемое как путь к его (человека) прославлению.

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

И кого ты просишь – не вернется.
И чего ни задумай – не исполнишь.
А порадуется этому сердце,
будто птице в узорную клетку
бросили сладкие зерна...
[Седакова, Стихи, 2001, с. 139].

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

Когда камень поплывет, как рыба,
тогда, говорю, и будет
для души моей жизнь и прощенье
[Седакова, Стихи, 2001, с. 165].

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

– По воде невидимой и быстрой
уплывает сердце человека.
Там летает ветхое время,

¹ Значения термина указываются по: [Вейсман, 1991].

как голубь из Ноева века
[Седакова, Стихи, 2001, с. 151].

Здесь вновь возникает возможность сопоставления с образностью «Сказки о рыбаке и рыбке». Там, как мы помним, возрастающие претензии старухи на обладание теми или иными благами удовлетворялись до того момента, когда превысили меру положенного человеку (чем этот сюжет близок истории Поликрата и вообще античным представлениям), – посягательство старухи на статус «владычицы» уже не в социальном, а в природном мире (стихии самой рыбки) влечет за собой катастрофу. В «Старых песнях» с их фольклорной основой человек оказывается родствен всей живой твари и всем стихиям, отличаясь от них тем, что «выходит к небу» (как Елизавета к Марии). Содержание его жизни составляет, говоря словами С.С. Аверинцева, «...обнимающая весь мир слезная жалость, которая понята не как временный аффект, но как непреходящее состояние души и притом как путь одухотворения, “уподобления Богу”» [Аверинцев, 1977, с. 66]. В книге много образов старости и смерти, суда, который предстоит каждому:

А как огни потушат
и все по домам разойдутся
или за столом задремлют –
то-то страшно будет подумать,
где ты был и по какому делу,
с кем и о чем совещался
[Седакова, Стихи, 2001, с. 154].

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

Отвечая на вопрос В.П. Полухиной о тенденции исключения из стихотворного текста местоимения «я», связанной с кризисом традиционного лиризма в конце XX века, О.А. Седакова отзывается о ней как об одной из возможных «стратегий повествования». «Но меня, – продолжает она, – и до знакомства с этой культурной ситуацией не тянуло к лирическим автопортретам. Может быть, у меня всегда было самочувствие зрителя или хора в трагедии, а не протагониста драмы» [Седакова, Проза, 2001, с. 882] (что, несомненно, сближает ее позицию с убеждениями И. Бродского, реализовавшего аналогичную концепцию при явном наличии «автопортрета»). Перебирая поэтические «я», освободившиеся от личной судьбы (Рильке, Элиота, Мандельштама), О. Седакова находит идеальную модель авторской позиции в *молитве*: «Например, в молитве Иоанна Дамаскина есть такое прошение: “Или хошу, или не хошу, спаси мя”. Не парадоксальна ли эта просьба от лица как будто кого-то другого, чем “я”? <...> И как назвать это другое начало в “себе”? Может, словами Пастернака о Цветаевой: “лицом повернутое к Богу”» [Седакова, Проза, 2001, с. 886]. *Молитвой* завершаются и «Старые песни» (если не считать трех «Прибавлений»). Отвечая на вопрос об этом стихотворении, О. Седакова признает: «Да, это больше всего похоже на молитву, прошение, но это и песня, одна из старых песен. Прообраз этих песен – народные духовные стихи. Молитва в чистом виде, даже когда это чудная поэзия, как “Свете тихий”, – как бы сказать? – смотрит вверх, или в свою цель. А в художественном тексте нет последней решительности прямой речи: он говорит одновременно и о том, что говорит, и о множестве других вещей» [Седакова, Проза, 2001, с. 902]. Существенно, что эта «молитва» – прошение *за других* (сирот, больных, погорельцев, умер-

ших...), тогда как старик в сказке-архетипе передает рыбке просьбы (требования!) старухи о ее собственном всевозрастающем благополучии. Субъектную позицию автора «Старых песен» определяет отказ от субъектности, объединение себя с другими, что в значительной мере формирует поэтику книги. Так, название указывает на воплощенный в тексте внеиндивидуальный, коллективный, живущий в традиции опыт. Жанровое определение стихотворений словом «песни», отсутствие рифмы и строгих метров (за исключением «Походной песни»), свидетельствует о предпочтении также освященных традицией эстетически «простых» форм (а не собственно литературных лирических жанров), так что в этом смысле «Старые песни» действительно можно считать *«продолжением»* «Сказки о рыбке и рыбке», как говорит сама О. Седакова.

Вернувшись в этой связи к семантической парадигме *отказа*, формирующей смысловой мир «Старых песен», мы обнаружим, что лирическое сознание все же допускает для себя одно исключение из этой парадигмы (помимо уже отмеченной «просьбы» быть потерянной, как камень в пустыне, – кстати, предваряемой оговоркой *«Если бы* меня спросили, я бы сказала...»). Собственно, и это уже не просьба, а лишь желание: *«Подсказал бы мне ангел слово, / милое, как вечерние звезды...»*. Поэтому особый интерес в анализе «Старых песен» представляет соотношение *видения* и *слова*, то есть сам способ воплощения авторского мироотношения. Первый смысловой комплекс связан с мотивом разгадывания судьбы и вновь обращает нас к античной традиции: в данном случае в подтексте угадывается символическая коллизия *слепоты / зрячести*, известная прежде всего по трагедии «Эдип-царь» (в ее трактовке О.М. Фрейденберг). Функционально сама способность *видеть* достаточно широко варьируется, но при этом даже небо «всего не увидит», правду знает (видит) только Бог. Только Он может показать «такое, чего ты никогда не видел». Житейская же ситуация, в которой оказывается человек, нередко влечет за собой отказ от видения: «Глаза бы мои не глядели. Да велено, видно, глядеть». С ущербностью визуального способа мировосприятия связан образ *больных* глаз, «бессонных тусклых очей». Истинную разгадку скрывает то, что *невидимо*, что превосходит полученный житейский опыт: «Ты гори, невидимое пламя, / ничего мне другого не нужно...». Подлинная способность ясно видеть дана лишь умершим. «Поглядим, что сделалось на свете!» – говорит бабушка и показывает внучке, что «из сада видно мелкую реку, / в реке видно каждую рыбу». Человек же может видеть *мысленным взором, в воображении*: «Лучше скажи и подумай: / что белеет на горе зеленой? / На горе зеленой сады играют...».

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

Ты же, слово, царская одежда,
долгого, короткого терпенья платье,
выше неба, веселее солнца.
Наши глаза не увидят
цвета твоего родного...
[Седакова, Стихи, 2001, с. 141]

Если обратиться к некоторым положениям философии языка, активно разрабатывавшейся в двадцатых годах прошлого столетия (прежде всего к дискуссиям о лингвистических формах выражения или воплощения трансцендентных ценностей или сущностей), то метафорическое сближение «слова» с «одеждой» не покажется произвольным. Напомним, что А.Ф. Лосев понимал имя как «эйдос логоса». В своей ранней работе «Философия имени» он писал: «Человек, для которого нет имени, для которого имя только простой звук, а не сами предметы в их смысловой явленности, этот человек глух и нем, и живет он в глухо-немой действительности» [Лосев, 1990, с. 14]. Мартин Хайдеггер в эссе «Слово» задается вопросами: «Что такое вещь, что она нуждается в слове для своего бытия? Что значит тут-бытие, что оно оказывается чем-то вроде ссуды, которая назначается вещи от слова?» Стихотворение Стефана Георге, которое философ анализирует, также называется «Слово». Тройное совпадение названий (учитывая стихотворение О. Седаковой) указывает на несомненную смысловую связь текстов, и очевидно, что многие ответы в истолковании «Старых песен» будут подсказаны размышлениями немецкого философа. В частности, с их помощью можно связать воедино наши наблюдения, изложенные выше: «Отказать <...> производное от глагола сказать. Сказать – то же самое слово, что (по)казать, подобно тому как латинское *dicere*, говорить, это то же самое слово, что греческое *deiknumi*, показывать. Указать, показать значит: дать увидеть, вывести в явленность. Именно это, приоткрывающее показывание, и составляет смысл нашего старого слова *казать*, говорить [Хайдеггер, 1993, с. 304]. Сущее, для того чтобы быть представленным, нуждается в именах. «Это слова, через которые то, что уже существует и считается существующим, делается столь осязаемым и плотным, что впредь цветет, сияет, и так царит в грани поэтической страны как прекрасное. Имена суть изображающие слова [Там же, с. 305].

Поэтическому определению слова как «царской одежды» в стихотворении О. Седаковой «Слово» можно найти еще одно уточняющее толкование, также заимствованное из Книги Бытия. Предположим, что «слово» здесь ассоциативно связывается с «разноцветной одеждой» (так называемый кетонет), которую «сын старости» Иакова получил от отца как его любимчик, вызвав тем самым негодование братьев; астральные символы напоминают о снах, смыслом которых Иосиф похвалялся. В романе-тетралогии Т. Манна «Иосиф и его братья» подробно рассказано, как, поддавшись на просьбы любимого дитяти, Иаков достает памятное покрывало Рахили, которое, по преданию, некогда принадлежало «дочери какого-то царя». «Освещенное плоскими шитье сверкало металлом. Блеск серебра и золота порой затмевал в беспокойных руках старика более тусклые краски, багровый, белый, оливковый, розовый, черный цвета изображений и знаков, звезд, голубей, деревьев, богов, ангелов, людей и животных на синевато-дымчатой ткани» [Манн, 1991, с. 385]. Одежда оказывается изоморфной космосу, подобно шиту Ахилла. Умолив отца подарить ему чудесное платье, Иосиф, по сути дела, заявляет непомерную претензию на обладание универсумом, что и послужило далее причиной его символической смерти. Следует признать, что традиционно образ Иосифа (недаром именуемого не только «прекрасным», но и «мудрым») не разделяется подобными коннотациями. Так, например, А.А. Федоров в своей книге о Т. Манне убедительно интерпретирует его как воплощение сознания, высвобождающегося из родовой нерасчлененности мифа, обретающего индивидуальность. «Сцена с покрывалом, – пишет он, – это личный триумф Иосифа, осознание собственной незаурядности. В радости Иосифа нечто от дерзости и гордыни – чувств, неведомых его отцу. Прекрасный юноша чувствует себя родственником красоте вселенной, ее избранником. Свой прообраз он видит в полном месяце...» [Фе-

доров, 1981, с. 219]¹. Однако в системе наших рассуждений представляется уместным и другое толкование, предложенное нами.

Этот архетипический мотив из Ветхого Завета в соответствии со сквозной логикой поведения, заданной в книге О. Седаковой, также подвергается инверсии: в отличие от Иосифа, вытребовавшего у отца «царскую одежду», лирическое сознание, по сути, не просит и этого дара (т. е. в данном случае *слова*). В своем эссе Хайдеггер, в частности, объясняет семантику *книги «песен»* и логику, приводящую поэта к подобному жанру. Отказываясь от речи, от своего слова, поэт тем не менее именно в слове фиксирует этот отказ; «как отказ себе зарок остается речью. Так хранит он отношение к слову. Поскольку, однако, слово показало себя в другом, высшем властвовании, отношение к слову тоже должно претерпеть изменение. Речь достигает другого лада, другого “мелоса”, другого тона... <...> слово стало петь» [Хайдеггер, 1993, с. 307]. Так *отказ* в мире «Старых песен» завершается *обретением*.

Литература

Аверинцев С.С. «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике: Сборник статей. М., 1972. Вып. 3.

Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.

Аверинцев С.С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981.

Аверинцев С.С. Горе, полное до дна // Седакова О.А. Стихи. М., 2001.

Бертнес Ю. Русский кенотизм: к переоценке одного понятия // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв.: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сборник научных трудов. Петрозаводск, 1994.

Бондаренко В. Остров озарений Ольги Седаковой // Дружба народов. 2006. № 4.

Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М., 1990.

Мальцев Г.И. Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики (исследования по эстетике устно-поэтического канона). Л., 1989.

Манн Т. Иосиф и его братья: В 2 т. М., 1991. Т. 1.

Мужики и бабы: Мужское и женское в русской традиционной культуре: Энцикл. СПб., 2005.

Потебня А.А. О некоторых символах в славянской народной поэзии // Потебня А.А. Слово и миф. М., 1989.

Седакова О.А. Проза. М., 2001.

Седакова О.А. Стихи. М., 2001.

Седакова О.А. «Там тебе разрешается просто быть...» [Беседа с И. Кузнецовой] // Вопросы литературы. 1999. Вып. 4.

Федоров А.А. Томас Манн: Время шедевров. М., 1981.

Хайдеггер М. Слово // Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993.

Шульц С.А. Пушкин и Феокрит (еще раз к вопросу об источнике «Сказки о рыбаке и рыбке») // Русская литература. 2002. № 4.

Элиаде М. Космос и история. М., 1987.

¹ См. также: [Аверинцев, 1972, с. 110-155].