

УДК 821.161.1-1"195/199"

## ЭПИГРАФ К ЦИКЛУ В ПОЭЗИИ ОЛЬГИ СЕДАКОВОЙ

**Евгения Александровна Князева**  
 доцент кафедры русской литературы  
 Пермского государственного университета  
 614990, Пермь, ул. Букирева, 15. evg-knyazeva@mail.ru

Статья посвящена проблеме соотношения заголовочно-финального комплекса, в частности, такого его элемента, как эпиграф, и основного текста лирического цикла. На материале двух циклов современной поэтессы Ольги Седаковой – «Китайское путешествие» и «Старые песни» (первая тетрадь) – эпиграф определяется как точка находимости автора в выбранном им культурном пространстве, с которой происходит творческое осмысление той или иной реальности многомерного мира. Седакова показывает возможность совмещения даосско-буддийской онтологии и христианской аксиологии. Сам автор стремится к максимальному самоустранению, а лирическая героиня оказывается лишь зеркалом поэтической картины стихотворения.

**Ключевые слова:** эпиграф; цикл; метареализм; точка зрения.

Поэзия О.Седаковой, рассматриваемая нами в контексте метареализма, поэтического направления конца 1970-х – начала 1990-х годов, отличается высокой степенью цикличности. По этой причине предметом нашего интереса стал эпиграф не к отдельному стихотворению, а к целому идейно-образному комплексу, в данном случае – циклов «Китайское путешествие» и «Старые песни». Интересно, что в них воспроизводятся и переплетаются разные, на первый взгляд, традиции восприятия мира – восточная и христианская. Первая реализуется в онтологическом плане циклов, вторая – в аксиологическом. В связи с подобной дихотомией планов, на наш взгляд, актуально обращение к категории «точка зрения».

Требуется терминологическое уточнение данного понятия. Точка зрения – это не просто авторская позиция, с которой ведется повествование (Б.А.Успенский) и не «зафиксированное отношение между субъектом сознания и объектом сознания» [Корман 1981: 51]. Точка зрения – это положение «наблюдателя» в художественном мире произведения («во времени, в пространстве, в социально-идеологической и языковой среде» [Тамарченко 2004: 386]), определяющее кругозор субъекта речи – «как в отношении «объема», так и в плане оценки воспринимаемого» [Там же: 430]; а также позиция автора, с которой конструируется или комментируется произведение в различных предтекстовых или посттекстовых формах, в частности в эпиграфе и комментарии.

Исходя из вышесказанного, эпиграф к циклу у Седаковой может быть понят как точка находимости автора в определенном культурном пространстве, с которой происходит творческое осмысление той или иной реальности многомерного мира. Само же авторское видение перестает быть доминантным, становится *одним из бесконечно возможных* способов мировосприятия.

В силу этого, как пишет Седакова, «требуется более прямое, *исчезающее перед своим предметом слово*». Поэтому цикл – это «не столько сумма каких-то отдельных утверждений, сколько история опровержения себя: «Неизвестно куда, но прочь» [Седакова 94: 4]<sup>1</sup>. Это находит подтверждение в эпиграфе к циклу «Китайское путешествие»: «Если притупить его пронизательность, освободить его от хаотичности, умерить его блеск, уподобить его пылинке, то оно будет казаться ясно существующим» [Хин-шун 1972: 231]. Седакова вынимает эти слова Лао-Цзы из композиционной рамы параграфа (4), проясняющей, о чем идет речь, предоставляя читателю называть *его* любым именем. Интересно то, что поэтесса опускает концептуально важный зачин источника («Дао пусто, но в применении неисчерпаемо. О глубочайшее! Оно кажется праотцом всех вещей») и конец («Я не знаю, чье оно порождение, [я лишь знаю, что] оно предшествует небесному владыке»). В первом случае избегается не только название объекта созерцания, но и разговор о том, «откуда все произошло». Во втором – самоценность Дао. Таким образом, Се-

дакова снимает религиозный колорит источника, обнажая философскую суть высказывания.

Слово у Седаковой совершает путь, подобный Дао. Не случайно весь цикл, который можно представить как развернутое в пространстве и времени слово, называется «Китайское путешествие». Как учитель наблюдает за учеником, словно садовник за растущим деревом, и хочет, чтобы его ученик вел себя как дерево – рос без цели, постепенно, не ища кратчайшего пути, так и в метареализме автор относится к слову. Не даром оно часто оформляется в виде образа цветка (шиповника, фиалки, розы). Слово может длиться, расти из самого себя или другого слова, образуя строки, сливающиеся друг с другом, не подвешивающиеся цитации: «и горе горем прикрывая,/ и слово словом заслоня», «и это соль, и осолится соль», «глядела сквозь светила,/ глядящие сюда». В китайской поэзии существует аналогичное изобразительное средство – тавтофон, удвоение одного иероглифа. При переводе передается с помощью синонимов или близких по смыслу слов, объединенных дефисом: «бескраен-безбрежен», «неизвестен-неве-дом». Использование данного средства, возможно, показывает путь (дао) строки, саморождающегося дискурса, подобного становящемуся миру. В даосизме нет представления об акте творения (вэй) Богом, Дао («пустота», «женственное», «мрак») создает его *не-деянием* (у-вэй), что приблизительно соответствует слову «вырастание»: «Великое Дао растекается повсюду, и вправо, и влево. Благодаря ему рождается и существует все сущее, и оно не прекращает своего роста... С любовью оно возвращает все вещи, но не считает себя их властелином» (45). За тавтологичностью, текучестью слов в метареалистической поэзии также скрывается непрерывный процесс взаимопревращений вещей мира. В каждом предмете открываются возможности становиться другим, вариативным. Найти область всепричастности, проницаемости вещей, подарить миру то, что «в его сути присутствует в виде нехватки, предмета тоски и просьбы» – задача поэта. Его путь – вырастить Текст (Сад), не мешая его природе, потому что поэт сам – природа, которую он возделывает, как бы не возделывая, а сохраняя естественный рельеф.

Мотив пути является ведущим в цикле. Так, например, мы ощущаем присутствие постоянно движущейся лодки («медленно плывет джонка в каменных берегах», «отвязанная лодка /плывет не размышляя», «лодка летит по нижней влажной лазури»), понимаемой как человеческое тело, следующее Дао (воде, женственному). Отдать тело воде или горе – значит умереть, но также слиться с природой, приобщиться к круговороту

вещей. Лирическое «я» постоянно совершает путь, ритм которого задается окружающим ландшафтом. В основном, элементами триады «гора-вода-дерево», которые являются конструктивными деталями китайской пейзажной лирики, так называемой поэзии гор и вод (шань шуй ши).

- 1 Падая, не падают,
- 2 Окунаются в воду и не мокнут  
длинные рукава деревьев.
- 3 Деревья мои старые –
- 4 пагоды, дороги!
- 5 Сколько раз мы виделись,
- 6 а каждый раз, как первый,
- 7 задыхается, бегом бежит сердце
- 8 с совершенно пустой котомкой
- 9 по стволу, по холмам и оврагам веток
- 10 в длинные, в широкие глаза храмов,
- 11 к зеркалу в алтаре, на зеленый пол.
- 12 Не довольно ли мы бродили,
- 13 чтобы наконец свернуть  
на единственно милый,  
никому не обидный,  
не видный путь?..
- 14 Шапка-невидимка,
- 15 одежда божества, одежда из глаз,
- 16 падая, не падает, окунается в воду и не мокнет.
- 17 Деревья, слово *люблю* только вам подходит (133).

Для китайского поэта-пейзажиста было важным передать настроение, интуитивный импульс, момент слияния с Дао, вовлекая в него читателя. Таким образом, время написания текста уподоблялось дзэновской медитации, а его восприятие – состоянию озарения. У Седаковой процесс чтения стихотворения также близок к медитативному: в создании ведущей семы стиха – «семы, выражающей то психическое состояние, которое внушается» [Бурштейн А. 1995: 226] читателю, – принимают участие все структурные уровни. Проследим это на примере приведенного стихотворения.

1-2. Падая, не падают, окунаясь, не мокнут, «ничего не делая, Дао ничего не оставляет не-деланным» [Уотс 1993: 198]. С самого начала текст лишен ситуации выбора последовательного повествования, возникает ощущение относительности используемых слов: происходит нейтрализация не только действия, но и функции глагола. *Длинные рукава деревьев* – пространственно-временная характеристика, так как подразумевает прежде всего действие во времени: длиться – расти.

3-4. Деревья – это то же, что и дороги. В метареалистическом восприятии дерево, вода, гора, женское, пустота, мрак, говорить – просто разные имена пути, разные его состояния.

5-6. Много раз виделись, но не виделись, так как каждый раз как первый. Средний элемент в тексте снимается аналогично китайской пейзажной поэзии, в которой игнорируется промежуточный план. Глагол «видеться» обозначает *длительное* действие, усиливающееся многократностью повторения.

7-11. Седьмая строка – пример «растущего» слова. Глагол «задыхается», обозначающий состояние, предполагает наличие определенного действия и его субъекта. В последующих строках показан ритм движения (прерывистость дыхания) с помощью обильного употребления предлогов (по, в, к, на). Возникает *длительность* пространственного перемещения, которое ограничивается *долготой* взгляда в дерево: взгляд скользит по стволу, сердце бежит в *длинные* глаза храмов, на зеленый пол. Он уже лишен соотнесенности с верхом или низом (крона – трава). Текст в процессе медитативного погружения в объект (дерево) позволяет выйти на иной уровень реальности, где лирическое «я» переходит в иное состояние – мы.

12-16. Становится возможным задать вопрос, на который после пустого пространства (пропущенной строки) возможен ответ. Никому не видный путь – время медленного роста дерева, незаметного для человеческого глаза. Поэтому дерево – шапка-невидимка, одежда божества, одежда из глаз (то же, что листья дерева, длинные, широкие глаза храмов, входы в них). Дерево воспринимается как пронизываемое, дуальное начало, относящееся как кверху (мужскому, небесному), так и к низу (женскому, земному). В медитативном процессе открывается новое видение – сосредоточение без зримых образов. *Взгляд* и объект *взаиморастворяются* в созерцании. «Только тогда, когда в твоём уме нет вещей, а в вещах нет твоего ума, – ты свободен и одухотворен, пуст и чудесен» [Уотс 1993: 197].

17. Следовать никем не видимым путем – значит «сделаться пустым», отзывчивым, чутким в отношении к миру. Поэтому слово «любить» отражает степень открытости, незаконченности, *длительности* восприятия.

Итак, ведущая сема стихотворения – ощущение длительности мира и текста, которое задается переменной имен (дерево, взгляд и др.) ключевого понятия пути.

Помимо онтологии в «Китайском путешествии» присутствует аксиологический план, который здесь менее ярко выражен, чем в других циклах. В нем раскрываются такие христианские установки, как сострадание, милосердие, прощение, жизнь после смерти.

...О, не от горя земного так чудно за дверью земною.

А потому что не хочется, не хочется своего согрешенья,

потому что пора идти  
просить за все прощенья... (145)

Меняется отношение к миру, но отношение к человеку оказывается более устойчивым. Христианская аксиология, основанная на *сопереживании*, свободно накладывается на метареалистическую онтологию, основанную на *существовании* реальностей. С другой стороны, *прозревание* поэтом основы мира, метасвойства вещей близко восточному пути познания, сконцентрированному на моменте слияния субъекта и объекта, процессе *созерцания*.

Метареализм, преодолевая модернистский и постмодернистский способы мировосприятия, выдвигает принцип многомерного видения мира как нескольких реальностей, связанных непрерывностью взаимопревращений.

В другом цикле Седаковой – «Старые песни» (первая тетрадь) [Седакова 2001: 132]<sup>2</sup> – эпиграф выступает уже не как исходная точка вхождения автора в культурный контекст, а как первая реплика диалога. Она представляет собой начальную строку из «Хасанагиницы» А.С.Пушкина: «Что белеется на горе зеленой?» Исходя из предположения о том, что первая строка насыщена семантикой всего стихотворения как в содержательном, так и формальном отношении (Марков), можно определить характер связи эпиграфа к циклу и цикла в целом как включение «Старых песен» в контекст всей пушкинской «Хасанагиницы». Последняя отсылает нас и к другим контекстам: она является переводом начала сербской народной баллады, примыкает к циклу «Песни западных славян» и имеет художественно обработанные варианты едва ли не всех крупных поэтов Европы. Но именно пушкинская «Хасанагиница» задает ритмическую форму (белый акцентный 4-ударный стих), мотивно-образную структуру цикла «Старые песни» и композицию некоторых его стихотворений.

«Хасанагиница» Пушкина открывается «типичной как по полноте компонентов, так и по их функции славянской антитезой (в ее вопросительном варианте): «Что белеет на горе зеленой? / Снег ли то, али лебеди белы?» (первая ступень) «Был бы снег – он уже бы растаял./ Были бы лебеди – они бы улетели. / То не снег и не лебеди были» (вторая ступень), «А шатер Аги Асан-аги» (третья ступень)». Шестишие представляет собой трехступенчатую конструкцию: два вопроса (I), два альтернативных суждения с установленными причинно-следственными связями (II а) и с двумя отрицаниями (II б) и конечный утверждение (III). У Седаковой в цикле есть стихотворение «Утешение», в котором повторяется

эпиграф-вопрос уже в виде цитаты и дается ответ. Логика построения начального шестишия «Хасанагиницы» нарушается, но присутствуют те же компоненты, что и проявляется в четкой строфической четырехчастной композиции. Первое четверостишие – три отрицания: «*Не гадай [наш курсив. – Е.К.] о собственной смерти, / и не радуйся, что все пропало, / не задумывай, как тебя оплачут...*» (II б). Второе двустишие – утверждение («*Это все плохое утешенье, / для земли обидная забава*» (III)). Третье двустишие – вопрос (I). Четвертое пятистишие – два альтернативных суждения: «*На горе зеленой сады играют /и до самой воды доходят, /как ягнята с золотыми бубенцами – /белые ягнята на горе зеленой. /А смерть придет, никого не спросит*» (II а) (138). «Зеленая гора» – лейтмотив всего цикла, а образ садов-ягнят перекликается с мотивом сада в стихотворении «Детство». Тот, кто «вошел из сада» оказывается светлой, божественной фигурой, учащей ребенка в «золотой постели» (детском рае) не забывать и видеть мир пустыней, а сердце человека камнем. Так намечается хроно-топ цикла: гора (райский сад), вода под ней и безводная, но светлая пустыня, в которой хочется затеряться героине, превратившись в «тайный» камень. Каждый из элементов славянской антитезы в отдельности организует строфику таких стихотворений, как «Грех», «Судьба», «Обида».

В пушкинской «Хасанагинице» белеет на горе шатер израненного Аги Асан-аги. Его посещают сестра и мать, а «люба не могла, застыдилась». Позже он призывает ее и приказывает: «*Не ищи меня в моем белом доме, /В белом доме, ни во всем моем роде*». Появляется мотив обиды, связанный с героем Асан-аги, и мотив отчаяния, относящийся к героине Кадуне. Эти мотивы являются ведущими и в цикле Седаковой. В стихотворении «Обида» (132) чувство персонифицируется и возникает локальный слово-образ злой обиды-гадалки, смотрящей в упор. Она молчит, а героиня предполагает возможные вопросы: «*Или скажешь, кто меня обидел?*», «*Или жизнь меня не полюбила?*», «*Или скажешь, что живу я плохо, /обижаю больных и несчастных...*». Обида и в «Хасанагинице» Пушкина и в цикле Седаковой связана с бессознательными моментами жизни героев: она мешает спать, сопровождается болезненным состоянием. Но у Седаковой обида – всегда грех или потому, что сам обижаешь, или потому, что тебя обидели, но ты не смог простить. Из-за этого возникает отчаяние у непрощенного человека. В «Хасанагинице» оно подчеркивается еще и тем, что героиня должна покинуть «пятерых деток», т.е., по Седаковой, отлучиться от света («свет играет, как де-

ти»), закончить праведную жизнь. Обида как универсальное чувство грешного человека предопределяет смерть (недаром обе они смотрят в упор, но люди заглядываться на них не должны): «*Завтра мы встанем пораньше /и пойдем к знаменитой гадалке, /дадим ей за работу денег, /чтобы она сказала, /что ничего не видит*» (136). «*Лучше тот, кто благодарен*», кто воспринял свою жизнь как дар и не гадает о смерти. Асан-аги, возможно, не просто обижен, но и гонит любовь, потому что нагадал себе скорую смерть. По мысли Седаковой, это плохое утешенье. Недаром в стихотворении «Слово» (141), завершающем цикл, возникает образ веселого путника, идущего по «горам зеленым», не страждущего и обижающего, а лечащего божьим словом.

«Песни западных славян» и «Хасанагиница» писались Пушкиным так, чтобы читатель воспринял стихотворный цикл «сквозь призму народной песенной поэзии, близкий ему как *славянину* и в то же время принадлежащий другим славянам – “*западным*”». Так, например, из двух значений сербского слова «гора» Пушкин выбирает именно «гору», а не «лес», для обозначения реалии южнославянской картины мира; своеобразно использует и варьирует общеславянскую поэтическую форму, метафорическую антитезу. Для Седаковой такая установка на закрепление фольклорной традиции оказывается менее важной, нежели создание духовной христианской картины мира. Поэтому у нее гора и пустыня – это не физическое, а метафизическое пространство души человека, состояния и чувства которого переосмысляются с религиозной точки зрения, но не только «западного» или «восточного», а славянина вообще. В самом названии цикла «*Старые песни*» подразумевается, как нам кажется, именно момент общности славянского духа, бывшего и желаемого единения славян.

Сделаем некоторые выводы. Эпиграф к циклу у Седаковой – это ориентир для прочтения оригинального авторского текста «поверх» уже когда-то и кем-то «написанного». Его культурные знаки угадываются (автор сознательно формирует поэтику узнавания) в идейно-образном комплексе и «Китайского путешествия», и «Старых песен». Поэт возвращает читателю источник, который, в свою очередь, придает новому произведению дополнительную глубину.

<sup>1</sup> В дальнейшем цитирую данное издание с указанием страниц в тексте работы.

<sup>2</sup> В дальнейшем цитирую данное издание с указанием страниц в тексте работы.

#### Список литературы

Буриштейн А. Реальность мифа // Несовременные записки. Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 1995. Вып.1. С.192-228

Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма. Межвузовский сборник статей. Куйбышев, 1981. С. 39-54.

Седакова О.А. Стихи. М.: Гнозис, Carte Blanch, 1994.

Седакова О.А. Стихи / сост. А.Великановой; вступ.ст. С.Аверинцева. М.: Эн Эф Кью/Ту Принт, 2001.

Тамарченко Н.Д. Точка зрения // Введение в литературоведение: Учеб. пособие /Л.В.Чернец, В.Е.Хализев, А.Я.Эсалнек и др.; под ред. Л.В.Чернец. М.: Высшая школа, 2004. С. 379-389.

Уотс А.В. Путь Дзэн / пер. с англ. Киев: София, 1993.

Хин-шун Ян. Дао де Цзин // Древнекитайская философия. М.: Мысль, 1972. Т.1. С. С.114-138.

## **EPIGRAPH TO OLGA SEDAKOVA'S POETRY**

**Eugenia A. Knyazeva**

**Assistant Professor of Russian Literature Department  
Perm State University**

The article discusses the relation between the title-and-final complex, in particular, the epigraph, and the main text of a lyrical cycle. On the material of two poetic cycles by a contemporary poetess Olga Sedakova *The Chinese Journey* and *Old Songs (First Part)* the epigraph is defined as the point where the author is present in her chosen cultural space, from which she creatively interprets one of the realities of the multi-dimensional world. Sedakova shows that it is possible to bring together Dao-Buddist ontology and Christian axiology. The author tries to eliminate her presence to the extreme, and the lyrical heroine turns out just a mirror of the poetic picture of the poem.

**Key words:** epigraph; cycle; metarealism; standpoing.