

Сергей АВЕРИНЦЕВ "...УЖЕ НЕБО, А НЕ ОЗЕРО...": риск и вызов метафизической поэзии

Седакова Ольга. Стихи <http://www.vavilon.ru/texts/sedakova1.html>

Предисловие С.Аверинцева.

М.: Эн Эф Кью / Ту Принт, 2001.

ISBN 5-901515-01-3

С.5-13.

...И вновь требуется более прямое, исчезающее перед своим предметом слово. Такого слова, собственно, мне всегда и хотелось.

О.С.

Поэтическому сознанию Ольги Седаковой так свойственно проверять себя по неподвижным звездам, как говорили в докоперниковскую пору, по кормчим звездам, как выразился молодой Вяч.Иванов; по наиболее общим ориентирам европейской поэтической традиции. (Заметим, что в этой: позиции трудно не почувствовать некоего отблеска образа мыслей, в основе своей теократического, – но это так, в сторону.) К числу таковых звезд относится, например, Данте (кстати, теократичнейший автор "De Monarchia"). Но к числу их относится также Рильке, и мы хотели бы, имея в виду известное изречение Малларме о том, что стихи делают не из идей, а из слов, начать именно с уроженца Праги. Не только в силу временной дистанции, но также, например, потому, что итальянская силлабика уж очень несоизмерима с ходами русского стиха, Данте оставляет слишком мало места для сугубо конкретных сопоставлений его самого с его русскими отображениями; Рильке – совсем иное дело.

Казалось бы, именно парадигму Рильке в России уже невозможно открыть как нечто новое и неизвестное. Ничего себе, скажет кто-нибудь, нашли новость. Разве автор "Часослова", "Дуинских элегий" и "Сонетов к Орфею" не стал еще со времен Пастернака и Цветаевой любимым мифом образованных кругов России, одним из имен, которым разрозненные представители этих кругов из десятилетия в десятилетие обменивались как заветным паролем? И разве его не переводили даже в весьма мало, казалось бы, благоприятствовавшие таким трудам советские десятилетия? Сейчас, когда в странах немецкоязычных его давно уже стремятся вытеснить и позабыть, где же он и чтим, как не у нас? Но как раз то обстоятельство, что усвоение Рильке с самого начала стояло для целых поколений (к одному из которых принадлежу и я) под созвездием Пастернака, начинаясь для нас с пастернаковских переводов на самиздатовских машинописных страницах "Людей и положений": "Я зачитался. Я читал давно..." и, конечно, "Деревья складками коры...", – обстоятельство это весьма способствовало тому что Рильке, пропущенный через пастернаковский глаз, оборачивался автопортретом пастернаковского воображения и уже потому не совсем самим собою. Силой гипнотического воздействия аберрации передавались и знатокам немецкого подлинника: разве не об этом свидетельствуют, например, по-своему превосходные переводы К.Богатырева? Но Пастернак и Рильке как поэты были в значительной степени прямо-таки контрастирующими антиподами (при всей подлинности человеческого и читательского сочувствия Пастернака некоторым интуициям

Рильке). Первое впечатление от этого контраста, если выразить его в самой неакадемической формулировке: Рильке прохладен и прозрачен, как стекло или драгоценный камень, Пастернак горяч и затуманен, как телесная субстанция; на ощупь первый ровен, второй шершав... У Пастернака ритм строки асимметричен как композиция картины или скульптуры барокко, он скошен в сторону, откидывается набок, артикулируя движение, устремленное к концу строки, т.е. к взрыву рифмы, как правило, неожиданной и в своей вольности, и в своей точности, словом, так или иначе обращающей на себя внимание. Именно в этом пункте Пастернак выдает свою футуристическую школу, но также принадлежность к своему поколению (посреди которого Мандельштам с его аскетическим отношением к рифме был очевидным исключением). Строка у него – поток, бегущий к своей цели, и слова внутри этого потока сливаются. У Рильке нет и не должно быть ничего подобного: артикуляция строк равномерна, каждое слово обособлено от других чуть приметной паузой и покоится в самом себе, приглашая читателя к медиативной остановке, рифмы, если они есть, вполне традиционны и ведут себя тихо – всё для того, чтобы акт созерцания и в поэте, и в читателе обрел отрешенную дистанцию по отношению к конкретности темы и телесности самого слова, чтобы голос звучал откуда-то издали, обретая резонанс в каком-то особом пространстве. С этим связано более глубокое, глубже укрытое различие – между топографической локализованностью Пастернака ("*...руки родины, робости, дружбы, семьи...*") и бездомным универсализмом Рильке, а также между модальностью восприятия у каждого из них пантеона всеевропейской классической поэзии. Самая биография Рильке, эта жизнь, прожитая от России и до Парижа, по гостеприимным и чужим замкам, завершившаяся в Мюзо, словно давала этому пантеону (наряду с реальностями уж и вовсе умопостигаемыми) эмоциональные функции дома, очага, родного пепелища. Но я должен прекратить затянувшееся сопоставление Рильке и Пастернака, хотя оно с самого начала втайне, но вполне прямо относится к характеристике поэзии Ольги Седаковой. Дело в том, что именно у нее Рильке, как никогда еще до сих пор в русской культуре, – не проекция на белый лист чего-то иного, но впервые он сам, и это очень существенно относится к ее собственной характеристике. Уже ее переводы из Рильке – не вторично подогнанная под оригинал фантазия, но нечто исходно, от самого ядра выращиваемое в принципе по законам его творчества, и это ощутимо отнюдь не только в каких-нибудь особенно удачных местах этих переводов, а в любой строке. Но и оригинальное стихотворение Седаковой "Давид поет Саулу", по смыслу своему задуманное и выполненное как спор с одноименным стихотворением Рильке, спор по всем правилам античного "агона": у Рильке певец отгонял от царя унылую одержимость напоминанием о чувственных радостях, у Седаковой предлагается катарсис изнутри самой доводимой до катарсиса безутешности, – ведь оно по своей музыкальной фактуре (в особенности когда дело доходит до коды), а также по всей организации соотношения между словом и метафизическим заданием гораздо больше похоже на подлинного Рильке, чем любые переводы. Так ведь бывает: скажем, человеку, вовсе не читающему по-латыни, однако желающему понять, для чего это Гораций так часто писал алкеевой строфой, что он имел при этом в предмете, хочется предложить вовсе никакой не перевод из Горация, а написанное той же строфой раннее стихотворение Вяч.Иванова – "*О боги, вражье мертвое воинство...*", схватывающее как раз то, что нормально пропадает в переводах; так и упомянутое стихотворение Седаковой из самой сферы русского языка может дать адекватное направление читательским попыткам вообразить себе Рильке, не читав его по-немецки. Более или менее то же можно сказать о целой группе ее стихотворений – тут и триптих "Варлаам и Иоасаф", как и в случае "Давид поет Саулу", предлагающий самозабвенное траурное ликование

медлительных созвучий, и еще кое-что.

Но что бы мы ни имели сказать о Рильке как о парадигматическом импульсе для Седаковой, – и Рильке, и уж тем более Данте некогда до конца сбылись в самих себе. Можно им в крайнем случае подражать (как замечает сама Седакова, "*это почти то же, что брать пример с самой поэзии*"). Иначе говоря, их фигуры – почти заместительные метафоры некоей "идеи" в платоновском смысле, подражание которым слишком уж онтологично для стратегии замысла и выполнения. Чего с ними сделать нельзя, так это их продолжить, говорить за них – у них уже и так все сказано.

Я, признаться, издавна привык думать, что, каким бы ни было значение для ориентации *неподвижных звезд*, на другом уровне, в другой плоскости для поэта совсем по-особому бывает важен тот среди предшественников, кто, напротив, при несомненном масштабе не совсем реализовал себя и как раз в меру своего масштаба воспринимается как недоовоплощенная потенциальность; кто-то, кого позволительно назвать великим неудачником. В его случае между почином и осуществлением остается зазор, зовущий к работе тех, кто приходит затем, – может ли быть для творческой воли более нужный подарок? Для Пушкина такую роль сыграл Батюшков, для Блока – Аполлон Григорьев, для Мандельштама – скажем, Коневской, для Ахматовой, того же Мандельштама, отчасти Пастернака – Иннокентий Анненский, и т.д. Когда я однажды заговорил об этом с самой Ольгой Александровной, она назвала – Заболоцкого. Мне до сих пор кажется, что для меня это прояснило очень многое. Только для того, чтобы увидеть недоовоплощенную парадигму Заболоцкого на уровне, так сказать, платоновских идей, нужно сделать усилие и отвлечься от всех чересчур актуальных ее контекстов – от обэриутских ритуалов абсурда в начале и от официозного классицизма под конец, – сосредоточивая преимущественное внимание на тех строках, которые равно могли бы быть и у раннего, и у позднего Заболоцкого, на чем-нибудь вроде "Лица коня". Вот несостоявшаяся, не до конца состоявшаяся возможность русской метафизической поэзии XX столетия* как синтеза, который вобрал бы в себя наследие Баратынского и Тютчева (и неожиданно явил бы немало общих черт с тем же Рильке – никаких горячих или тепловатых шероховатостей, работа именно с прозрачностью охлажденного слова, и вместо богатства словаря – очень жесткий отбор лексики, до того универсально-всеобщей, что как бы уже и ничьей, "Божьей").

Очень логично, что Седакова, признающаяся в том, что ее цель – "*более прямое, исчезающее перед своим предметом слово*", так хвалит самые именованья прозрачности на различных языках: "*chiaro, durchsichtig*". Надо сказать, что ее собственные стихи, как правило, очень ясны, ясны в самом простом смысле слова. Ясности тем больше, чем ближе к средоточию ее тем, и разве что на периферии тематического круга она порой несколько убывает, никогда не исчезая. К диковинным приключениям ее Музы в пространстве нашего времени относится то, что именно эта ясность воспринимается как непонятность, даже как игра в непонятность, – но это уже характеризует читателя, никак не самое Музу.

Не менее необходимо для поэзии Седаковой, как дополнение и фон ко всему, что *chiaro, durchsichtig*, – присутствие синтаксических угловатостей, столь важных, между прочим, и у Заболоцкого. В моих глазах едва ли не самый удачный седаковский зачин, рискну сказать, один из образцовых зачинов в русской поэзии нашего века, – это начало уже помянутых стихов про Давида и Саула, сразу вводящее не то чтобы просто *in medias res*, но вовнутрь чего-то вроде *бесконечной мелодии* Рихарда Вагнера:

– Да, мой господин, и душа для души –
не врач и не умная стража.
(Ты слышишь, как струны мои хороши?)
Не мать, не сестра, а селенье в глуши
И долгая зимняя пряжа.

Невозможно отрицать, что в поэтической программе Ольги Седаковой, продуманной в ее прозе и реализуемой в стихах, есть риск, есть сознательный выбор опасности. Конечно, опасность особенно явственно ощутима в наше время, когда все предсказания Баратынского насчет дней *Последнего Поэта* сбываются так, чтобы стать заметными даже самому невнимательному из наблюдателей, когда *суровый смех* – не самый худой ответ на стихи, потому что это все-таки ответ. Но я не об этом. Готовность встретить *суровый смех* входила для поэта в условия игры во все времена, тот же Баратынский, увы, слишком хорошо знал это по собственному опыту**. Куда опаснее, во-первых, то, что с каждым мигмом накапливается, загромождавая умопостигаемое пространство, число уже сказанных; уже исчерпанных слов; во-вторых, то, что акустика времени так неблагоприятна для повышений голоса, для оркестровых tutti, словом, для патетики. Скажем, зло вчерашнего дня (на часах истории – только что минувшей минуты) было для нашего сенсорного ощущения таким, что оно делало тональность "Элегии, переходящей в реквием" или "Нелирического отступления" вполне адекватным ответом. То время, вопреки внешней очевидности, было патетичным, и даже весьма. Потаенные, раздающиеся только во внутреннем пространстве звуки тогда очень легко переходили на forte:

...Неслышимо, но грубо
военный горн, неодолимый горн
велит через заставы карантина:
вставать!..

Зло сегодняшнего, зло предсказуемого завтрашнего дня – хитрее, на него уже не подымешь голос, даже и *неслышимый*. Тут дело не только в умствованиях набравших силу *ничевошенек* (см. статью Цветаевой об Андрее Белом); к умствованиям можно и должно не прислушиваться, но объективное, ни от кого не зависящее изменение акустики – дело серьезное, с ним не считаться нельзя. Надо сказать, что Ольга Александровна прекрасно это понимает, как видно из ее устных и письменных высказываний последнего времени. Внимательный читатель давно заметил в ее последних стихах поиски новой трезвости, шаги в сторону приглушенной мягкости, простоты. Конечно, риска, заложенного в самой природе метафизической поэзии, такая стратегия не снимает.

Но под конец скажу от себя и очень лично: для меня мое уважение к поэзии Седаковой и выбор в ее пользу не в последнюю очередь обусловлены тем, как отважно и с каким тихим, обдуманном вызовом она берет на себя сознаваемую опасность, не отводя взгляда.

* Во избежание недоразумений: термин "метафизическая поэзия" употреблен в данном случае с некоторой оглядкой издали на английских *Metaphysical Poets XVII* столетия (и на их рецепцию в элиотовском кругу), но без всякой оглядки на специфические (негативные) коннотации, данные слову "метафизика" у Хайдеггера и воспринятые в современном православном хайдеггерианстве. Я предпочел слову "метафизика" слову "философия" только потому, что жанровое понятие "философской поэзии" чересчур уж узко, а понятие присутствия "философии

вообще" в поэзии, напротив, слишком неопределенно. У позднего Пушкина можно найти не меньше, может быть больше, философии, чем у Баратынского или Тютчева; но Баратынский и Тютчев "метафизичны", а Пушкин – определенно нет.

** Весьма назидательное чтение, утешение для поэта и шанс вразумления для критика – перечитывать то, что писали о ныне чтимых поэтах при их жизни. Только надо принуждать себя читать, отказываясь от всезнания, даваемого позднейшей перспективой, словно бы из того времени.

[Начало книги Ольги Седаковой](#)