

Министерство образования и науки Украины
Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

На правах рукописи

ЗВЕГИНЦОВА МАРИЯ ЭДУАРДОВНА

УДК 821.161.1 — 1 Седакова 09

**ЛИРИКА О. А. СЕДАКОВОЙ: СИСТЕМА МОТИВОВ,
МИФОПОЭТИКА, ИНТЕРТЕКСТ**

10.01.02 — русская литература
Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
Павел Николаевич Бабай,
кандидат филологических наук,
доцент

ХАРЬКОВ — 2013

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ НАУЧНОЙ РЕЦЕПЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА О. А. СЕДАКОВОЙ И ТЕОРЕТИКО- МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ.....	9
1.1 Творчество О. А. Седаковой в зеркале современной научной рецепции.....	9
1.2 Теоретико-методологические обоснования работы.....	28
ГЛАВА 2. МИФОПОЭТИКА И ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В МОТИВНОЙ СИСТЕМЕ ЛИРИКИ О. А. СЕДАКОВОЙ.....	40
2.1 Функции мотива «множественно-единичности».....	49
2.2 Мотивы пути (пути-перехода, пути-выхода, пути-скитальчества).....	54
2.3 Мифопоэтические атрибуции мотива сна.....	77
ГЛАВА 3. КОНСТАНТЫ МОТИВНЫХ КОМПЛЕКСОВ ЛИРИКИ О. А. СЕДАКОВОЙ КАК ПРОЕКЦИЯ АВТОРСКОЙ МОДЕЛИ МИРА.....	92
3.1 Мотив шиповника в семантическом контексте теургии.....	93
3.2 Ассоциативное поле мотива сада и семантика общей судьбы.....	99
3.3 Мотив сна и динамическая модель границы.....	109
3.4 Мотив лица и семантика «упразднения».....	121
3.5 Мотив света / не-света.....	129
3.6 Мотив дома в процессуальном аспекте.....	137
3.7 Мотивы памяти / не-памяти, знания / не-знания.....	151
ВЫВОДЫ.....	164
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	170

ВВЕДЕНИЕ

Поэзия О. А. Седаковой к настоящему моменту получила оценку в работах обзорно-концептуализирующего типа [85; 189], широко освещена в статьях, эссе имманентно-солидарного [1; 2; 4; 13; 15; 16; 24; 31; 32; 33; 37; 70; 71; 78; 140; 148; 151; 158, 159; 174; 187] и эмпатически оппонирующего [69; 152] характера, научно-исследовательской литературе [34; 44; 48; 55; 64; 65; 66; 73; 75; 94; 95; 105; 106; 107; 114; 115; 116; 118]. Однако до сих пор представляется актуальной задачей проведение целостного и системного анализа опорных для художественного мира автора семантических компонентов, обуславливающих структуру как отдельного стихотворения, так и групп поэтических текстов, циклических общностей.

В научно-исследовательской литературе поэзия О. Седаковой рассматривается, как правило, в следующих ракурсах: как элемент некоторой концептуальной парадигмы [55; 48; 65; 73; 115; 116; 189], как интертекстуально репрезентативный феномен [44; 64; 94; 116], как объект исследования с точки зрения отдельных элементов поэтики [34; 44; 118]. Поскольку освещение того или иного ракурса всегда затрагивает аспект мотивной организации исследуемого творчества, всякая частность так или иначе ведет к целому, возникает иллюзия полноты изученности: в части жанрово-стилистических доминант, соотнесенности с традицией русской и зарубежной литературы, способов функционирования интертекста. Реальное же положение вещей представляется иным: вне целостного анализа устойчивых элементов поэтики, выделяемых на уровне прочтения всех поэтических текстов О. Седаковой как некоего единства, все еще не

приходится говорить ни о полноте представлений относительно специфики авторского стиля, ни об имманентном ему характере смыслопорождения.

Семантическая концентрация отдельных мотивов лирики О. Седаковой и высокий уровень их репродуктивности позволяют выделить такое константное структурно-семантическое ядро данной поэтической системы, анализ которого послужит ключом к типологически состоятельным обобщениям в ходе изучения частных его проявлений.

Актуальность выбранных темы и предмета исследования обусловлена:

1) необходимостью сформировать комплексное представление о концептуально-мотивной целостности лирической системы О. Седаковой в свете развития и трансформации поэтики позднего модернизма в русской литературе конца XX – начала XXI веков; 2) и в связи с этим потребностью корректировки существующих концепций в исследовании творчества О. Седаковой: тенденций, всецело вписывающих его в контекст тех или иных школ и направлений, или, напротив, предпочтений анализировать лишь частные явления лирической системы поэта. Оправданной поэтому представляется задача сбалансированного объединения, уточнения и дополнения этих тенденций, чтобы с возможной полнотой показать и уникальность, и типологическую мотивированность художественных достижений О. Седаковой как динамического единства.

Связь работы с научными программами, планами, темами. Работа выполнена в рамках научной темы кафедры истории русской литературы Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина «Проблемы метода, поэтики и жанра русской литературы XIX и XX веков».

Объектом исследования является поэтическое творчество О. Седаковой конца 1960-х — начала 2000-х годов, составляющее содержание первого академического издания поэзии О. Седаковой «Стихи» [133].

Предмет исследования — особенности функционирования репрезентативных компонентов мотивной системы, мифопоэтики и интертекста поэзии О. Седаковой.

Теоретико-методологическую основу исследования составляют:

— труды по теории мотива и мотивному анализу И. В. Силантьева, Б. М. Гаспарова, В. И. Тюпы, В. Е. Хализева, А. К. Жолковского, Е. М. Мелетинского и др.;

— труды по теории концепта и концептному анализу Ю. С. Степанова, Н. Д. Арутюновой, Ю. Е. Прохорова, В. И. Карасика, Л. А. Софроновой, С. С. Неретиной и др.;

— труды и концепции по теории интертекста Ю. Кристевой, Р. Барта, М. Риффатерра, Ж. Женетта, М. Б. Ямпольского, И. П. Смирнова, Н. А. Фатеевой, Натали Пьеге-Гро, М. В. Вербицкой, А. А. Леонтьева, Н. В. Семеновой, В. Е. Чернявской и др.;

— исследования в области мифопоэтики О. М. Фрейденберг, Вяч. Вс. Иванова, В. Н. Топорова, С. С. Аверинцева, Е. М. Мелетинского, Ю. М. Лотмана, З. Г. Минц и др., а также научные работы самой О. А. Седаковой;

— исследования поэтического творчества О. Седаковой: М. Н. Эпштейна, М. А. Перепелкина, Н. Г. Медведевой, Е. А. Князевой, Т. А. Пахаревой, Н. А. Котовой, М. А. Панариной, Н. А. Москаленко, Н. Н. Подрезовой, Г. И. Колеватых, А. К. Жолковского; С. С. Аверинцева, В. В. Бибихина и др.

Анализ авторской модели мира О. Седаковой и ее художественной репрезентации потребовал прибегнуть к **методам** целостного, мотивного, концептного, структурно-семиотического, мифопоэтического и интертекстуального исследования.

Цель исследования — аналитически реконструировать и охарактеризовать авторскую художественную модель мира О. Седаковой, специфику ее концептуальной целостности и своеобразие реализации в

поэтическом пространстве книги лирики. Достижение данной цели предполагает решение таких **задач**:

- обозначить основные направления литературоведческой рецепции поэзии О. Седаковой, выявить дискуссионные зоны в подходах современных исследователей к изучению устойчивых семантических единиц творчества О. Седаковой;

- проследить и описать константные для авторской модели мира концептно-метафорические комплексы, контекстуально развернутые в мотивной системе;

- выявить и охарактеризовать мифопоэтико-интертекстуальные механизмы смыслопорождения поэзии О. Седаковой;

- прояснить характер и способ взаимодействия мотивных комплексов в лирике О. Седаковой.

Научная новизна результатов исследования заключается в том, что впервые:

- описаны базовые для авторской модели мира О. Седаковой образно-мировоззренческие константы и прослежена их мотивная реализация;

- мотивные комплексы лирики О. Седаковой рассмотрены как единая система;

- продемонстрирована продуктивность мифопоэтического и интертекстуального анализа лирики О. Седаковой в контексте «обрядового дискурса»;

- способы взаимодействия концептных и мотивных компонентов между собой охарактеризованы с точки зрения «метатекста» лирической системы, обеспечивающего ее целостность.

Теоретическое значение исследования заключается в уточнении и дифференциации научной понятийной системы, расширении исследовательского инструментария применительно к таким литературоведческим проблемам, как авторские концепты и художественная модель мира автора, индивидуальные варианты воплощения поэтических

принципов русского литературного модернизма и типологические выводы о его эволюции на протяжении XX-го века и в начале XXI-го.

Практическое значение результатов данного исследования заключается в том, что они могут быть использованы при чтении курса истории русской литературы конца XX — начала XXI веков, специальных курсов и научных семинаров по творчеству О. Седаковой и современной русской поэзии в вузах, при составлении учебников и учебных пособий по истории и теории поэзии, в последующих исследованиях литературы XX — XXI веков.

Личный вклад соискателя. Диссертация является самостоятельным исследованием. Полученные результаты и выводы сформулированы автором.

Апробация результатов диссертационного исследования. Основные положения и результаты диссертационной работы были представлены в докладах на следующих научных конференциях: Міжнародній науковій конференції «Крихти буття: Література і практики повсякдення» (Бердянск, сентябрь 2011 года); конференции аспирантов и молодых ученых к 80-летию Института мировой литературы им. А. М. Горького «Символы и мифы в литературе и фольклоре» (Москва, март 2012 года); XIV Міжнародній конференції з актуальних проблем семантичних досліджень «Художній текст у різних наукових парадигмах (на матеріалі української та російської мов)» (Харьков, апрель 2012 года); IX Международной заочной научно-практической конференции «Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии» (Москва, март 2013 года); Підсумковій конференції аспірантів та здобувачів філологічного факультету Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна (Харьков, март 2013 года); IV Международной научной конференции молодых ученых-русистов «Художественный текст как предмет лингвистического исследования» (Харьков — Белгород, 2013).

Публикации. По теме диссертационного исследования опубликовано шесть статей, пять из которых — в специализированных изданиях, утвержденных в перечне ВАК Украины.

Структура и объем работы. Работа состоит из введения, трех разделов, выводов и списка литературы. Объем диссертационной работы составляет 191 страницу, из них 169 страниц основного текста. Список использованной литературы включает 195 позиций.

ГЛАВА 1

ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ НАУЧНОЙ РЕЦЕПЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА О. А. СЕДАКОВОЙ И ТЕОРЕТИКО- МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

1.1 Творчество О. А. Седаковой в зеркале современной научной рецепции

Общекультурная «художественная отзывчивость» Ольги Александровны Седаковой позволяет соотносить ее поэтическое творчество [133], многожанровую эссеистическую [135; 136], научную [131; 132] и переводческую [134] работу с концептуально различными культурными парадигмами и со многими репрезентирующими их персоналиями. Поэтическое творчество О. Седаковой наиболее полно демонстрирует свободу и цельность авторского мышления, обращенного к синергии литературных, культурных, философских и других дискурсов.

За довольно короткий временной промежуток, открывающий новое тысячелетие, произошли заметные изменения в фокусе и степени научного интереса к поэзии О. Седаковой (датировки основного текстового корпуса которой относятся все-таки к XX веку). Такие перемены не являются только ситуативными: за первыми официальными публикациями О. Седаковой в постсоветском пространстве естественно последовало расширение как читательского, так и исследовательского отклика. Перед авторами первых диссертационных сочинений о творчестве О. Седаковой, кроме индивидуально сформулированных задач, стояла еще и одна общая – преодоление информационного вакуума вокруг поэтической биографии

исследуемого автора. В качестве блестящего примера такого преодоления можно назвать диссертационную работу М. Перепелкина «Творчество Ольги Седаковой в контексте русской поэтической культуры (смерть и бессмертие в парадигме традиции)», защищенную в 2000 году в Самаре [116]. М. Перепелкин работает с накопившимся массивом критических откликов, с интервью и эссеистикой самого поэта, переводит на русский язык репрезентативные фрагменты зарубежных публикаций о творчестве О. Седаковой.

Целью данной главы является не только аналитический обзор, охватывающий существующие научные и эссеистические высказывания относительно исследуемого творчества, но и концептуальное обозначение круга проблем, непосредственно актуальных для настоящего исследования: вопросы об аттрактивной емкости внутритекстовых семантических единств и способах их выражения на мотивном уровне поэзии О. Седаковой.

Можно сказать, что основной тон современных исследований о так называемой «поэзии 1970-х» неконцептуалистского склада задан еще культурными дискуссиями 1980 – 1990-х годов. Желание назвать вещи своими именами, акцент на метаописании культуры, на маркировании определяющих ее свойств отражены в неутратившей своей актуальности книге М. Эпштейна «Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX – XX вв.», впервые опубликованной в 1986 году. М. Эпштейн относит творчество О. Седаковой к стилевому течению метареализма, название для которого было предложено им же четырьмя годами ранее. По М. Эпштейну, метареализм является расширением самого понятия «реализм» до области метафизического [189: 160]. Объем предложенной дефиниции позволил «под одной крышей» объединить такие имена, как О. Седакова, Е. Шварц, И. Жданов, В. Кривулин, Д. Щедровицкий, В. Аристов, А. Драгомощенко. Ныне основные положения глав «О метареализме» и «От метафоры к метаболе» книги М. Эпштейна весьма широко растиражированы в литературоведческом поле. В данной работе мы склонны принять такие из

них: в поэзии метареалистов происходит возрождение архетипического и мифологического значения образа, который становится метаболой – образом двуплановой, но неделимой реальности, где одна вещь не уподобляется другой, но становится ею [189: 161–167]. Причем, наиболее ценными представляются не столько методологические ходы М. Эпштейна, сколько интуитивный каркас его формулировок, связанный с возможностью одномоментного просвечивания нескольких или множества дискурсов через одну и ту же лексико-семантическую категорию поэтического текста, с возможностью установления отношения ментального тождества между реалиями различного порядка. Можно усмотреть определенную параллель между логикой, проводимой исследователем, и внутренней природой народно-обрядового мышления, что особо важно для настоящей диссертации, посвященной, в частности, изучению мифопоэтического начала в лирике О. Седаковой на примере обрядового дискурса.

В современных литературоведческих исследованиях порою недостаточно критично учитываются положения М. Эпштейна об основных параметрах поэтики метареализма и сам факт объединения в единый ряд творчества поэтов, которые, к слову, самих себя вовсе не ассоциируют с единой стилевой группой. Так, например, в 2000 году в Перми была защищена диссертация Е. Княzewой под названием: «Метареализм как направление: эстетические принципы и поэтика» [65]. Если соответствующие главы работы М. Эпштейна призваны очертить и масштабировать эстетический характер основных феноменов литературного процесса 70 – 80-х годов, то работа Е. Княzewой направлена на углубление и заполнение ячеек уже существующих типологических сот. В качестве метаописания поэтической школы наблюдения исследователя тоже указывают на мифопоэтическую доминанту рассматриваемых ею поэтических текстов, а также на лексико-семантический уровень реализации мифопоэтических категорий: «Достичь адекватности в восприятии сущности вещей и явлений через слово – задача метареалистической поэзии. Наиболее общее

определение художественного мира – это заключенный в образ космос, имеющий некоторые аналогии со структурой мифологического космоса» [65: 81]. Поскольку цель автора диссертации заключалась в «исследовании структуры литературного направления XX века <...>» [65: 4], его внимание останавливается на творчестве того или иного поэта настолько, насколько это удовлетворяет общей логике работы. В диссертации сохраняется внутренний строй метаописания, однако последовательное рассмотрение отдельного поэтического мира в поставленные задачи не входит. В то же время результаты работы Е. Князевой существенно расширяют представление о поэзии 1970-х годов метареалистического толка.

Наиболее обстоятельное исследование мифопоэтической семантики лирики О. Седаковой представлено в диссертации Н. Медведевой «Поэтическая метафизика И. Бродского и О. Седаковой в контексте культурной традиции» [94], защищенной в 2007 году в Ижевске. В четвертой главе под общим названием «Семантика "самоотрицания" в позиции лирического "я"» в особенности можно отметить актуальный для настоящего исследования параграф: «Инверсия сюжетного архетипа в стихотворной книге О. Седаковой "Старые песни"». Исследователь усматривает указания на специфику жанра в самом названии поэтической книги О. Седаковой, а также в ее членении на три тетради, вызывающем ассоциации с тетрадями фольклористов [94: 271]. Н. Медведева указывает на значимость для исследуемого цикла образа женщины и старухи как традиционно-фольклорных выразителей и носителей патриархального мышления, на конгениальность нарративно-стилевой организации «Старых песен» структуре безличного фольклорного повествования: на «<...> "безавторство", формульность (стереотипность, повторяемость, устойчивость), типологизацию персонажей (муж, отец, жена, свекровь и т. д.)» [94: 273], на архетипичность мотивов, реализованных в поэтической книге. Признавая уместность такого сопоставления, необходимо все же учитывать, что фольклорно-обрядовое начало в «Старых песнях» подчиняется не только

жанрово-стилистическим требованиям: здесь происходит переход мифопоэтического дискурса от традиционного в лирике О. Седаковой имплицитного статуса к полному проявлению сюжетообразующего потенциала. В этом смысле поэтический цикл «Старые песни» можно считать наиболее показательным.

В полной мере выявить мифопоэтический потенциал лирики О. Седаковой можно лишь апеллируя к константному корпусу авторских концептов, поэтическому словарю. Однако до сих пор ни в научной, ни в обзорно-критической литературе попытки реконструкции поэтического словаря О. Седаковой не предпринимались. С нашей точки зрения, необходимость построения такого корпуса-словаря достаточно очевидна.

Иллюзия полноты изученности материала возникает, как правило, в связи с вполне объяснимым желанием различных исследователей в конечном счете увидеть не деталь или обособленную фигуру, но общую картину литературного процесса, периода, течения. Так, например, Е. Князева в вышеупомянутом диссертационном исследовании рассматривает лирику О. Седаковой в контексте метареалистической поэтики, соотнося с поэзией И. Жданова, А. Парщикова, А. Драгомощенко, И. Кутика, В. Кальпиди, В. Аристова, А. Еременко, Н. Искренко. Е. Князева определяет метареализм как поэтическое направление конца 1970-х – 1990-х гг., разраставшееся по принципу концентрических окружностей вокруг персоналий метаметафорической школы: «Первая <...> – «"крайний" метареализм (поэзия И. Жданова и О. Седаковой), вторая <...> – по терминологии М. Эпштейна – "континуализм" и «презентализм» (поэзия А. Парщикова, А. Драгомощенко, И. Кутика, В. Кальпиди, В. Аристова), третья <...> – "полистилистика" (поэзия А. Еременко, Н. Искренко)» [65: 194].

Иной угол обзора предложен в диссертационном исследовании Н. Котовой «Современная духовная поэзия», защищенном в 2008 году в Москве [73]. С некоторыми оговорками выделяя два периода в истории современной духовной поэзии (первый период – 1970 – 1980-е годы:

творчество С. Аверинцева, З. Миркиной, Вениамина Блаженного, О. Николаевой, Ю. Кублановского, иеромонаха Романа, О. Охапкина, Е. Шварц, В. Мамонова; второй период – 1990-е годы: творчество Н. Карташёвой, инока Всеволода, протоиерея О. Логвинова, В. Щадрина и др.) [73: 4–5], Н. Котова соотносит творчество О. Седаковой с первым периодом, наиболее репрезентативным, по мнению исследователя, в силу формирования в нем тенденций дальнейшего развития духовной поэзии [73: 6]. Также Н. Котова условно выделяет две группы в современной духовной поэзии, исходя из разницы трактовки ими понятия «дух»: поэзию «церковной ограды» (С. Аверинцев, О. Николаева, Ю. Кублановский, иеромонах Роман, В. Мамонов, О. Охапкин, Е. Пудовкина, О. Седакова, Е. Шварц) и поэзию «духовного поиска» (З. Миркина, Вениамин Блаженный, А. Солодовников, С. Стратановский) [66: 55]. Обращаясь к творчеству поэтов «церковной ограды», Н. Котова отмечает: «Сфера их интересов поместилась в Священной истории, вневременной, поэтому-то атмосфера этих стихотворений подчас кажется такой "стерильной", лишенной примет времени. В этой группе иногда встречаются стихотворения, посвященные житиям святых» [73: 137]. «Житийные стихи можно найти в творчестве Аверинцева, Седаковой, Николаевой, Мамонова, Кублановского <...>» [73: 141].

В монографии И. Заярной «Необарокко в русской поэзии второй половины XX столетия: динамика эстетических систем» [48] интерес к фигуре О. Седаковой актуализируется наряду с обращением к таким персоналиям, как И. Бродский, А. Вознесенский, Д. Бобышев, Е. Шварц, Г. Сапгир, В. Соснора, В. Кривулин, И. Жданов, А. Парщиков, М. Амелин, В. Кальпиди, Д. Полищук и др. Разностилевые, индивидуальные поэтические миры объединяются И. Заярной на основании объединяющей их «<...> типологической проекции барокко <...>» [48: 3]. Расширенное представление о феномене необарокко дается в характеристиках его типологических проявлений «<...> в поэзии на различных уровнях художественного текста –

в смысловой структуре, мотивном комплексе, концептосфере, философской проблематике, а также в стилевой парадигме и жанровых модификациях, принципах развертывания поэтической речи <...>» [48: 4]. В качестве общих условий причисления «к поэтическому ряду необарокко произведений тех или иных авторов» выдвигаются требования генетической или же типологической проекции [48: 4]. Вариантом такой проекции, по И. Заярной, можно считать сюжет странничества, широко воплощенный в поэтическом творчестве О. Седаковой: «От конкретно обозначенных географических координат в названии цикла "Китайское путешествие" с предпосланным ему эпиграфом из Лао-цзы, автора учения о «дао-пути», которым следует идеальный человек, до максимально условного движения в лабиринтах подсознания, сна, культурной памяти, и, наконец, трансцендентального перемещения в область запредельного в цикле эпитафий "Стелы и надписи"» [48: 137–138].

Многоаспектной в отношении осмысления литературно-культурных проекций представляется диссертационная работа Т. Пахаревой «Опыт акмеизма (акмеистическая составляющая современной русской поэзии)» [115]. В частности, в четвертой главе исследования, выявляющей культуроцентричность акмеистической картины мира в современной поэзии, выделяются существенные для данной работы параграфы: 1) «Логоцентричность акмеистической картины мира и ее аналоги в современной русской поэзии <...>» и 2) «Ценностно упорядочивающая роль культуры в акмеистической картине мира и в современной поэзии» [115: 4]. В соответствии с заявленными темами, творчество О. Седаковой рассматривается в соположении с творчеством Т. Кибирова и П. Барсковой.

Любопытный подход к изучению лирики О. Седаковой продемонстрирован в диссертации Н. Подрезовой «Концепция человека в поэзии О. Седаковой (Антропологический аспект)», защищенной в 2003 году в Иркутске [118]. Три главы ее исследования («Человек как часть социума» [118: 21], «Человек в кругу природного мира» [118: 50] и «Проблема

личностного бытия человека» [118: 106]) объединяет интерес к формально нетипичным, несистемным для поэзии О. Седаковой явлениям. Например, объектом внимания первой главы становятся стихотворения («Восемь восьмистиший», «В духе Леопарди», «Лицинию», «Элегия, переходящая в реквием», «Из песни Данте», «Деревня в детстве», «Письмо»), некоторые из которых («Восемь восьмистиший» и «В духе Леопарди») квалифицируются самим автором как «нелирическое отступление».

Прочитывая «Элегию, переходящую в реквием» О. Седаковой через интертекст В. Шекспира, А. Пушкина, А. Блока, Б. Пастернака, исследователь приходит к выводу о социальном пессимизме О. Седаковой. Согласно Н. Подрезовой, стихотворения «Восемь восьмистиший», «Из песни Данте», «В духе Леопарди», «Лицинию» объединяет авторское представление о социальной истории как о бесконечной череде катаклизмов, где вид «<...> на онтологически значимое существование открывается в присутствии Бога» [118: 42–44]. Н. Подрезова различает два типа социального позиционирования лирического героя: позицию идеального героя, жертвующего собственной жизнью ради утверждения божественной реальности (например, «Элегия, переходящая в реквием», «Безымянным оставшийся мученик»), и позицию носителя лирического «я», определяющегося через коллективное «мы» («Элегия, переходящая в реквием», «Восемь восьмистиший», «Из песни Данте», «Деревня в детстве») [118: 45–47].

В аспекте проблемы «человек в кругу природного мира» в поэзии О. Седаковой Н. Подрезова настаивает на «автономности природной реальности», на открытии этой реальности в духе натурфилософского восприятия, для которого функция художника скорее медиумальна, нежели демиургична, и отождествляет поэтический строй О. Седаковой с медитативной лирикой начала XX века [118: 70–73].

Интерес к библейско-христианской традиции в творчестве О. Седаковой выступает общим знаменателем в работах Н. Котовой,

И. Заярной и Н. Подрезовой. Так, например, Н. Котова, относящая О. Седакову и З. Миркину к поэтам «церковной ограды», развивает эту метафору их творчества так: «Весь мир предстает храмом, поэтому природа становится местом богоявления» [73: 94]. И. Заярная квалифицирует тенденцию обращения поэзии начала XX века (творчество О. Седаковой, И. Бродского, Е. Шварц, В. Кальпиди, Д. Бобышева) к христианско-библейским универсалиям как «<...> частичное проявление традиции поэтического барокко <...>» [48: 95]. Типологичность подобного рода проекций у О. Седаковой И. Заярная усматривает в продуктивности мотива странничества, генезис которого восходит «<...> к древнерусской православной традиции, с ее идеализацией и сакрализацией "мытарей", скитальцев и страждущих "ради Христа"». Не случайно в стихотворениях поэтизируется само состояние изгнанничества (добровольного страдания) как обобщенной категории бытия <...>» [48: 138]. В свою очередь, Н. Подрезова приходит к выводам о соотнесенности модели мироздания поэтических текстов О. Седаковой с христианской картиной мира, в которой все соизмеряется с логикой идеального бытия [118: 85], и характеризует лирику О. Седаковой как христианскую натурфилософию [118: 105]. Н. Ильинская в монографии «Русская поэзия рубежей XIX – XX, XX – XXI веков: концептосфера и типология религиозно-поэтического сознания в аспекте культурной преемственности» причисляет поэзию О. Седаковой к метафизическому типу (наряду с поэзией И. Бродского, А. Митрофанова, И. Жданова, Е. Шварц, В. Кривулина, Г. Русакова) [55: 76], а также подчеркивает ее экуменическую ориентацию (наряду с идеями всеединства поэтического творчества С. Кековой) [55: 422].

Изучению преимущественно внутренней семантики поэтических текстов О. Седаковой, посвящены работы М. Перепелкина «Творчество Ольги Седаковой в контексте русской поэтической культуры (смерть и бессмертие в парадигме традиции)» [116] и Н. Медведевой «Поэтическая метафизика И. Бродского и О. Седаковой в контексте культурной традиции»

[94]. Однако, несмотря на сфокусированность обоих исследователей на творчестве О. Седаковой, цели и задачи их работ осуществляются таким образом, что, в конце концов, результаты его изучения смещаются в сторону опосредующего контекста.

Целевая установка работы М. Перепелкина определяется выявлением механизма рецептивного восприятия поэзии О. Седаковой, привлечения культурно-литературной памяти читателя. Основными объектами внимания в главе о «художественном осмыслении смерти в лирике О. Седаковой» становятся стихотворения «Лицинию» из цикла «Ворота. Окна. Арки», «Странное путешествие» и «Восемь восьмистиший» из цикла «Дикий шиповник», «Памяти поэта» из цикла «Элегии». Глава о «вариантах моделей бессмертия в лирике О. Седаковой» обращена к следующим стихотворениям: «Последний читатель» и «Золотая труба», относящимся к циклу «Ворота. Окна. Арки», «Бабочка или две их» из цикла «Недописанная книга», «Стансы четвертые» из цикла «Стансы в манере Александра Попа». Так, стихотворение «Лицинию» О. Седаковой прочитывается в рамках сопоставления с одой Горация, обращенной к шурина Мецената Лицинию Мурене, а также с лицейским стихотворением А. Пушкина «Лицинию», т. к. каждое из хронологически приближенных стихотворений написано с учетом претекста [116: 32–33]. «Странное путешествие» рассматривается М. Перепелкиным как поэтическая «интерпретация тютчевского конфликта человека со временем и пространством» [116: 53]. Соотнося «Восемь восьмистиший» О. Седаковой прежде всего с «Восьмистишиями» О. Мандельштама, М. Перепелкин в ходе интертекстуального анализа подключает более обширный контекст творчества О. Мандельштама, в частности, его позднюю лирику [116: 92]. Стихотворение «Памяти поэта», написанное на кончину И. Бродского, М. Перепелкин интерпретирует в перспективе библейской образности, опосредованной, в свою очередь, через «<...> слова-цитаты, перенесенные Седаковой из цветаевского "Отрока" <...>» [116: 96]. М. Перепелкин выявляет здесь также и пласты поэтического

мира А. Ахматовой, поэма «Путем всея земли» которой послужила образцом для стихотворения памяти Бродского [116: 116]. Исследователь отмечает аллюзивное включение образа Пушкина-Орфея [116: 104], образа Площади Святого Марка (Сан Марко) из стихотворения «Лагуна» И. Бродского [116: 105], «Божественной комедии» Данте [116: 109], Евангелия, открывающегося через лирику И. Бродского и Б. Пастернака. Далее исследователем раскрывается интертекстуальная полнота стихотворения «Последний читатель», заглавие и внутренняя структура которого отсылают к «Последнему поэту» Баратынского [116: 143].

Не меньшей активностью характеризуются интертексты О. Мандельштама, А. Пушкина, Г. Державина. Стихотворение «Бабочка или две их» О. Седаковой художественно переосмысляет поэму В. Хлебникова «Каменная баба» [116: 161]. «Золотая труба» и «Стансы четвертые» представляют образцы диалога с художественными мирами Н. Заболоцкого [116: 175] и В. Набокова [116: 194].

Н. Медведева, обращаясь в ряду прочих аспектов к «рождественскому тексту» И. Бродского и О. Седаковой [94: 165–203], образу «Китая» в русской поэтической традиции на примере творчества Н. Гумилева, И. Бродского и О. Седаковой [94: 203–233], образу «кораблей» в поэтических системах И. Бродского и О. Седаковой [94: 234–254], модификации эпического сюжета о Тристане и Изольде в книге О. Седаковой [94: 255–271], инверсии сюжетного архетипа в стихотворной книге О. Седаковой «Старые песни» [94: 271–288], акцентирует внимание на трансформации сюжетов и мотивов мировой литературы, на обновлении жанровых форм, на диалоге с традицией [94: 27]. На интертекстуальный характер заглавий стихотворений и поэтических циклов О. Седаковой, а также на их связь с мировой культурой указывает в своей диссертации Г. Колеватых [66].

Охарактеризованная ориентация на расширение контекстуального диапазона способствует возрастанию интерпретационного потенциала в исследовании поэтики Седаковой, но не умаляет возможностей прочтений,

делающих упор на имманентность анализа. Наиболее последовательной в этом смысле представляется работа структуралистского характера «Нетрадиционные строфические формы в поэзии И. Бродского и О. Седаковой» [114], защищенная М. Панариной в 2006 году в Самаре. С целью исследования специфики организации стихотворных форм в творчестве О. Седаковой исследователь обращается к максимально доступному на период работы комплексу материалов и сосредоточивает внимание исключительно на самом эстетическом феномене и его типологических чертах. Положения относительно формального уровня поэзии О. Седаковой, защищаемые в диссертации М. Панариной, коррелируют со многими установками настоящего исследования.

М. Панарина выявляет следующие тенденции строфического репертуара О. Седаковой: использование в качестве основной минимальной единицы строфоида «<...> в сочетании с гетероморфным стихом, что на метрическом уровне сопровождается микрополиметрией или расшатанным дольником и тоническим стихом, часто в сочетании с классическими размерами» [114: 88], активность принципа циклизации – формирование иерархии уровней «цикл – поэтическая книга». К закономерностям в области формальной организации стиха М. Панарина относит «<...> удвоения и утроения рифменных цепей, сочетание рифмованного и нерифмованного стиха, привлечение традиционных форм в сочетании с художественными реакциями на жанровые прототипы европейской поэзии (канцона, баллада и т. п.), активное использование повтора как дополнительного структурно-семантического средства. Применение графических средств в различных типах урегулированного и строфического стиха нерифмованных текстов, дополнительные стихи и "висячие строки"» [114: 88].

Также М. Панарина указывает на количественное преобладание в метрико-строфическом диапазоне О. Седаковой экспериментальных форм, среди которых особенно значим гетероморфный стих, «нетождественные формы», противящиеся ритмической и строфической инерции.

Первоначальная рецептивная иллюзия привычного строфического текста «подсказана» графическими пробелами и метрически урегулированным началом стихотворения. Однако дальнейшая интенсивность обновления ритмической организации стиха провоцирует творческую активность воспринимающего, его соучастие в обнажении новых выразительных возможностей стихотворения [114: 88, 110].

Сравнивая поэтику И. Бродского и О. Седаковой, исследователь отмечает, что главным отличием последней можно считать структурообразующий принцип деконструкции урегулированной строфической структуры. По мнению М. Панариной, «в отличие от Бродского, модифицирующего классический русский стих XVIII – XIX вв., но не выходящего за его рамки, Седакова идет по пути радикальной экспериментальной традиции использования неурегулированного стиха, заложенной Хлебниковым и Заболоцким», у О. Седаковой «<...> новая тематическая линия не может начинаться при сохранении старой ритмической основы стихотворного текста» [114: 88–110].

Представляется, что интенции О. Седаковой, реализованные на структурном уровне стиха, относятся и к его лексико-семантическому уровню, где обновление, мерцание, пластичность сочетаются с замкнутостью круга мотивов. По-видимому, наиболее ценные черты поэтического высказывания в свете рецептивно-творческого сознания автора в целом можно связать с производимым художественным эффектом «выхода к самой стихии жизни» (в духе высказывания О. Седаковой о музыке В. Сильвестрова: «Живое – то, что является, живое – то, что исчезает») [130]. Эти предположения станут предметом анализа в последующих главах.

Многие охарактеризованные работы при всей верности сделанных наблюдений и выводов отдают предпочтение все же частным исследовательским задачам, как бы игнорируя то общее полотно, по которому вышивается узор в поэтическом мире О. Седаковой. Поэтому возникает необходимость, пусть даже с некоторой долей условности,

обратиться к ее поэтическому творчеству как к целому и прочитать его как единый текст. Целесообразной исследовательской стратегией в этом смысле может стать попытка аналитически реконструировать и охарактеризовать константные для авторской модели мира концепты как метафорические комплексы, контекстуально развернутые в мотивообразующей реализации и обладающие высокой степенью мифопоэтических и интертекстуальных апелляций. В приведенных литературоведческих опытах такая попытка осуществлялась применительно к концепту-мифологеме сада и, соответственно, сквозной мотивной его реализации, вариативно цементирующей значительные объемы поэтического массива Седаковой.

Как уже упоминалось, именно на этом примере М. Эпштейн развивает свои рассуждения по поводу «метабола» [189: 163]. Также и М. Перепелкин в рамках раздела «Конструирование диалога «автор – читатель» как сюжетообразующий прием в стихотворении «Последний читатель»: воскресение словом» [116: 141] отождествляет «сад» О. Седаковой с пространством инобытия, которого достигает «читатель» в момент озарения [116: 159–160]. Исследователь проследил этапы постепенной максимизации семантического ореола образа «сада» от банального сравнительного оборота («как сад») до образа-символа с обширной мотивообразующей компетенцией в концептосфере Седаковой и значительным интертекстуальным шлейфом (например, отсылки к «Плачущему саду» Б. Пастернака) [116: 160].

Так, в уже упомянутом «рождественском тексте» («Портрет художника на его картине» из цикла «Дикий шиповник»), по мнению Н. Медведевой, «образу сада принадлежит <...> основная смыслообразующая роль» [94: 192]. Исследователь ссылается на размышления Д. Лихачева о саде как о подобии Вселенной, изоморфном ей самой, о Библии, о рае и Эдеме как высшем назначении сада. Н. Медведева акцентирует внимание на взаимной соотнесенности сада и текста, приводя в качестве примера стихотворение «Сад»: «Мера обобщенности образа, помимо прямого обобщения Запада (латынь) и Востока (Гулистан, Ригведа), подчеркнута звуковой гармонией:

лот, стан, тол, сто, лат и др. Перечислены важнейшие компоненты сада: вишня, символизирующая "небесную радость", обязательное "райское" дерево – яблоня; Гулистан же, как известно, это "розовый сад". В то же время это название поэмы персидского поэта XIII века Саади, а Ригведа – древнейший из ведийских памятников; "латынь" также отсылает нас к записанному, а не произнесенному слову. Смыслы пульсируют, то разгораясь, то угасая, "просвечивая" друг сквозь друга. Так в смысловой парадигме текста "сад" является одновременно "садом мироздания"» [94: 192–193]. В цитатной канве «Дикого шиповника», «*Selva selvaggia*», «Странного путешествия», «Портрета художника на его картине», сквозь дополнительную призму живописи Боттичелли, метафорика «одичалого сада» корреспондирует с аксиологией «чащи», «леса», что исподволь подготавливает внутренний сюжет возрождения, важное для О. Седаковой упование на возврат «сада» к своему первоначальному состоянию [944: 193–203].

Т. Пахарева, говоря о «логоцентричности акмеистической картины мира и ее аналогах в современной поэзии», комментирует стихотворение «Сад» в новой нюансировке, соотнося явленную в нем картину мира с акмеистическим иерархическим порядком, для которого культура оказывается конституирующим началом [115: 175].

Изучая место «слова и поэтического образа мира» в поэтике метареализма, Е. Князева во многом вторит Н. Медведевой и Т. Пахаревой: «Текст – это сад, над которым трудится рука садовника» [65: 96], подчеркивая взаимосвязь структурного и семантического уровней поэзии О. Седаковой, а также способность слова О. Седаковой «длиться-расти», отраженную и в широком использовании образов растительного мира [65: 96]. Метафорический принцип «роста» исследователь распространяет и на характер стихотворных форм: тавтологичность построения строки, удвоения и утроения слов («и горе горем прикрывая,/ и словом слово заслоня», «глядела сквозь светила, глядящие сюда», «и в первом счастье,

требующем счастья...», «и это соль, и осолится соль»). Е. Князева выделяет три эффекта, производимых «прорастающим», процессуальным словом поэта: акустический, телескопический и суггестивный [65: 96].

Наиболее ценными для настоящей работы являются наблюдения исследователя, связанные с метацитатностью поэзии О. Седаковой: «Мир в поэзии Седаковой заключен в образ Сада (садовника). Он имеет несколько имен (взаимозаменяемых единиц в зависимости от контекста): дорога – путник, сердце – камень, свет – ребенок, пустыня – монах.<...> Такая вариативность характерна не только для лексического, но и общетекстуального уровня. Некоторые стихи являются продолжением предыдущих, звучат как разновидность ранее заданной темы» [65: 93]. Развивая интенции Е. Князевой, можно прийти к выводу, что мотив сада является лексическим изоморфом формальной структуры текста у О. Седаковой. Что касается метареалистического контекста, то Е. Князева усматривает бинарно-противительные отношения между семантикой культурного космоса «сада» и цивилизационного хаоса «города» [65: 93, 106].

Общим для исследований Е. Князевой и И. Заярной представляется наблюдение по поводу соотнесенности в поэзии О. Седаковой мотивных категорий «сад» и «садовник». Для работы Е. Князевой эта соотнесенность не является центрально значимой и актуализируется в порядке констатации сближения детства и пространства сада, обязательного присутствия садовника, символической троичности шиповника в лирике О. Седаковой [65: 132, 149–150]. Для работы же И. Заярной, один из параграфов которой носит название «"Духовное странничество" как модификация одной из универсалий культуры барокко в современной русской поэзии», символично-архетипическая природа рассматриваемых категорий оказывается принципиальной [48: 139].

Н. Подрезова, анализируя стихотворение «Сад» из цикла «Азаровка», обращает внимание на нераздельность в мировосприятии поэта культурных и

природных начал, на «<...> переживание смысла природных стихий через культурные образы, которые мыслятся в системе Седаковой как инварианты самих образов реальности» [118: 60]. Исследователь указывает также на то, что потребность обращения О. Седаковой к поэтике фольклора исходит из доверия к народной интуиции [118: 60].

Представив исследовательские рецепции мотива сада в лирике О. Седаковой, можно прийти к такому заключению: 1) затрудняясь определить художественно-смысловой статус семантики «сада», ее функции в поэтических текстах О. Седаковой, исследователи используют целый спектр терминологизаций: метабола, символ, образ и др. – или же вовсе избегают номинаций и вводят в научный текст лексему «сад» без каких-либо дефиниционных ремарок; 2) интерпретационная рефлексия приобретает «герменевтический» характер, реконструирующий архетипические составляющие семантики мотива; 3) зачастую в случаях метатекстуального анализ мотива сада задача последовательной методологической системности просто не ставится.

Обращение исследовательского внимания к минимальной семантической единице лексического уровня представляется вполне оправданным. Например, рассуждая о «Китайском путешествии», Н. Медведева отмечает: «Во всех восемнадцати стихотворениях есть повторяющиеся образы, сквозные мотивы. Так, в разнообразных вариантах представлен "древесный" комплекс: "ивы", "сосны", "стволы", "кусты", "ветки", "листья" <...> Часто встречаются птицы, бабочки <...> Есть "каменные берега" <...>, "каменные вещи" <...>, "камень голубой воды" <...>, "с камня на камень" <...>» [94: 213]. Здесь, прислушиваясь к интуициям самой О. Седаковой («Прежде всего слово, само по себе слово, слово как имя. Оно для меня важнее, чем словосочетание, синтаксис, версификация, тем более тропы. Стихотворение в целом, по-моему, служит слову. Каким образом, это другое дело, как это все происходит ритмически, как соединяются многие слова, чтобы каждое единственное ожило во всем

диапазоне значений – этимологических, колеблющихся, фонетических. В общем, чтобы диапазон слова, его семантическая вертикаль была насыщена» [121: 219]), исследователь добавляет: «Каждая такая деталь важна не только в предметном значении, но и в чисто словесном, поскольку именно слово – поэтическая доминанта в мире Седаковой» [94: 213]. В связи с обращением к категории «корабль» в творчестве О. Седаковой [94: 234–254], Н. Медведева формулирует ряд лексико-семантических доминант исследуемой поэзии: звезды, сад, вода, роза, лес, дорога, лестница, ограда, зеркало, сон, музыка, сердце, – добавляя, что «<...> "кораблю" здесь принадлежит место более скромное <...>» [94: 243].

К сожалению, подойдя здесь к вопросу о содержании поэтического словаря О. Седаковой, Н. Медведева не включает ответ на него в задачи своей работы. Исследователя больше интересует феномен пластичности самой культуры, отражение мировых мотивов, сюжетов, мифологем в рецепции О. Седаковой. Как уже не раз подчеркивалось, внимание к тому или иному роду сообщаемости культуры в творчестве О. Седаковой является доминирующим и для других исследований, ставящих задачу выявить его отношения с той или иной традицией.

Между тем, невозможно игнорировать парадоксальную проблему, встающую перед исследователем поэтики и эстетики О. Седаковой: как совместить повышенную способность аккумулировать ассоциативные, мифопоэтические, интертекстуальные смыслы в моделируемом ею художественном мире и некую аскетичность декларируемой ею философии слова (как в приведенной выше цитате, где «слово важнее, чем тропы»).

Приведем пронизательное наблюдение Н. Подрезовой, относящееся к анализу поэтического цикла «Азаровка»: «<...> можно отметить интерес не к единичным, неповторимым реалиям, а нацеленность на передачу некой типичности даже в индивидуальных образах, например, в стихотворении "Ивы" это сказывается в обобщенной форме передачи бытийного принципа: он представлен в перифрастическом наименовании ивы, не разворачиваясь в

картину частного случая. <...> эту особенность изображения природных образов можно наблюдать в стихотворении "Элегия липе" <...>» [118: 52–53]. Также значимыми представляются заключения Т. Пахаревой по поводу имплицитного логоцентризма О. Седаковой, соприродного идее слова и ей соответствующей поэтике акмеизма [115: 171].

Логоцентризм О. Седаковой проявляется также на уровне поэтических констант, которые создают впечатление целостности её разножанрового творчества. Изучению стабильных семантических комплексов с ярко выраженным пространственным значением посвящена диссертация Н. Москаленко «Поэтика художественного пространства в творчестве Ольги Седаковой» [105]. Во втором разделе «Инвариантные способы выражения пространства» исследователь рассматривает специфику миромоделирования поэта в релевантном для данной работы аспекте диалектического взаимодействия статики и динамики в рассматриваемой поэзии. Негомогенность описываемого О. Седаковой пространства, проявляющаяся в семантической нетождественности различных его частей, выявлена Н. Москаленко путем исследования таких комплексов, которые соответствуют четырем базовым стихиям. Мотивы, отражающие переход одного пространства в другое, пластичность семантических комплексов «земли», «огня», «воды» и «воздуха», перетекание одного рода образности в другой, согласно Н. Москаленко, соответствуют иерархической организации поэтического мирообраза О. Седаковой, где каждая пространственная сфера одновременно является и частью, и отражением целого.

Диссертация Н. Москаленко является примером детального, конкретного анализа текстового материала и открывает перспективы дальнейшего изучения внутренней поэтики творчества О. Седаковой. В то же время все перечислявшиеся исследования тоже подводят к вопросу о специфическом внимании О. Седаковой к определенному набору смысловых пуантов.

Данная работа предполагает полную сосредоточенность на этом вопросе. При наличии замкнутого круга мотивных комплексов, существенными становятся и принципы авторской избирательности, и специфика функционирования имманентно привлекаемых мотивов. В исследовательских главах будет предпринята попытка соблюсти равновесие между анализом мотивной семантики как того, что формирует оптику для занимающей нас поэтики и одновременно является преломлением тех или иных феноменов культуры.

Таким образом, в задачи данного исследования входит прояснение собственно внутритекстуальных, парадигматических связей между различными мотивами поэзии О. Седаковой на метатекстуальном уровне их прочтения и уяснение того, какие контексты способен привлекать тот или иной мотив, в каких дискурсах он разворачивается.

1.2 Теоретико-методологические обоснования работы

Выбор методологических установок исследования предполагает решение поставленных задач в максимально имманентной согласованности научного инструментария с логикой художественного мира О. Седаковой. Цели и задачи исследования требуют обозрения константного круга концептов мифопоэтической модели мира автора, а также особенностей мотивной, интертекстуальной их реализации в лирическом корпусе цикла и книги. Согласно такой аналитической канве необходимым становится следующий терминологический инструментарий: интертекст, аттракция, концепт, мотив, дискурс, мифопоэтика, метатекст.

Одной из терминологически наиболее разработанных, но и вариативно разветвленных предстает дефиниция «интертекста». Введение Ю. Кристевой в научный дискурс терминов «интертекст» и «интертекстуальность» спровоцировано, как известно, идеями М. Бахтина о полифонической структуре художественного текста: о соотношении различных голосов в

структуре текста, о диалоге авторского слова с предшествующими ему контекстами, о диалоге между текстом и читателем. Ю. Кристева расширяет эти представления, утверждая, что «любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста. Тем самым на место понятия интерсубъективности встает понятие интертекстуальности, и оказывается, что поэтический язык поддается как минимум двойному прочтению» [74: 99]. Осмысление текста в качестве сложного переплетения других текстов проявляется далее в тенденции к размыванию его границ, к его рецептивной открытости. Так, особенно значимыми для теории интертекстуальности являются следующие дефиниции Р. Барта: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей литературы и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. — все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие для любого текста интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек» [53: 207]. Выдвигаемая Ю. Кристевой концепция письма-чтения, в свою очередь, получает развитие в статье «Смерть автора» Р. Барта и в работе «Что такое автор?» М. Фуко, обобщающим пафосом которых являются девальвация авторской субъективности и процессуализация текста [150: 45]. Благодаря стараниям постструктуралистов, мир начинает рассматриваться в параметрах текстуальности, а текст приобретает онтологический статус [150: 23–24; 154: 10], онтологизируется и само понятие «интертекстуальность» [72: 93]. Яркой репрезентацией двунаправленности метафоры «мир как текст» и

«текст как мир» стали работы М. Ямпольского – «Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф» и другие [192; 193; 194; 195].

Категория новизны текста-«эхокамеры» (Р. Барт), «ансамбля пресуппозиций других текстов» (М. Риффатерр) вводится в постструктуралистской эстетике через метафору калейдоскопического обновления [53: 207]. Согласно Н. Пьеге-Гро, интертекстуальность ищет подрыва традиции в смысле вертикальной преемственности, ставит знак равенства «между тем, что считается ценным именно в силу своей неизменности («великие произведения прошлого»), и тем, что, будучи отмеченным печатью непрочности и эфемерности, обречено на быстрое исчезновение», «<...> интертекстуальность мыслится уже не в вертикальном измерении – в пространстве иерархической последовательности произведений, а в измерении горизонтальном, где все письменные тексты нивелируются и уравниваются в правах» [125: 188].

И. Смирнов декларирует принципиальное отличие теории интертекстуальности от теории заимствований и влияний, связанное с вниманием нового метода к процессу трансформации семантики от одного текста к другому [154: 11]. Исследователь полагает, что «<...> интертекстуальность – это слагаемое широкого родового понятия, так сказать ИНТЕР<...>АЛЬНОСТИ, имеющего в виду, что смысл художественного произведения полностью или частично формируется посредством ссылки на иной текст, который отыскивается в творчестве того же автора, в смежном искусстве, в смежном дискурсе или в предшествующей литературе» [154: 11]. И. Смирнов прогнозирует развитие теории интертекстуальности в тесной связи с теорией памяти, дальнейшая конкретизация которых должна осуществляться в ракурсе внимания к авторефлексивности памяти художника и самого художественного дискурса [154: 126].

Акцент на продуцировании («приращении») смысла присущ, в частности, концепции Н. Фатеевой, согласно которой степень приращения смысла является эстетическим маркером интертекста [175: 39] (в отношении

классификации жанров релевантной может оказаться не столько степень приращения смысла в тексте, сколько степень самостоятельности текста: так, М. Вербицкая выделяет вторичные тексты (перифраз, пародия, стилизация) в особую группу, ориентированную на воспроизведение существующего стиля [22]). Н. Фатеева суммирует, творчески переосмысляет наиболее влиятельные теории межтекстовых связей и классификации интертекстуальных элементов, отраженные в работах Ж. Женетта, П. Торопа, И. Смирнова [179]. Накопленный в ее работах исследовательский материал служит ценным теоретическим и прикладным фундаментом для современных интертекстуальных исследований [175; 176; 177; 178; 179].

Для нашей работы актуальна скорее не традиционно понимаемая интертекстуальная «цитатность» как диалог с текстами конкретных авторов, их художественное инкорпорирование (этому, как показано в обзорном разделе, посвящено достаточно репрезентативное множество научных наблюдений), а интертекстуальные механизмы генерирования смыслов на уровне культурных концептов и мифопоэтических архетипов, которые входят универсальным фоном в уникальную мотивную структуру поэзии О. Седаковой. В таких случаях интертекст функционирует в самых общих параметрах, обозначенных, например, в определении В. Руднева: «Интертекст – основной вид и способ построения художественного текста в искусстве модернизма и постмодернизма, состоящий в том, что текст строится из цитат и реминисценций к другим текстам. Поэтика интертекста опосредована основной чертой модернизма XX в., которую определяют как неомифологизм. В неомифологическом тексте в роли мифа, конституирующего смысл этого текста, выступают, как известно, не только архаические мифы, но античные и евангельские окультуренные мифы и, наоборот, мифологизированные тексты предшествующей культурной традиции, такие, как "Божественная комедия", "Дон-Жуан", "Гамлет", "Легенды о докторе Фаусте". Что касается цитаты, то она перестает в поэтике интертекста играть роль простой дополнительной информации, отсылки к

другому тексту, цитата становится залогом самовозрастания смысла текста» [126: 113]. Определяющей для поэтики О. Седаковой представляется немаркированная мотивная интертекстуальность [138], в своем архетипическом потенциале ориентированная на аккумуляцию «наиболее ценного человеческого опыта, который постигается художником в процессе творчества» [86].

Таким образом, главный интерес заключается в рассмотрении апелляций О. Седаковой к наиндивидуальным транскультурным языковым реалиям, ассоциативное поле которых значительно шире атрибутируемой интертекстуальности. Поэтому предметом внимания здесь становится аттрактивная насыщенность поэтического текста. Вслед за Л. Савченко, аттракция понимается в данной работе как «<...> универсальная мыслительная категория, которая задает условия динамического взаимоотношения смыслов и движет развитие мысли в континууме интерпретации» [128: 12]. Подход к аттрактивному наполнению текста выражается, прежде всего, в стремлении увидеть мерцание не отдельных цитаций, но целостных дискурсов, минимальными пунктами осциллятивного проявления которых являются авторские модели культурных концептов, таких, например, как «сад», «шиповник», «дом», «сон», «лицо». Собственно авторское моделирование проявляется уже в процессуальности мотивной системы, в которой смыслы, проходя различные этапы метафоризации, накапливают все большую аттрактивную мощь и тем самым приобретают дополнительные возможности рецептивных соотнесений с различными идиостилистическими и концептуально-культурными дискурсами [81]. Конвенционально-оценочный потенциал концептов, к которым обращается О. Седакова, подчиняет и направляет логику развития мотивной системы. В то же время, именно мотивная система является благоприятной средой для дальнейшего развертывания семантических ядер, заданных концептами.

В современном научном дискурсе к термину «концепт» апеллируют как лингвистические, культуроведческие, так и литературоведческие исследовательские практики. Базовое содержание термина связано, прежде всего, со следующими определениями: «Концепт – это как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт – это то, посредством чего человек – рядовой обычный человек, не "творец культурных ценностей" – сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее» (Ю. Степанов) [156: 43]; «концепты образуют "своего рода культурный слой, посредничающий между человеком и миром"» (Н. Арутюнова); концепт – это «любая дискретная единица коллективного сознания, которая отражает предмет реального или идеального мира и хранится в национальной памяти носителей языка в виде познанного вербально обозначенного субстрата» (А. Бабушкин); «все то, что мы знаем об объекте, во всей экстенсии этого значения» (В. Телия); концепт «принадлежит сознанию, детерминируется культурой и опредмечивается в языке» (Г. Слышкин); концепт «выражает значения "национального колорита", то есть все принципиально возможные значения в символично-смысловой функции языка как средства мышления и общения» (В. Колесов) [123: 17–19]. Обобщая эти и другие представления о концепте, Ю. Прохоров делает попытку собственной рецепции: «Концепт – сложившаяся совокупность правил и оценок организации элементов хаоса картины бытия, детерминированная особенностями деятельности представителей данного лингвокультурного сообщества, закрепленная в их национальной картине мира и транслируемая средствами языка в их общении» [123: 159]. В толковании С. Неретиной появляются такие новые характеристики концепта, как субъектность, темпоральность: синтезирование акта памяти, ориентированной на прошлое, воображения, устремленного в будущее, суждения, являемого в настоящем [110: 30]. Концепт отождествляется исследователем с событием, с актом речевого схватывания [110: 32]. В. Карасик рассматривает культурный концепт в качестве основной

единицы лингвокультурологии и обозначает его как «многомерное смысловое образование, в котором выделяются ценностная, образная и понятийная стороны» [59: 91].

Итак, с целью адекватного анализа концептов лирики О. Седаковой, необходимо адаптировать представленные дефиниции основателей и разработчиков теории концепта к маршрутам настоящего исследования. В данной работе под «концептом» будет пониматься ментальная категория, связанная со способностью и характером космизирования картины мира тем или иным речемыслительным сообществом и с партиципацией сознания и культуры. На семантическом уровне именно «концепт» является минимальным узлом аттракции в поэтическом тексте О. Седаковой.

Методология анализа мотивов лирики О. Седаковой в данном исследовании опирается на основополагающие работы, посвященные теории мотива и практике мотивного анализа. В первую очередь нужно назвать работу Б. Гаспарова «Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе XX века» [28]. Согласно Б. Гаспарову, текст является единством особого рода, разнородные компоненты которого не поддаются исчерпывающему учету. В то же время, текст характеризуется амбивалентностью замкнутости (в плане выражения) и открытости (в плане содержания смысла) [28: 283]. В силу невозможности построения удовлетворяющей тексту иерархии механизмов и уровней его структуры [28: 300–301], ученый вводит новую единицу анализа. Мотив, по Б. Гаспарову, это «подвижный компонент, вплетающийся в ткань текста и существующий только в процессе слияния с другими компонентами» [28: 301], который «раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами. При этом в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое "пятно" – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т. д.» [28: 30].

И. Силантьев, проанализировав в своем монографическом труде «Поэтика мотива» [143] методологические установки Б. Гаспарова, Е. Мелетинского, В. Тюпы, В. Хализева, А. Жолковского и др., характеризует «мотив» в избирательно-интегральной манере: мотив «это а) эстетически значимая повествовательная единица, б) интертекстуальная в своем функционировании, в) инвариантная в своей принадлежности к языку повествовательной традиции и вариативная в своих событийных реализациях, г) соотносящая в своей семантической структуре предикативное начало действия с актантом и пространственно-временными признаками» [143: 96].

Так, учитывая приоритетные дефиниции, при изучении мотивной системы лирики О. Седаковой в качестве мотивов будут выделяться единицы, наделенные семантической значимостью, повторяемостью (Б. Гаспаров), эстетической ценностью, процессуальностью, прагматичностью (В. Тюпа). Аналитическая практика исследования исходит из следующих теоретических предпосылок: мотив как семантико-эстетическое сообщение может характеризоваться как эксплицитным («<...> как нечто обозначаемое посредством различных лексических единиц <...>» или выступающее «<...> в виде заглавия либо эпитафии»), так и имплицитным способами существования (оставаясь «<...> лишь угадываемым, ушедшим в подтекст») [181: 301] (В. Хализев); пластичность мотива позволяет говорить об открытости отдельного мотива множественному потенциалу текстуальных актуализаций: «<...> мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во всех новых сочетаниях с другими мотивами» (Б. Гаспаров) [28: 30], характер отношений отдельных мотивов в эстетическом целом делает возможным выделение мотивных инвариантов [41; 45] (А. Жолковский).

Термин «дискурс» в настоящей работе используется применительно к обозначению потенциально открытого контекстуально обусловленного

речевого высказывания, направленного на какой-либо тип культурных феноменов [7; 8; 56; 59], например, на обрядовую традицию, взятую в текстуально-семиотическом отношении. Предпосылки настоящего исследования родственны интуициям А. Жолковского [40: 14–30] и С. Бочарова [18], связанным с феноменом беспрецедентной передачи смысла в литературе и культуре. В методологическом отношении для данной работы особенно значима идея интердискурсивности В. Чернявской, связанная с представлением о существовании открытого текста в открытом дискурсе. Согласно концепции В. Чернявской, «в отличие от интертекстуальности как одного из возможных способов создания нового текстового смысла через доступную лингвистическому наблюдению игру на текстовой плоскости с элементами из других самостоятельных текстов, интердискурсивность предполагает "переключение" на другую систему знаков, кодов и другой тип мышления в сознании реципиента. Это – не диалог "своего" и "чужого" текстов в форме цитат, аллюзий, реминисценций, но взаимодействие, взаимоналожение различных ментальных, т. е. над-предтекстовых структур, операций, кодовых систем, фреймов в процессе текстопроизводства» [185: 288]. По В. Чернявской, провоцирование рецептивного распознавания и переключения от одного типа дискурсов к другому направлено на создание «сильного воздействующего эффекта» [185: 288].

Мотивно-концептный анализ исследуемого творчества непредставим вне обращения к мифопоэтической составляющей его художественного мира. Общие характеристики мифопоэтики О. Седаковой во многом коррелируют с тем набором характеристик, который сводит воедино З. Минц, описывая структуру неомифологических «текстов-мифов» модернизма: «1) их "первой" сюжетно-образной художественной реальностью оказывается современность (или история) – это план выражения, а план содержания образует соотнесение изображаемого с мифом. Мифологические образы и ситуации могут занимать в тексте большее (один из основных сюжетно-образных планов повествования; вставная новелла) или меньшее (отдельные символы –

намек на миф) место. В любом случае, однако, прямые отсылки к мифу (вернее – к мифам и мифологиям) играют здесь совершенно особую роль <...> Миф получает функцию "языка", "шифра-кода", проясняющего тайный смысл происходящего; 2) сложная полигенетичность, гетерогенность образов и сюжета, металитературность (и метакультурность); 3) примета языка "текста-мифа" – цитаты и реминисценции; поэтика мифологии – знаков-заменителей целостных сюжетов; 4) наличие двойного эстетического эффекта: а) возникновение противоречивой многозначности образов в произведении, б) установление некой глубинной "соответственности" между всеми текстами, "расшифровывающими данный", а также между этими произведениями и самим неомифологическим "текстом-мифом". Все они вместе и составляют "миф о мире" данного произведения» [102: 92–96]. О. Седакова, как и многие авторы XX века, расположена к активному осмыслению целых сплавов культурных и литературных мифов. Однако аналитика, направленная в сторону авторской интерпретации того или иного мифа, в сущности не отличается от интертекстуального подхода к прочтению текста. Изучение семантических приращений, осуществленных на основе отдельных мифов-претекстов, остается за скобками концепции данного исследования. На первый план выходит обобщение отдельных маркеров мифологических дискурсов, к которым апеллирует сознание поэта, и реконструкция художественной модели мира на основании прочтения всех стихотворений как единого текста. То есть обращение к мифопоэтике лирических форм О. Седаковой здесь напрямую связано с исследовательским интересом к процессам (пользуясь формулировкой В. Полонского [119: 11]) выработки вторичного метаязыка.

По мнению Ю. Лотмана, З. Минц, Е. Мелетинского («Литература и мифы» [92]), поэтика «неомифологизма» в искусстве XX века обусловлена самой структурой обряда и мифа, а также влиянием этнолингвистических и фольклорных теорий. Нужно сказать, что творчество О. Седаковой в этом отношении не является исключением. Более того, в нем усматривается

сложное наложение авторских рецептов: художественной и научно-исследовательской. Согласно интуициям Ю. Лотмана относительно проблемы «мифологической» картины мира, метаязыки дескриптивного и изоморфного характера сопутствуют друг другу на протяжении всего культурного развития человечества [63: 75]. В этом смысле исследование мифологических дискурсов литературного текста можно уподобить исследованию гетерогенности человеческого сознания.

Мифопоэтика рассматривается в данном исследовании в качестве такого аспекта авторской модели мира О. Седаковой, который художественно претворяет мировоззренческие категории мифологической природы: сообщаемости физики и метафизики, общности биографии рода и его представителя, изоморфности события, анонимности части по отношению к целому и т.д.

Объектом исследования являются стихотворения О. Седаковой, тексты которых составляют первый том («Стихи») академического собрания авторских сочинений. Интенциональная общность стихотворений, стабильность комплекса основных семантических категорий и само событие выхода именно этих поэтических текстов в качестве единой книги (косвенно свидетельствующее о сложившемся у О. Седаковой архитектурном видении своего творчества) позволяют представить их в качестве текстуального единства. Совокупность парадигматических элементов, синтагматической динамики их взаимодействия, прагматики функционирования в рамках обозначенного текстуального единства здесь и далее обозначается термином «метатекст».

Первая исследовательская глава данной работы посвящена изучению мифопоэтического кода творчества О. Седаковой и, прежде всего, фольклорно-обрядовой его составляющей. Вторая исследовательская глава посвящена изучению мотивной системы лирики О. Седаковой. Первая из этих глав тяготеет к целостному анализу стихотворения, чем обеспечивается дополнительная возможность рассмотреть поэтический текст как

художественное единство соположений звукового, нарративного, стилистического и других организующих планов. Вторая глава нацелена на охват целостности уже в масштабе всей поэтико-семантической системы исследуемого творчества. Материал второй главы может представлять собой подступы к составлению «мотивного словаря» лирики О. Седаковой. По задачам и методам анализа обе главы выступают как взаимодополняющие в перспективе описания творчества О. Седаковой как художественной целостности.

ГЛАВА 2

МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ЛИРИКИ О. А. СЕДАКОВОЙ

Мифопоэтика является одним из наименее изученных аспектов лирики О. Седаковой, в то время как основной комплекс её мотивов напрямую апеллирует к культурным архетипам и общечеловеческим универсалиям. Как уже отмечалось, определенную степень освещения данный вопрос получает в работе Н. Медведевой [94: 271]. Как наиболее показательный для иллюстрации архетипных составляющих интертекста она выбирает цикл «Старые песни». Однако для данной работы представляется необходимым расширение интертекстуальной стратегии в свете фольклорно-обрядовой поэтики вплоть до уровня авторского метатекста. Такое расширение позволяет выработать некий код, интерпретационно проясняющий типологические черты и основные интенции лирики О. Седаковой, полномасштабное описание которых невозможно в рамках отдельно взятого цикла.

Поэтическая книга О. Седаковой открывается циклом «Из ранних стихов» (1967–1975 гг.). Уже первое стихотворение цикла задает основные векторы развития мотивной системы метатекста: «Однажды, когда я умру до конца/ и белый день опадет с лица,/ услышу я, как спросонок:/ по тонким дранкам заборов моих/ бежит, спотыкаясь, веселый мотив:/ их трогает палкой ребенок./ И каждая нота в мотиве таком/ сама по себе и к тому же с ледком,/ как буквы в Клину и Коломне.../ И буду я думать: играй же, играй/ про отчий мой край,/ про чуждый мой край,/ про то, что я знаю, а ты не узнай –/ про то, что никак не припомню» [133: 17]. Уже в приведенных строках отчетливо заявляют о себе дихотомические мотивы жизни / не-жизни, знания / не-

знания, памяти / не-памяти, сна / не-сна. Как правило, ситуацией, актуализирующей развитие дихотомического смыслопорождения, является метаситуация взаимообращения между мирами жизни и смерти. Различные модели этого диалога каждый раз уточняются либо за счет определения принадлежности субъектов высказываний к этому или иному миру, либо за счет невозможности или затрудненности такого определения. При этом следует подчеркнуть, что выделение субъекта высказывания как таковое носит условный характер, в то время как нарративная структура поэтических текстов О. Седаковой довольно сложна: одна фраза зачастую может рассматриваться в качестве актуализации сразу нескольких голосов, звучащих одновременно или последовательно; начатое одним голосом может быть подхвачено другим; изначально дискретные высказывания могут вливаться в общую интонацию хора. То есть в целом авторские нарративные стратегии О. Седаковой отвечают логике невербальной или довербальной реальности, например, музыки, сна, архаическому предзнанию логики инобытия. Например, в стихотворении «Однажды, когда я умру до конца» с первой же строкой инициируется граница, которая может прочитываться как будущее для «я» первой – десятой строк и «ты» тринадцатой, но одновременно как прошедшее по отношению к «я» тринадцатой строки, – и тут же все субъектные ипостаси собираются воедино в последней строке, в которой дихотомия памяти / не-памяти одного мира другим выполняет зеркально-циклизирующую функцию. Более того, возможность прочтения адресата высказывания «ты» как субъекта, изначально внешнего по отношению к «я» (никогда не являвшегося буквальной частью этого «я»), тематически не противоречит первому, предложенному здесь прочтению. Как в первом, так и во втором вариантах прочтения субъект и адресат высказывания оказываются наделенными знанием своего – иного – мира, т. е. знанием, не поддающимся эксплицированию в инородном бытии, что на языковом уровне подтверждается повторением дейктического оборота в двух последних строках.

Как уже было сказано, в первом же стихотворении задаются основные принципы творчества О. Седаковой, относящиеся как к мотивному, так и к повествовательному уровням. Обращение здесь к мотивной и самой общей повествовательной организации текстов обусловлено принципиальной невозможностью рассмотрения в отрыве от них мифопоэтической доминанты изучаемой лирики.

Так, например, обращает на себя внимание архаичность основных категорий, работающих на концептно-мотивном уровне. Дом, сад, путь, сон, странник, гость, сердце, душа, птица, отражение, тень, щель, вода, колодец, лестница, зрение, слух, вещество, игла, лицо, свет, огонь, дерево, куст (шиповник), растение, гроб, колыбель, земля... смерть, жизнь, – все эти категории так или иначе связаны с семантикой перехода или пограничности жизни и смерти. Именно эта семантика, как уже отмечалось в исследовательской литературе [116], образует основу лирического сюжета О. Седаковой. Практически полное совпадение мотивов исследуемых поэтических циклов с концептами-универсалиями не представляется случайным: речь идет об особом роде поэтического мышления – мышления концептами, наделенными ценностью архетипов.

Трудности интерпретации подобных категорий литературного текста могут быть связаны, во-первых, с невозможностью прямых атрибуций и, во-вторых, с риском инкриминирования авторскому сознанию тех или иных моделей мышления. Однако в данном случае особого внимания заслуживает статус О. Седаковой как этнографа, работавшего в семинаре Н. Толстого (на филологическом факультете Московского университета) и активно участвовавшего в этнолингвистических экспедициях в Полесье. И, конечно же, не меньшего внимания заслуживает диссертационная работа О. Седаковой «Обрядовая терминология и структура обрядового текста (погребальный обряд восточных и южных славян)», выполненная под руководством В. Иванова. Эта работа, защищенная в 1984 году, стала доступна широкому читателю только в 2004 году, опубликованная под

названием «Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян» [131]. Изучение вопроса традиционных представлений «о смерти, умерших и их посмертном существовании, о душе и загробном мире» [131: 4] в рамках славянской культуры позволило О. Седаковой выделять среди прочих такие темы, как: «Погребальный обряд как обряд перехода», «Тема пути. Метафоры смерти: смерть ~ путь (мост, водная стихия, огонь, лестница, гора, дорога, дерево)», «Обрядовое представление "пространства смерти"», «Воплощения и персонификации Смерти в обряде и фольклоре. Семантическая сфера Смерти: невидимость, слепота, тьма, белизна», «Похоронный обряд как драматическое действо. Диалог с умершим. Распределение участников похорон по двум партиям (живые / умершие) и его динамический характер» [131: 5–7].

В данном разделе работы предлагается прочтение основных мотивов поэтического творчества О. Седаковой – прежде всего – в свете труда самого исследуемого автора («Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян») и также в свете некоторых других этнографических трудов. Выбранная стратегия требует определенной осторожности в смысле риска ложных параллелей и мотиваций. Однако попытка такого прочтения позволяет объективировать в исследовательском / читательском сознании такие авторские интенции, которые по самой своей природе являются внеположенными буквальному эксплицированию.

Уточняя терминологический аппарат своего исследования, О. Седакова вводит следующее пояснение: «Термин "метафора" кажется нам предпочтительнее для описания мифологической семантики, чем "символ", поскольку символ предполагает сохранение определенной двуплановости соединенных в нем вещей и смыслов, тогда как архаическая метафора сливает сопоставленные вещи и смыслы в нерасчленимое единство (так, в приведенной метафоре *смерть ~ вода* вода не "символизирует" и тем более не "означает" смерть: она и *есть* смерть – и в то же время смерть и *есть* вода, что в других метафорах не помешает ей отождествиться с огнем,

деревом и т.д.). В отличие от литературных, авторских, эти древнейшие метафоры не создаются произвольно и круг их весьма узок и определен» [131: 21] (здесь и далее полужирный курсив – выделенное автором). Конечно, исследователь предостерегает своего читателя от ложных ассоциаций с «литературной метафорой, т. е. тропом, категорией поэтического языка» [131: 20–21], однако здесь весьма примечательными оказываются не омонимия номинаций, но возможные пересечения дефиниций «метафор» первого (обрядового) и второго (поэтического) типа.

На реальность таких пересечений могут указывать интуиции М. Эпштейна: «Метареализм исходит из принципа единомирия, предполагает взаимопроникновение реальностей, а не отсылку от одной, "мнимой" или "служебной", к другой – "подлинной". Созерцание художника фиксируется на таком плане Реальности, где "это" и "то" суть одно, где всякий намек и иносказание становятся почти непристойными – ведь все, о чем можно говорить, должно быть сказано, а о том, чего нельзя сказать, не следует и говорить. В метареальных образах невозможно выделить прямое и переносное значение, соотнести их по принципу метафорического сходства или символического соответствия – образ значит то, что он значит, раздвоение противоречит его художественной природе. Сад у Седаковой – это Эдем, а не символ Эдема» [189: 167].

Созвучие размышлений О. Седаковой и М. Эпштейна по поводу (казалось бы) совершенно разных предметов можно попытаться объяснить с помощью уже высказанной здесь догадки о симптоматичности некоторых характеристик поэтики обряда для самой поэзии О. Седаковой; тем более, что в случае размышлений как О. Седаковой, так и М. Эпштейна терминология имеет нарочито конвенциональный характер, т. е. о ней буквальным образом договариваются.

О. Седакова в работе «Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян» для удобства описания рассматривает обряд как некий текст, имеющий свою особую синтаксическую структуру, семантику и

прагматику. В данной работе анализ мифопоэтического начала в творчестве О. Седаковой будет родственен интертекстуальному анализу, когда изучается «приращение» смыслов, возникающее благодаря памятованию одного текста о другом.

В этой связи отдельного внимания требует аспект идентификации претекстов собственно литературного характера. В некотором смысле можно говорить о сомнительной литературности претекста в тех случаях, когда текст, о котором помнят, и текст, который помнит, имеют общий мифопоэтический знаменатель, то есть общий культурный претекст. Так в своей диссертационной работе Н. Медведева подтверждает (замеченное В. Бибихиным) аллюзивное включение в стихотворение О. Седаковой «Плакал Адам, но его не простили» пушкинской «Сказки о рыбаке и рыбке», за которой, по словам исследователя, «угадываются некоторые из источников этой сказки, а также достаточно разнообразные античные и библейские архетипы» [94: 272]. Действительно, как при собственно читательском, так и при более внимательном исследовательском прочтении силовое поле интертекста оказывается здесь достаточно активным, чтобы вспомнить указанный выше литературный источник. Однако, следует подчеркнуть: сама логика построения данного стихотворения указывает на то, что уплотнение семантических валентностей происходит не за счет использования чужого текста в качестве окна в измерение культурных универсалий, но – напротив – именно обращение к морально-универсальным категориям способно актуализировать в сознании реципиента различные конкретно-текстовые или же культурные высказывания. Такая стратегия смыслопорождения свойственна большинству стихотворений О. Седаковой, поэтому обращение к мифопоэтическому аспекту ее творчества рассматривается как имманентное логике авторских интуиций.

Кроме того, изучение мифопоэтической составляющей лирики О. Седаковой позволяет избежать слишком буквальных толкований относительно диалога с традицией поэтического и прозаического слова. Так,

например, семантика памяти, границы жизни реализуется во многих стихотворениях таким образом, что может обнаружиться параллель с поэтическим творчеством О. Мандельштама, поэтическим и прозаическим словом Б. Пастернака, с прозой А. Платонова и т.п. В основных (многих) случаях речь идет о сонаправленности к единому аксиологическому горизонту, но не о буквальной преемственности. При этом вектор интенционального устремления в случае каждого отдельного автора задан активностью обращения к базовым архетипам и мифам, которые и вызывают ощущение буквальной общности между текстами.

Тема смерти как генерирующий сюжет всего поэтического творчества О. Седаковой [116] в основе своих реализаций восходит к фольклорно-обрядовой семантике. Сама же О. Седакова особое отношение к жизни и смерти, выраженное в «культе умерших», называет «самым напряженным моментом религиозной жизни славян», который был включен в церковно-православную традицию, настолько устойчивую, «что у писателей XIX – XX вв., одаренных мифологическим вкусом, мотивы смерти, умерших, загробного мира возникают с удивительной этнографической точностью, во всей своей первобытной детальности. Стоит вспомнить не только хрестоматийный в этом отношении "Вий", но и его "реалистические" "Мертвые души", которые так же, как и пушкинский "Гробовщик", содержат в себе то особое переживание связи с миром умерших, которое мы склонны считать отличительной чертой славянской народной культуры. Или же поэтическую мифологию Велемира Хлебникова, Андрея Платонова, Николая Заболоцкого, в которой дышит та же стихия: вселенная пронизана умершими, родными и чужими» [131: 17–18].

Необходимо отметить удивительную целостность авторского сознания О. Седаковой. Именно благодаря этой целостности возможно использование в данной работе этнографических изысканий данного автора в качестве одного из ключей к исследуемому поэтическому материалу. Здесь имеет место не фиктивное истолкование одного источника посредством другого, но

попытка осторожной идентификации основных мотивных категорий: как эксплицированных, так и выраженных имплицитно.

Ограниченность мотивного словаря находится в отношениях взаимопрояснения со сложнейшей системой метафорики. Относительно обрядового дискурса любой из основных мотивов поэзии О. Седаковой – «сад», «дом», «сон», «вода», «земля», и др. – несет на себе нагрузку семантики смерти. Необычайно важными для такой поэтики одновременно оказываются и конкретное контекстуальное значение конкретного слова, и собственно его концептная потенция. Как раз на пересечении этих смысловых облаков образуется интенциональное напряжение поэтического письма исследуемого автора. Метафоры смерти соединяются одна с другой – и таким образом происходит попытка вербального изображения невидимого, но умозрительного пространства со всеми его законами и сдвигами относительно пространства профанного. Каждая конкретная ситуация актуализирует лишь какую-то из валентностей того или иного мотива, однако за счет количественной уплотненности мотивов в одном поэтическом высказывании осуществляется эффект калейдоскопичного постоянства метаситуации, которая в творчестве О. Седаковой явлена в граничности жизни. Мотивы «дома», «сада», «воды», «зрения», «вещества» в каждый конкретный момент своей актуализации находятся в позиции сложного взаимопроникновения семантических сфер. Каждый из этих мотивов может одновременно раскрывать семантику как события смерти (чаще всего – перехода), так и субъекта этого события. Причем сгущение метафорических и метонимических отношений внутри изображаемого пространства приводит к актуализации логики сна, для которой неразделимыми оказываются и событие (как некое целое) и субъектно-объектные связи (как составляющие этого целого). Так, в зависимости от степени интенсификации события можно проследить комплементарное тяготение объекта (топики и ее актуализации) к субъекту (действующему сознанию) и субъекта к событию. Выращивание же субъекта до масштабов события обычно связано в поэзии

О. Седаковой с новым кольцевым витком: преодоление субъективности одновременно оказывается и возвращением к событию смерти (анонимность, безымянность), и преодолением (через изменение) этого события.

Характер мифопоэтического миромоделирования проявляется также и в изображении пространства смерти через то, что видимо, через явления профанного мира или – точнее – через то, что одновременно принадлежит двум мирам. Так, практически все явления, насыщенные мифопоэтической семантикой, взаимно поддерживают друг друга, выполняя функцию метафизических проводников (щелей, дверей, мостов, лестниц, ворот, окон, арок).

Как уже отмечалось ранее, в своем этнографическом труде О. Седакова рассматривает обряд как текст. В рамках данного исследования наиболее продуктивной мыслится стратегия обратного движения: рассмотрения обрядово-мифологической стороны поэтического текста. Текст как и обряд актуализирует в себе не одно значение, но сложное единство значений, потенциал одного текста эксплицируется за счет другого на метатекстуальном уровне прочтения. Поэтому в данной главе, даже при использовании целостного анализа стихотворения, ориентация на метатекстуальную синхронию будет оставаться актуальной.

Стихотворение «Однажды, когда я умру до конца», открывающее поэтический сборник, с первых строк актуализирует не только ситуацию жизни / смерти, но и ситуацию особого рода коммуникации. Атрибуции этой коммуникации направлены на то, чтобы проявлялась топика ее реализации: «жизнь» и «смерть» диалогизируют, находясь одновременно в одном и том же ментальном пространстве.

2.1 Функции мотива «множественно-единичность»

Довольно частой характеристикой метафизической коммуникации является анонимность ее участников. Кроме того, эта анонимность часто связана с амбивалентной «множественно-единичностью» [131; 180] субъекта, находящегося в позиции иного / загробного знания: «Душа воспитала шиповник,/ как братьев его – чернозем./ Когда вас никто не упомнит,/ шиповник помянет добром./ Вы знаете правду другую./ Но вы не слыхали о том,/ что отперли клетку грудную/ и пролили воду со льдом./ И если пустот не заполнит/ твой запах, твой шаг во дворе,/ душа воспитала шиповник/ на пляски и дом мошкар» [133: 18]. Земля или чернозем – как первичная субстанция, из которой сотворен и в которую вернется человек (ср. Адам – красная земля) – растворяет в единстве и общности адресатов высказывания: они лишены имен, но они же и дискретно-единичны: «братья его – чернозем». Подобные характеристики близки к обрядово-мифологическим представлениям о сущностях загробного мира: «Это космос, а не люди. Они множественно-единичны, безымянны, безличны, равны между собой» [180: 35]. В то же время эксплицитными оказываются авторские интенции, связанные с мотивом воскрешения умерших – в данном случае – с возможностью восстановления или обретения инаковой единичности через опыт обезличивания во множественности. С такого рода интенциями, как правило, связаны в поэзии О. Седаковой дихотомические мотивы памяти / не-памяти, знания / не-знания, ср.: «Вы знаете правду другую./ Но вы не слыхали о том,/ что отперли клетку грудную/ и пролили воду со льдом» [133: 18]. Знание участников такого рода коммуникации неравнозначно, свою полноту оно набирает только в таком пространстве, которое способно выполнять функцию посредника между двумя мирами принципиально единого бытия. Искомое пространство призвано снимать мнимую оппозицию «жизнь» – «смерть», его поэтической актуализацией может быть вода, огонь, лестница, мост, дерево, куст и т. д., ср. – «душа

воспитала шиповник/ на пляски и дом мошкар» [133: 18]. «Шиповник», с точки зрения мифопоэтики, близок к семантике «дерева»: «Дерево как медиатор оппозиций верх / низ, близкое / далекое конкретизирует содержательную тему пути в обряде. Этимологическую связь дерева и дороги (*der-u- и *dor-gu-) см. [Иванов, Топоров 1965, 167]. <...> как и в <...> метафорах *моря, моста, огня*, мы имеем синкретическое слияние значений *пути* и *целого*, дороги в загробный мир и самого загробного мира, который может быть воплощен в метафорах *воды (навь), огня (некло, блг. пькъл) и дерева (сада, роци) – рай* (см. о *рае* как мировом дереве [Иванов, Топоров 1974, 246])» [131: 55].

С точки зрения «множественно-единичности» наиболее мотивно сопоставимым оказывается стихотворение «Земля» из цикла «Элегии», посвященное Сергею Аверинцеву. Здесь относительно первого стихотворения коммуниканты, представляющие сферы жизни и смерти, меняются ролями – знание смыкается со смирением, о котором можно лишь догадываться в мире живых: «...Может быть, умереть – это встать наконец на колени?/ И я, которая буду землей, на землю гляжу в изумленье./ Чистота чище первой чистоты! из области ожесточенья/ я спрашиваю о причине заступничества и прощенья,/ я спрашиваю: неужели ты, безумная, рада/ тысячелетиями глотать обиды и раздавать награды?/ Почему они тебе милы, или чем угодили?/ – Потому что я есть, – она отвечает. –/ Потому что *все мы были*» [133: 384]. Особенно важным здесь представляется авторское выделение прямой речи, обычно не свойственное для синтаксиса О. Седаковой, тяготеющего к выражению нарративного синкретизма голосов. Фраза, выделенная курсивом: «все мы были», – выдает подлинных адресатов речи, тех, о ком спрашивалось: «Почему они тебе милы, или чем угодили?». Таким образом, происходит взаимоуплотняющее соединение личностного и множественно-универсального начал.

Степень универсализации лирического «я» в поэзии О. Седаковой достигает уровня онтологизированного сознания. Говорение от «я»

оказывается многонаправленным (и в первую очередь автонаправленным) говорением. Так, в мотивно родственном по отношению к вышеприведенным текстам стихотворении «Надпись» (посвященном В. Полухиной) из цикла «Стелы и надписи» открывается возможность диалога между единичным лирическим сознанием и его множественной потенцией: «Мы в тень уйдем и там, в тени,/ как в беге корабля,/ с тобой я буду говорить, о тихая земля,/ как говорит приречный знак,/ целуя ноги рек,/ как говорит зарытый клад,/ забытый человек» [133: 363]. Как видно, в этом стихотворении на мотивном уровне повторяется дихотомия памяти / не-памяти, о которой говорилось выше. Нужно подчеркнуть синонимическую связь мотивов забвения усопшего и бездомности, скитальчества, метафизических явлений и посещений в лирике О. Седаковой.

Так, в последующих примерах мифопоэтическая «множественно-единичность» относится именно к явлениям гостей из иного мира. При этом сама сущность или отдельные характеристики таких посетителей метонимично связаны с пространством инобытия. Поэтому главной ситуацией этих стихотворений является ситуация метафизического контакта между двумя мирами. В стихотворении «Датская сказка», относящемся к сборнику «Из ранних стихов», конкретизацией границы такого контакта является оконное стекло: «Полночные капли гурьба за гурьбой/ гудели у стекол:/ сестрица, а кто там?/ Там старый поэт. Он в кресле потертом/ горюет над чьей-то бездомной судьбой <...> Стучат./ Но кого дожидаться ему? <...>» [133: 19]. Так, стекло выполняет функцию некоего разъединения, в то время как вода («полночные капли») выполняет функцию проводника – возможности метонимического присутствия иномирия.

В стихотворении «Гости в детстве» из того же поэтического цикла семантика водной стихии раскрывается подобным образом: «В двух шагах от притворенной/ двери в детскую, за щель/ шепчут стайкой оперенной/ в крыльях *высохших* плащей./ Что ни скажут, позабудут./ Чем сулятся, не поймут./ Вместе выйдут, *ливнем* будут./ Только слова не возьмут./ И стоит

оно *слезами*/ изголовья моего:/ словно ангелы сказали,/ не запомнив, для чего» [133: 32] (здесь и далее курсив, относящийся к поэтическим текстам, мой – М. З.). Знание («слово») в этом стихотворении не принадлежит ни одной из персонификаций двух миров, то есть не принадлежит ни одному из миров, но соотносится с каждым из них, объединяя и обогащая. Интересен тот факт, что, если в поэзии О. Седаковой стороной, актуализирующей встречу или диалог, оказывается сторона иномирия, то невозможно говорить о вторжении или жестком нарушении границ. Ср. «Полночные капли гурьба за гурьбой/ гудели у стекол» [133: 19] и «В двух шагах от притворенной/ двери в детскую, за щель/ шепчут <...>» [133: 32]. Возможно, именно с авторской интенциональной направленностью на ненарочитость, ненасильственность, свободу диалога обоих измерений связана логика сложнейших метафорических и метонимических переносов, реализующаяся за счет многочисленных пересечений заданных семантических комплексов. На примере уже данных контекстов можно увидеть, что метафизическая коммуникация у О. Седаковой нуждается в предметах или явлениях, ее опосредующих: например, стекло, щель и т. п. Представление о необходимости опосредованности метафизической встречи или коммуникации является одной из примет фольклорно-обрядового мышления (ср. с представлением о навье кости, через которую можно увидеть души усопших [131: 60–61]).

Подводя итоги рассмотрения «множественно-единичности» как одной из важнейших характеристик мифопоэтической космологии О. Седаковой, можно обратиться к авторским наблюдениям в сфере славянской фольклорно-обрядовой традиции: «В качестве славянского комментария к характеристике этих *сил* можно привести, например, поверья о вихре-*стрешинике*, в котором заключены погибшие души и который краснеет, если вонзить в него нож; о *буре* – это "повесившиеся гуляют" <...>; о *планетниках*, управляющих градовыми тучами <...>; о связи "заложных" с дождем, засухой, морозом и другие многочисленные факты осмысления *душ*

как космических явлений (или как ответственных за космические явления, но обитающих внутри них). Множественность-единичность выражена в самих терминах: *души*, наши (*pluralia tantum*), в том, что являются они целыми роями неразличимых существ <...>, легкости превращения одного демонического существа в другое <...>» [131: 34]. Конечно же, с исследовательской точки зрения, интерпретационная буквализация, отождествляющая категории исследовательского и поэтического дискурсов О. Седаковой, недопустима. Однако такое компаративное обращение к двум видам текстуальности позволяет сделать вывод о несомненности их генетического родства, свидетельствующего о целостности порождающего их авторского сознания. Так, как было уже показано, широко функционирующие варианты проявления дихотомии памяти / не-памяти (поименованности / анонимности) коррелируют в поэзии О. Седаковой с обрядовым дискурсом, ср.: «Типологическое единство дедов и космических сил следует иметь в виду и тогда, когда в обрядах календарного цикла <...> обнаруживается поминальная тематика» [131: 34], – а также: «Функция имен в этой сфере подобна, вероятно, функции именования стихий в заговорах <...> Имя умершего не называется на календарных поминках (на похоронах же запрещены даже термины родства – "мать", "сын", для них выработаны устойчивые метафорические замены <...>). Безымянность «душ» – такая же характерная черта народного языческого поминовения, как именование усопших в церковном поминовении» [131: 35]. В это же время следует сказать и то, что мотивы, связанные с указанным видом дихотомии, являются одними из определяющих для формирования аксиологического горизонта поэзии О. Седаковой, интенционально родственного христианской и – точнее – церковно-православной традиции поминовения усопших, а также родственного мировоззренческим основам русского космизма как попытки культурно-прикладной интерпретации этой традиции.

2.2 Мотивы пути (пути-перехода, пути-выхода, пути-скитальчества)

Наибольшей интенсивностью мотивного взаимодействия отличаются те стихотворения О. Седаковой, которые на сюжетном уровне обращены к динамике пути или перехода. Как правило, это не столько пространственно-символическое, сколько метафизическое перемещение. Такое перемещение предполагает обязательное наличие ценностно окрашенного вектора, причем событие разворачивается как бы из центра собственной кульминации. Таким образом, мыслительным хронотопом таких стихотворений является бесконечно протяженная кульминация. Отсюда и антиномичные автономность-синкретизм субъектов и объектов ситуации перехода, а также неизменность напряжения и усилия, проявляемых с их стороны.

В качестве первого примера стихотворения с сюжетообразующим мотивом перехода из одного пространства (профанного) в иное (иномирие) можно привести стихотворение, относящееся к циклу «Из ранних стихов»: «В это зыбкое скопление,/ в комариные столпы,/ в неразборчивое тление/ истолченной скорлупы/ ты идешь, как содроганье/ по листве старинных ив,/ мошкары не раздвигая,/ луч лучами не прикрыв./ Что душа? Нечастый случай,/ птичий грай и дачный сон./ Но столбняк ее летучий/ жестким золотом пронзен» [133: 26]. Процесс движения «души» оказывается здесь сопряженным с процессом адаптации к новому пространству, организация которого, по всей видимости, имманентна организации самой души: «мошкары не раздвигая,/ луч лучами не прикрыв» [133: 26]. Драматическая пружина сюжета напрямую связана здесь с наготой и нестатичностью, неопределенностью формы как с метафизическими характеристиками души. Собственно сюжетом данного стихотворения можно назвать процесс перехода ко «множественно-единичности», в том смысле, в каком эта категория рассматривалась выше, ср.: «В это зыбкое скопление,/ в комариные

столпы,/ в неразборчивое тленье/ истолченной скорлупы/ ты идешь <...>» [133: 26].

Обращает на себя внимание и фольклорно-поэтический колорит вещества, выполняющего функцию дейксиса иномирия: «зыбкое скопление», «комариные столпы» [133: 26], – ср., например: «душа воспитала шиповник/ на пляски и дом мошкар» [133: 18]. «Вещество» как один из мотивов поэзии О. Седаковой имеет широкий спектр конкретизаций на метатекстовом уровне, но, как правило, применяется к сфере обозначения физики сообщения двух миров, нивелирующей те представления человеческого сознания, которые связаны с категорией контекста. Поэтому принципиальными характеристиками вещества становятся неопределенность (то есть нарушение идентификации, невозможность контекстуально-объектных отношений) и живость (к примеру, «комариные столпы», «птичий грай», «дом мошкар»).

Благодаря тому, что снимается субъектно-объектная оппозиция и утрачивается необходимость в «вычленении из контекста», налаживается особый принцип наррации: высказывание тяготеет к анонимности, к свободе, к самоозвучиванию. Об этом частично свидетельствует и телепортивность точки рецепции, что на морфологическом уровне оформляется сменой имен и местоимений: «*ты* идешь, как содроганье» – «Что *душа*? Нечастый случай» – «Но столбняк *ее* летучий/ жестким золотом пронзен» [133: 26].

Здесь осмысление перехода из одного пространства в другое качественно подобно расподоблению «чужого» и «своего» пространства в концепциях В. Проппа и Ю. Лотмана (также восходящих к фольклорным представлениям). Однако как переход не является буквально пространственным (иномирие и профанное бытие могут совпадать), так и новая ситуация не является константно детерминированной как опасная, чужая или враждебная. В данном случае важно отметить явные параллели с обрядовыми представлениями славян: «<...> невозможно однозначно характеризовать самое фундаментальное из пространственных

представлений обряда: является ли "область смерти" замкнутой и удаленной от "области живых" – или же она внедрена в последнюю, растворена в ней (то есть применима ли к ней оппозиция далекое / близкое, свое / чужое)» [131: 37].

Динамика перехода, как правило, связана в поэзии О. Седаковой с динамикой освоения ситуации / пространства и обнаружения своего совпадения с ситуацией / пространством, то есть с преодолением субъективности. Так, например, антиномичность состояния «души» / субъекта ситуации («столбняк ее летучий») интенсифицируется за счет «пронзенности» (пронизанности) самой ситуацией или ее (ситуации) атрибуцией («жестким золотом»).

В стихотворении «Баллада» преодоление субъективности организует синтактику перехода, лексически выраженного через обращение к фольклорно-инициационной тематике: «Он в чашу вступает. И кланяясь в пояс,/ рассказ раздвигает ольховую поросль,/ где глубже походка и ближе дыхание,/ где душит черемуха и обожанье,/ но каждый глядится в свои зеркала/ и тклет паутину земная хвала./ Он в чашу вступает. Но можно иначе:/ раздвинулся горестный рот лягушачий,/ кукушка тоскует и гибели просит,/ но гибель чужую из горлышка бросит,/ не бросит – доносит до верного дня/ И гуще брусничника гибель у пня./ Он в чашу вступает. Но душу живую/ не время вести на тропинку кривую,/ не время искать за ольхой и у елки,/ не время сверять перелетные толки,/ не время. И времени нет нигде./ И дело идет к потемневшей воде./ – Зачем мои очи еще не устали/ водой размываться, сливаться в печали/ в такие же очи – и, к ряби ревнуя,/ искать отражение, как душу живую?/ По сжатым губам пробегает река./ Но женская стать у его двойника» [133: 29–30]. Атрибутами фольклорно-обрядового мышления, связанными с представлениями о судьбе и возможности магического воздействия как человека на судьбу, так и судьбы на человека (заклятия, заговоры, приметы, гадания), представляются и само чужое / иное пространство («Он в чашу вступает»), и всевозможные его проявления

(«ольховая поросль», «черемуха», «паутина», «рот лягушачий», «кукушка», «брусничник», «пень» и т. д.). Пространству «чащи» как пространству магического сгущения отвечает плотность взаимодействия различных мотивов, широко работающих на метатекстуальном уровне поэзии О. Седаковой, таких, как: «зрение», «вещество», «вода», а также имплицитно выраженный мотив, относящийся к семантике удвоения / расширения и обычно собирающий вокруг себя такие лексемы, как «двойник», «отражение», «пар», «дым». Притом важно помнить, что все перечисленные мотивы так или иначе соотносятся с семантикой смерти. Переход к невидимому синонимичен переходу ко «множественно-единичности»: «сливаться в печали/ в такие же очи».

Семантика перехода усложняется и уточняется благодаря пересечению семантических сфер, относящихся к мотивам зрения и воды («Зачем мои очи еще не устали/ водой размываться, сливаться в печали/ в такие же очи – и, к ряби ревнуя,/ искать отраженье, как душу живую?/ По сжатым губам пробегает река <...>»). Здесь вода также как и в предыдущих примерах («полночные капли», «в перьях высохших плащей», «ливнем будут») является метонимическим представителем иномирия, правда, не персонификацией иномирия, но его проводником. Того же рода интерпретации свойств водной стихии обнаруживаются в славянской мифологии: «Если в собственно обрядовых погребальных действиях *вода* выступает прежде всего в роли *преграды* между миром живых и миром мертвых, то в других случаях она является, напротив, средством *связи* с ним, *мостом* в загробье: по воде пускают *поману*, вещи покойного; дети в весеннее половодье отправляют щепки "про каўзну батьку, матку, бабу <...>"; по реке пускают венки при гадании и пр.» [131: 53]. Дополнительным подтверждением мифологического начала водной стихии в данном стихотворении является сближение души и отражения («искать отраженье, как душу живую»). В качестве буквальной персонификации иномирия можно рассматривать здесь фигуру двойника («По сжатым губам пробегает река./

Но женская статья у его двойника»), так как «в случае персонификации *смерти* неизменна ее *женская* природа» [131: 65]. Таким образом, происходит характерное для поэзии О. Седаковой постепенное отождествление субъекта («Он в чашу вступает») и ситуации («Но женская статья у его двойника»). Такая авторская интуиция подкрепляется и самой повествовательной стратегией, перформативно отождествляющей наррацию и повествуемое событие («Он в чашу вступает. И кланяясь в пояс,/ рассказ раздвигает ольховую поросль», «Он в чашу вступает. Но можно иначе: <...>»). Так эксплицируется зависимость повествуемого события от интенций нарратора и возможность существования точки наррации, пребывающей одновременно и вне, и внутри повествуемого события.

В стихотворении «Успение» мотив пути / движения актуализируется через семантику выхода в иное пространство. Причем интенсификация сюжетообразующей ситуации выхода происходит за счет апеллирования сразу к двум дискурсам: церковно-библейскому и фольклорно-обрядовому: «О прошедшем ни слова. Но, сердце, куда мы пойдём/ из гостей запоздалых, из темной целебной теплицы?/ Под ресницами воздух и ветер и небо, как перед дождем./ И сбегается свет, но по имени кликнуть боится./ И выходит она в задохнувшийся, плачущий луг,/ молода, молода, словно холод из жерла колодца./ И слабеет трава, и непраздных касается рук,/ и почти у плеча драгоценная ноша смеется./ Задыхается луг, и немеет, и сходит с ума/ и, цепляя за локти ее, вымогает, как милость,/ боль и легкую смерть и забвение. Только она/ наклоняться к цветам и венки заплетать разучилась./ Значит, стоило молча сучить непомерную нить,/ чтобы здесь, перевив с повиликой и диким укропом,/ удержаться от жизни и, в слезах задыхаясь, обвить/ эти щиколотки, эти узкие пыльные стопы» [133: 39].

Прежде всего, следует обратить внимание на специфику трансформации библейского претекста: на смещение точки рецепции от внешнего ко внутреннему, метафизическому событию. Об Успении Пресвятой Богородицы, представленном в качестве выхода из одного

пространства в другое, говорится не столько описательными, сколько суггестивными методами. Как в фольклорно-магических текстах, наделенных наивысшей степенью суггестивности, здесь на семантическом уровне особую значимость приобретает вертикаль «здесь и сейчас», пронизывающая профанный хронотоп, а на синтаксическом уровне – отвечающая этой вертикали лексика, близкая к перформативности или повелительному наклонению: «О прошедшем ни слова. Но, сердце, куда мы пойдем/ из гостей запоздалых, из темной целебной теплицы?» [133: 39]. Если последние слова произносятся от лица Богородицы, то две срединные строфы стихотворения, последующие за фразой: «И выходит она в задохнувшийся, плачущий луг» [133: 39], – могут соотноситься лишь с такой точкой рецепции, которая является внешней по отношению к Богородице, но все-таки внутренней по отношению к пространству, в которое совершается переход. Нарративная позиция последней строфы может рассматриваться и как тождественная позиции первой строфы (говорение от лица Богородицы), и как аккумулирующая и предельно размыкающая рецептивные возможности всех предыдущих строф стихотворения: «Значит, стоило молча сучить непомерную нить,/ чтобы здесь, перевив с повиликой и диким укропом,/ удержаться от жизни и, в слезах задыхаясь, обвить/ эти щиколотки, эти узкие пыльные стопы» [133: 39]. Семантика смерти / сна / успения / пути / выхода в другое пространство усложняется отсылкой к церковно-православной традиции, связанной с представлением о пути-испытании (мытарствах), которое проходит душа. В иконографической традиции изображения Успения Пресвятой Богородицы душа Богородицы обычно представляется как младенец, находящийся на руках Иисуса Христа, ср.: «и почти у плеча драгоценная ноша смеется» [133: 39]. Кроме того, изображение Спасителя с младенцем Богородицей на руках может восприниматься как зеркальное по отношению к традиции изображения Пресвятой Богородицы с младенцем Иисусом: «Как некогда Мария держала на руках младенца Христа, так Христос в византийско-русской и отчасти западной (Дуччо) иконографии

успения принимает на свои руки маленькую и хрупкую душу Марии – младенца, родившегося в новую жизнь»[104: 339].

В качестве еще одной цитаты из церковно-богослужебной практики предстает указание на «непраздность» рук Богородицы: «И слабеет трава, и непраздных касается рук,/ и почти у плеча драгоценная ноша смеется» [133: 39]. Если обратиться к труду О. Седаковой «Словарь трудных слов из богослужения: Церковнославяно-русские паронимы», то можно найти такие определения: «**Праздный** 1. пустой, незаполненный <...>; 2. лентяй, не желающий работать <...>; 3. пустой, бессмысленный <...>» и «**Непраздна** беременная <...>» [132: 263, 201]. Таким образом, упоминание о «непраздности» рук Пресвятой Богородицы напрямую связано с упоминанием о «драгоценной ноше». Как видно, посредством вышеупомянутой интертекстуальной отсылки может реализовываться очередной вариант типологического для лирики О. Седаковой мотива усиленного, усердного заполнения пустоты, ср. «И если пустот не заполнит/ твой запах, твой шаг во дворе» [133: 18] («Дикий шиповник»). Как видно, во всех этих стихотворениях движение приобретает вещественную силу – потенцию к переорганизации пространства.

В данном же стихотворении движение (или выход) осуществляется навстречу четко заданному ориентиру: «чтобы здесь, перевив с повиликой и диким укропом,/ удержаться от жизни и, в слезах задыхаясь, обвить/ эти щиколотки, эти узкие пыльные стопы» [133: 39]. Причем именно этот ориентир задает ценностное напряжение всего стихотворения. Имплицитная аллюзия к евангельской теме Голгофы и церковной традиции изображения распятия указывает на интенсивность напряжения, неотъемлемого от метафизического движения (или выхода), которое образует сюжет данного стихотворения. Кроме того, вполне возможным становится прочтение этого движения / выхода как взаимонаправленного действия, ср.: «И выходит она в задохнувшийся, плачущий луг» [133: 39] и «обвить/ эти щиколотки, эти узкие пыльные стопы» [133: 39]. Авторские интенции лирики О. Седаковой на

мотивном уровне, как правило, связаны с христианской идеей неоставления / поминовения / спасения усопшего.

Если евангельские мотивы эксплицируются и посредством названия («Успение»), и посредством указанных аллюзивных включений, то идентифицировать саму поэтикообразующую семантику стихотворения оказывается возможным лишь в случае прочтения данного стихотворения в свете авторского метатекста. Так, например, происходит обращение к некоторым типологическим категориям лирики О. Седаковой, так или иначе соотносящихся с семантикой смерти: «свет», «вода» («дождь»), «луг». К тому же, суггестия атмосферы удушья осуществляется не только за счет обращения к стилистике пейзажа, но — главным образом — за счет символической доминанты этого пейзажа.

В качестве репрезентантов метафизического выхода «из гостей запоздалых, из темной целебной теплицы» в «задохнувшийся, плачущий луг» на лексическом уровне можно рассматривать следующие слова и словосочетания: «как перед дождем», «задохнувшийся», «плачущий», «слабеет», «задыхается», «немеет», «сходит с ума», «в слезах задыхаясь». Все эти лирические повторы, интенсифицирующие происходящее событие, восходят к фольклорно-обрядовой традиции, связанной с представлениями о душе: «Сами именованья *дух, душа, пар* указывают на отождествление "духовного начала" с дыханием. Душа покидает тело с последним вздохом — или с последней слезой <...> Отождествление "выхода души" с "выкатыванием слезы" <...> говорит о представлении *души* как зрительной силы <...>. В связи с "*душой*"-дыханием и "*душой*"-слезой см. обрядовые акты кидания земли в могилу, *подышав* на нее (блг.), или же бросание туда "слезных платков" (с.-рус.)» [131: 61–62]. Свидетельства в пользу родственности семантики смерти и постепенного истощения запаха предлагают также работы В. Н. Топорова «Конные состязания на похоронах» [50: 21] и «Заметка о двух индоевропейских глаголах умирания» [50: 52] и

Вяч. Вс. Иванова «Реконструкция структуры символики и семантики индоевропейского погребального обряда» [50: 9].

Что же касается самого пространства луга, то оно является метатекстуально соотносимым с типологической темой метафизичности пейзажа в лирике О. Седаковой (особенно с циклами «Сюита пейзажей», «Китайское путешествие» и многими стихотворениями, входящими в другие циклы). Здесь же метафизическая топика приобретает значение мистериальности и даже сакральности, так как речь идет не просто о событии смерти, но о необходимости прохождения через смерть центральных евангельских лиц (Богородицы и Христа). Семантика луга интертекстуально включает в себя также памятование о Елисейских полях [50: 10], где обитают души усопших. Степень универсализации такой мировоззренческой модели довольно широка: «Представление о душе умершего, находящейся на лугу вместе со стадом домашних животных, подвергшихся кремации вместе с покойным, достоверно восходит к раннескотоводческим религиозным воззрениям индоевропейцев» [50: 10]. Таким образом, включение общеиндоевропейского представления о загробном мире как о «пастбище, на котором пасутся души скота и жертвенных животных» [50: 5–6] значительно расширяет мифопоэтический фон данного стихотворения.

Обращает на себя внимание активность действующих сил, которую нельзя объяснить лишь как прием антропоморфизации природных начал: «сбегается свет, но по имени кликнуть боится», «задохнувшийся, плачущий луг», «слабеет трава, и непраздных касается рук», «задыхается луг, и немеет, и сходит с ума/ и, цепляя за локти ее, вымогает, как милость,/ боль и легкую смерть и забвение». По всей вероятности, в данном случае «луг» вполне соотносим с категорией «множественно-единичности», поэтому «луг» — это и пространство, в которое совершается переход, и активный «множественно-единичный» участник этого перехода, и событие, подчиняющее своей логике в него попадающий субъект: «чтобы здесь, перевив с повиликой и диким укропом,/ удержаться от жизни и, в слезах задыхаясь, обвить/ эти щиколотки,

эти узкие пыльные стопы» [133: 39]. Так, в последней строфе Богородица уподобляется тому ценностному «множественно-единичному» пространству, в которое переходит: уже она (как действующий субъект) задыхается, плачет и обвивает, то есть совершается перенос целого (множественности) на его часть (единичность).

Однако, поскольку образ Богородицы по самой своей сути предполагает такие ценностные коннотации, как жертвенное ходатайство, заступничество перед лицом Бога, то вышеуказанные дефиниции «луга» могут транслироваться на человечество в целом («Луг духовный» Иоанна Мосха).

Таким образом, за счет взаимоуплотнения евангельского и обрядово-мифологического дискурсов, в данном стихотворении обнаруживается множество уровней прочтения семантики «луга», например: во-первых, «луг» в буквально-словарном эквиваленте и с заданными этим эквивалентом свойствами (вянуть, издавать перед дождем запах и т.п.); во-вторых, «луг» как обитель душ умерших; в-третьих, «луг» как то, что соотносится с категорией «множественно-единичности», где метонимическими представителями целого могут оказаться как «повилика» и «дикий укроп», так и сама Богородица; в-четвертых, «луг» как человечество, находящееся в активном взаимодействии с сакральным (ср.: «вымогает, как милость,/ боль и легкую смерть и забвение»); и в-пятых, «луг» как топика постепенного истощения-умирания (о запахе / дыхании), отказа от жизни.

Этот же принцип взаимоуплотнения двух дискурсов лежит и в основе стихотворения «Юдифь», относящегося к циклу «Из ранних стихов»: «— Должно быть, яд в тебя вошел/ и смерть твоя в дверях./ — Должно быть, яд в меня вошел/ и смерть моя в дверях,/ но прежде чем уйти во тьму/ и лечь к народу моему —/ клянусь! — я буду не одна./ И вот она,/ как дождь, идет/ в саду младенчества/ и рвет/ в ветвях висящий дом./И степь доходит до колен/ и все, что было серебром,/ здесь только звон и плен./ И сон, и звон, и тлен./ И вышел он, и встал в дверях:/ Желанна ты в моих глазах» [133: 50]. Здесь, как

и в предыдущем стихотворении, сюжетообразующим событием является выход из пространства жизни в пространство смерти. Как и в предыдущем случае, название стихотворения выполняет функцию идентификации: различные апелляции к библейским сюжетам оказываются вариантами по отношению к сюжету выхода в иномирие, причем экспериментальная попытка опустить название в обоих случаях привела бы к практически полному абстрагированию реципиента от аллюзивного фона стихотворения.

Семантика смерти проявляется в данном стихотворении (помимо прямых упоминаний: «— Должно быть, яд в тебя вошел/ и смерть твоя в дверях./ — Должно быть, яд в меня вошел/ и смерть моя в дверях»)) посредством обращения к типологическим мотивным категориям лирики О. Седаковой, среди которых: «вода» («дождь»), «сад», «дом», «сон». Следует отметить семантическое родство топики иномирия в стихотворениях «Успение» и «Юдифь»: ср. «И выходит она в задохнувшийся, плачущий луг» [133: 39] и «И степь доходит до колен» [133: 50]. Можно добавить, что в стихотворении «Юдифь» с пространством смерти также связано представление о «множественно-единичности» загробных сущностей: «но прежде чем уйти во тьму/ и лечь к народу моему <...>» [133: 50]. Переход к смерти, характеризующийся высокой степенью напряжения, осмысливается как ценностно значимый: ср. «Значит, стоило молча сучить непомерную нить» [133: 39] и «Желанна ты в моих глазах» [133: 50].

Повествовательная организация стихотворения «Юдифь» соотносима с типологическими моделями организации нарратива лирики О. Седаковой. Происходят телепортивные, мгновенные смещения точки рецепции от ситуации «здесь и сейчас» (в данном случае выраженной прямой речью) — к наблюдению метафизической жизни субъекта как третьего лица — и обратно: к говорению от первого лица ранее наблюдаемого субъекта. Именно благодаря этим рецептивным сдвигам осуществляется трансляция логики инобытия, которая на семантическом уровне обычно выражается посредством смещения самоидентификации субъекта (апеллирование к

мотивной категории «множественно-единичности», к амбивалентности моделируемого пространства и т. п.).

Диалог, открывающий стихотворение, звучит на крайней, ближайшей точке к переходу в пространство смерти, – поэтому он уже наделен некоторыми признаками этого пространства. Например, отповедь Юдифи звучит как эхо или продолжение партии, начатой первым голосом: «– Должно быть, яд в тебя вошел/ и смерть твоя в дверях./ – Должно быть, яд в меня вошел/ и смерть моя в дверях» [133: 50]. Но далее предложение переходит к плану сообщения: «но прежде чем уйти во тьму/ и лечь к народу моему –/ клянусь! – я буду не одна» [133: 50]. Так, прием тема-рематического построения фразы (еще до события перехода) объединяет звучащие голоса в некое полифоническое единство.

Особо значимой здесь представляется способность одного субъекта к наблюдению метафизического движения другого. Более того, достигается (как исполнение обещанного: «клянусь! – я буду не одна») эмпатический перенос, в виду которого наблюдающий адаптирует и полностью присваивает пространство наблюдаемого: «и все, что было серебром,/ *здесь* только звон и плен» [133: 50].

Ритмо-мелодический повтор: «и все, что было серебром,/ *здесь* только звон и плен./ И сон, и звон, и тлен» [133: 50], – выполняет не только функцию фонетического иллюстрирования «звона», но и функцию увенчания общего музыкального рисунка, заданного повтором в первой строфе стихотворения, и – как следствие – суггестирует законы того пространства, в которое переходит Юдифь.

Любопытно, что Юдифь функционально сближается с категорией «вода» («дождь»), которая может рассматриваться как метонимическое присутствие иномирия. Выше уже обращалось внимание на неперемнную женскость образа смерти в фольклорно-обрядовой традиции. Здесь же отсылка к библейскому сюжету рокового вожделения по отношению к

женщине соединяется с вождением по отношению к смерти: «Желанна ты в моих глазах» [133: 50].

Сюжет метафизического перехода, являющийся одним из центральных для лирики О. Седаковой, можно считать восходящим к похоронно-обрядовым представлениям славян: «Погребальный обряд принадлежит к типу переходных обрядов <...>, в которых ритуально закрепляется перемена статуса человека, осмысленная в пространственных категориях – как **выход** из одного локуса <...> и **вход** в другой. "Пространство жизни" и "пространство смерти" (или "вечной жизни", что в данном случае то же) – основные представления, которыми оперирует обряд. Эти пространства <...> весьма близки представлению о двух домах» [131: 31]; см. о древней традиции хоронить покойника в доме, где он жил [35: 75]).

«Дом» является одним из основных мотивов лирики О. Седаковой. Наряду с другими ее типологическими мотивами «дом» имеет значение архетипа и восходит к славянским фольклорно-обрядовым представлениям: «Лексика "дома" настолько тесно связалась с означением гроба, могилы <...>, что можно встретить табуирование слова **дом** по отношению к жилищу <...> Исследователи славянских древностей предполагают, что именно дом (или пространство дома) мог быть древнейшим местом захоронения у славян: красный угол <...>, подполье, голбец <...>, подпечье, подпорожье. Материалы позднейших обрядов сохранили некоторые реликты погребения возле дома или под домом, но это касается некрещеных детей и вещей умершего. Однако в целом "место жизни" и "место вечной жизни" <...> разъединены и соотнесены с домом и кладбищем как "новым домом", "другим домом" умершего: см. традицию надгробий в форме дома или следы этой традиции в лексике надгробных сооружений <...>» [131: 73–74].

Семантика, имплицитно заданная в стихотворении «Юдифь» («И вот она,/ как дождь, идет/ в саду младенчества/ и рвет/ в ветвях висящий дом»), метатекстуально находит отзвук в тех стихотворениях О. Седаковой, которые сюжетно организованы вокруг мотивного ряда «сон» – «колыбель» – «гроб»

– «дом». Указанный семантический аспект будет рассмотрен в данной работе в связи с сюжетно-стилистическим обращением О. Седаковой к жанру колыбельной. Здесь же уместным представляется компаративное рассмотрение вариантных проявлений мотива дома на материале двух стихотворений: «Юдифь» (представляющего цикл «Из ранних стихов») и «Дом» (представляющего цикл «Старые песни»).

Сюжет выхода / перехода структурно снижается в стихотворении «Дом» до уровня вспомогательного мотива, однако модель наложения библейского и фольклорно-обрядового дискурсов остается неизменной: «Будем жить мы долго, так долго,/ как живут у воды деревья,/ как вода им корни умывает/ и земля с ними к небу выходит, Елизавета – к Марии./ Будем жить мы долго, долго./ Выстроим два высоких дома:/ тот из золота, этот из мрака,/ и оба шумят, как море./ Будут думать, что нас уже нет.../ Тут-то мы им скажем:/ – По воде невидимой и быстрой/ уплывает сердце человека./ Там летает ветхое время,/ как голубь из Ноева века» [133: 199]. Стилистическая организация данного стихотворения полностью связана с анонимной фигурой повествователя, которому принадлежит нарратив. Безымянность, неопределенность фигуры повествующего провоцирует аттрактивное сближение с образом бродячего певца или сказителя (о чем косвенно может свидетельствовать название стихотворного цикла, к которому относится данное стихотворение: «Старые песни»), в то же время все те же характеристики повествователя сближают его с некоторыми валентностями мотивной категории «множественно-единичности» и – более широко – с субъектами, наделенными знанием загробного мира, ср.: «Будут думать, что нас уже нет.../ Тут-то мы им скажем:/ – По воде невидимой и быстрой/ уплывает сердце человека» [133: 199] (стихотворение «Дом») и «Ничего, что лежу я в могиле, –/ чего человек не забудет!/ Из сада видно мелкую реку./ В реке видно каждую рыбу» [133: 207] (первое стихотворение из «Третьей тетради», также представляющей цикл «Старые песни»). Кроме того, местоимение «мы», с помощью которого идентифицируется повествователь,

транслирует интимно-множественную семантику, характерную для стихотворения «Колыбельная» из цикла «Вечерняя песня», обращенного к памяти бабушки О. Седаковой (Дарьи Семеновны Седаковой): «<...> И где звезды рождественская спица?/ где бабушка, моя сестрица?/ *мы* вместе долго, долго шли/ и говорим:/ смотри, какой знакомый,/ какой неведомый порог!/ Кто там соскучился? кто без детей и дома,/ как в чистом поле, одинок?/ *Мы* не пойдем, где люди злые,/ куда не велено ходить,/ но здесь, где нам постели застелили/ и научили дружно жить,/ *мы* не расстанемся» [133: 370–371].

Таким образом, в стихотворении «Дом» происходит не только поэтическое иллюстрирование фольклорно-обрядового сближения пространств жизни и смерти с представлением о двух домах, но и актуализация метонимической связи между домами-пространствами и множественным субъектом говорения: «Будем жить мы долго, долго./ Выстроим два высоких дома:/ тот из золота, этот из мрака,/ и оба шумят, как море./ Будут думать, что нас уже нет...» [133: 199]. Важно заметить, что отношение метонимии изначально связано с активной деятельностью субъекта (здесь одновременно: и повествующего, и повествуемого субъекта; а также повествуемого субъекта в цитируемом фрагменте стихотворения «Юдифь»), ср.: «*Выстроим* два высоких дома» [133: 199] и «И вот она,/ как дождь, идет/ в саду младенчества/ и *рвет*/ в ветвях висящий дом» [133: 50]. Так, ситуация перехода / выхода оказывается инициирована самим субъектом. Когда же данная ситуация достигает масштабов свершившегося события, инициировавший ее субъект становится нераздельной частью пространства, в которое произведен переход, его метонимическим представителем. К тому же, сама авторская установка О. Седаковой на синкретизм библейского и фольклорно-обрядового дискурсов задает рассмотрение ситуации перехода / выхода в масштабах универсализации и космоизации, свойственных мифу (например: «Будем жить мы долго, так долго,/ как живут у воды деревья,/ как вода им корни умывает/ и земля с ними к небу выходит, Елизавета – к Марии»).

Особым образом реализуется сюжет метафизического движения / выхода / перехода в стихотворении «Проводы» (открывающем триптих «Selva selvaggia» из цикла «Дикий шиповник»), посвященном памяти Михаила Хинского. Строго говоря, специфика этой реализации отмечена уже в самом названии стихотворения: некоторая часть пути преодолевается умершим и живыми совместно – в силу чего пространство выхода / перехода совмещает в себе черты как профанной, так и метафизической реальностей: «и человек в одежде поминальной/ несет последнюю свечу./ И с тварью мелкокрылой и печальной/ душа слетается к лучу» [133: 65].

С указанной ситуацией связана сложность повествовательных стратегий, направленных на инициирование диалога между субъектами, принадлежащими к разным пространствам. Так, строки: «Из тайных слез, из их копилки тайной/ как будто шар нам вынули хрустальный» [133: 65], – можно расценивать как нарратив от лица провожающих, в силу своего действия приобщенных к движению и тайне провожаемого. Следующая фраза: «И с тварью мелкокрылой и печальной/ душа слетается к лучу» [133: 65] – представляется срединной или переходной между нарративами провожающих и нарративом провожаемого: «– Ты думаешь, на этом повороте/ я весь разорванная связь? –/ я в руку взял/ то, что внутри вы жжете,/ и вот несу, от света хоронясь./ И я не воск высокий покаянья,/ не четверговую свечу,/ но малый свет усилья и вниманья/ несу туда, где быть хочу./ Промой же взгляд, любовью воспаленный,/ и ты увидишь то, что я:/ водой прекраснейшей, до щиколоток влюбленной/ полна лесная колея./ Гляди же: за последнюю свободу,/ через последнюю листву,/ по просеке, по потайному ходу,/ раздвинутому веществу,/ ведут меня» [133: 65–66]. Как видно, данное обращение относится не ко всем провожающим, но к одному из них. Так, провожаемый выделяет некоего субъекта, который сам себя мыслит не отдельной единицей, но возможным представителем общности провожающих: «как будто шар *нам* вынули хрустальный», «и *наших* чувств

темнеющую силу/ он называет и благодарит» [133: 65, 66]. Здесь уникальным образом категория «множественно-единичности» оказывается транслируемой на реальность мира профанного, увиденного с метафизически смещенной точки рецепции. На возможность такого рода интерпретации указывает и то, что параметры единичности возникают лишь в связи с указанной рецептивной возможностью, в то время, как сам адресат высказывания идентифицирует себя, как уже было показано, только со множественностью, одновременно являясь и единичным выразителем голоса множественности, и транслятором той реальности, к которой эта множественность не принадлежит: «И, сколько сил хватало, *там* этот свет еще горит,/ и *наших* чувств темнеющую силу/ он называет и благодарит» [133: 66].

Таким образом, субъект последней строфы оказывается и принадлежащим к пространству провожающих, и, благодаря активному обращению к нему провожаемого, оказывается приобщенным к пространству провожаемого. Поэтому нарратив субъекта последней строфы адаптирован к логике обоих пространств: дейксис «там» определяет вектор соотнесения двух пространств, а грамматический сдвиг, касающийся несогласования времен («И, сколько сил *хватало*, там этот свет еще *горит*,/ и наших чувств темнеющую силу/ он называет и *благодарит*»), возможно, указывает на вневременное значение усилий совместного пути.

Однако соучастие события проводов, как видно, не ограничивается усилиями только лишь провожающих и провожаемого: «<...> как будто шар *нам вынули* хрустальный <...>» [133: 65] и «Гляди же: <...> *ведут меня* <...>» [133: 66]. Здесь через пассивный залог субъекты высказывания констатируют включенность явленной им реальности в реальность иного порядка, целиком детерминирующую интенсивность актуализированного события. Причем эта высшая реальность уже явлена провожаемому («— Ты думаешь, на этом повороте/ я весь разорванная связь? —/ я в руку взял/ то, что внутри вы жжете,/ и вот несу, от света хоронясь./ И я не воск высокий

покаянья,/ не четверговую свечу,/ но малый свет усилья и вниманья/ несущу туда, где быть хочу») и транслируется через нарратив единичного представителя множественности профанного бытия в последней строфе стихотворения.

Так, религиозно-обрядовое действие проводов / совместного пути / выхода / перехода обнаруживает себя как ситуацию явления: эта ситуация на семантическом уровне связана с мотивообразующими категориями «зрения» и «вещества» лирики О. Седаковой. Явление новой реальности напрямую связано с актуализацией здесь и сейчас новой рецептивной возможности, прежде всего, визуальной, ср.: «Из тайных слез, из их копилки тайной/ как будто шар нам вынули хрустальный» [133: 65] и «Промой же взгляд, любовью воспаленный,/ и ты увидишь то, что я <...> Гляди же <...>» [133: 66]. Мотивные варианты дихотомии знания / не-знания, памяти / не-памяти в данном стихотворении актуализируются через ситуацию качественного изменения восприятия: через преобразование субъектов и объектов рецепции. Организация самого объектного ряда, связанная с мотивом вещества, представляется соотносимой здесь с организацией семантики категории «множественно-единичности», например: «И с тварью мелкокрылой и печальной/ душа слетается к лучу» [133: 65] и «за последнюю свободу,/ через последнюю листву,/ по просеке, по потайному ходу,/ раздвинутому веществу,/ ведут меня» [133: 66].

Следует обратить внимание на интертекстуальный фон данного стихотворения, связанный с типологическим для О. Седаковой обращением к лирике Гёте. Уплотнение семантики смерти происходит за счет взаимодействия литературного и обрядово-фольклорного дискурсов, а именно: 1) мотива бабочки и свечи и 2) представления о «множественно-единичности» сущностей загробного мира. Здесь, как и в некоторых других стихотворениях, семантика «света» выполняет организующую функцию по отношению к семантике «множественно-единичности», ср., например: «И с тварью мелкокрылой и печальной/ душа слетается к лучу» [133: 65]

(стихотворение «Проводы») или «Что душа? Нечастый случай,/ птичий грай и дачный сон./ Но столбняк ее летучий/ жестким золотом пронзен» («В это зыбкое скопление»; «Из ранних стихов») [133: 26].

Специфика обращения к дихотомии света / не-света представляется здесь также связанной с авторской ориентацией на христианскую традицию, в которой указанная семантика имеет предельно высокий коннотативный статус. Как видно, в данном стихотворении, благодаря ориентации на христианскую традицию, осуществляется моделирование события перехода / выхода в новую физику иномира: «и человек в одежде поминальной/ несет *последнюю свечу*./ И с тварью мелкокрылой и печальной/ душа слетается к лучу./ – Ты думаешь, на этом повороте/ я весь разорванная связь? –/ я в руку взял/ *то, что внутри вы жжете*,/ и вот несу, *от света хоронясь*./ *И я не воск высокий покаянья*,/ *не четверговую свечу*,/ *но малый свет усилья и вниманья*/ несу туда, где быть хочу» [133: 65]; «И, сколько сил хватало, там этот *свет* еще горит» [133: 65].

Характерной для ситуации диалога между двумя мирами в лирике О. Седаковой оказывается способность света и тьмы к взаимовключению как варианту проявления дихотомии света / не-света, ср.: «я в руку взял/ то, что внутри вы жжете,/ и вот несу, от света хоронясь» [133: 65] или «<...> монах старинный вопрошает:/ – Скажи, кому подобен я? – / и видит: зеркало живое,/ крылатое, сторожевое,/ журча, спускается к нему –/и отражает ту же тьму,/ какую он борол. Но в нем,/ в дыханье зрячем за стеклом,/ она – как облако цветное,/ окружена широким днем» («Легенда шестая»; «Дикий шиповник») [133: 62]. Данные примеры показывают, что авторское внимание сосредоточено на градации самой способности воспринимать свет (в уже оговоренном контекстуальном поле). Интенсивность этой способности оказывается в отношениях зависимости от приближения к ситуации метафизического пути / выхода / перехода. Обозначенные авторские интенции представляются соотносимыми с новозаветной метафорой внутреннего зрения или разума, воздействующего на человека просветляюще

либо омрачающе: «Светильник для тела есть око. Итак, если око твоё здорово, все тело твоё будет исполнено света; но если око твоё нечисто, все тело твоё будет исполнено мрака. А если свет, который в тебе, есть тьма, то как же темна сама тьма!» (Мф 6:22–23).

Если обратиться к вопросу о том, как представлена ситуация метафизического пути / выхода / перехода на уровне прочтения данного стихотворения в свете обрядово-фольклорного дискурса, то необходимым представится обращение исследовательского внимания к мотиву воды. В данном стихотворении, в отличие от вышерассмотренных примеров, «вода» по отношению к сфере иномирия не выполняет функции ни метонимии, ни дейксиса. Здесь «вода» буквальным образом включена в событие перехода как его инициационная составляющая: «водой *прекраснейшей*, до щиколоток *влюбленной*/ полна лесная колея./ Гляди же: за последнюю свободу,/ через последнюю листву,/ по просеке, по потайному ходу,/ раздвинутому веществу,/ ведут меня». Здесь предельно значимы определения, относящиеся к «воде», так как то, что определяет событие проводов или перехода, может определить и судьбу самого провожаемого, то есть субъекта, совершающего переход. По обрядово-фольклорным представлениям (имеющим универсально-мифологическое значение), «<...>. Путь в загробный мир лежит через водную преграду: *забытную реку, Забыть-реку, огненную реку*. <...>» [131: 52] и, кроме того, «Водная стихия может быть представлена в образе "грязей", "болота", "лужи", которые переходят вброд» [131: 53]. Но, если в приведенных контекстах водная стихия является препятствием или затруднением, для преодоления которого требуется актуализация определенных усилий, то в данном стихотворении она свидетельствует о принятии провожаемого новым пространством, то есть об исполнении надежд субъектов, соучаствующих и сопутствующих. Таким образом, семантика «воды» интерпретационно сближается не с погребальной традицией, но с другими обрядовыми действиями, для которых «<...> она является, напротив, средством *связи* <...>, *мостом* в загробье: по воде

пускают *поману*, вещи покойного; дети в весеннее половодье по реке отправляют щепки <...>; по реке пускают венки при гадании и пр.» [131: 53].

На семантическом уровне стихотворения «Проводы», благодаря актуализации сюжета совместного прохождения того отрезка пути, который соединяет мир живых и мир умерших, происходит собирание «единого комплекса вода – мост – путь», за составляющими которого «<...> стоит их древнейшее единство и сближенность с семантикой *смерти*, которое засвидетельствовано славянской лексикой, образованной от корня *paŭ-* (и. –е. **paui-* "корабль") и служащей обозначением как умершего, так и загробного мира вообще: *навь*, *навье*, др.-рус. *нави*, *Навской день* и т.п.» [131: 53].

Наряду с сюжетообразующим мотивом пути-выхода / перехода не менее существенным для лирики О. Седаковой является мотив пути-скитальчества. Если для примеров, приведенных выше, кульминацией лирического повествования является момент выхода в иное пространство, то нарратив стихотворений, образованных вокруг мотива пути-скитальчества, ведется как бы в виду будущей или бывшей уже кульминации. Если в этих стихотворениях и есть разделение на живых и умерших, то оно призвано работать не по модели противопоставления и разграничения, но по модели, выявляющей общность и взаимозависимость между судьбами живых и мертвых.

В качестве примера нарратива, актуализированного в виду близящейся кульминации (события выхода / перехода), можно привести стихотворение «Легенда вторая», относящееся к циклу «Дикий шиповник». Первые две строфы этого стихотворения принадлежат повествующему субъекту: «Среди путей, врученных сердцу,/ есть путь, пробитый в оны дни:/ переселенцы, погорельцы/ и все, кто ходит, как они, –/ в груди удерживая душу, одежду стягивая, шаг/ твердя за шагом – чтоб не слушать/ надежды кнут и свист в ушах» [133: 60–61]. Здесь ощущение анонимности повествующего субъекта связано, скорее всего, с его же устремлением к общности, соборности. Подобно тем стихотворениям, для которых необходимым является

обращение к мотивообразующей категории «множественно-единичности», в данном стихотворении наиболее весомой оказывается констатация повествователем собственной причастности к некоей общности («переселенцев» и «погорельцев»). При этом индивидуальный выбор субъекта по поводу принадлежности к определенной общности имеет надындивидуальную мотивацию: «Среди путей, *врученных* сердцу». Кроме того, благодаря обыгрыванию и одновременному включению сразу нескольких валентностей слова «путь», поддерживается метатекстуальная концептуализация категории «пути». Действительно, условное разделение первой фразы на части позволяет развести разные значения одной лексемы. «Путь» в контексте: «Среди путей, врученных сердцу, есть путь <...>», – это есть «направление деятельности, развития чего-нибудь, образ действий» [111]; «путь» в контексте: «есть путь, пробитый в оны дни:/ переселенцы, погорельцы/ и все, кто ходит, как они, –/ в груди удерживая душу, одежду стягивая, шаг/ твердя за шагом – чтоб не слушать/ надежды кнут и свист в ушах», – это одновременная актуализация первого значения и значения «пути» как «направления, маршрута» [111], то есть в очередной раз осуществляется присущее О. Седаковой соединение интенционального и буквально физического векторов.

В виду обозначенной общности с «переселенцами» и «погорельцами» повествующего субъекта первых двух строф, третью и четвертую строфы можно рассматривать как строфы, озвучиваемые «множественно-единичным» голосом «переселенцев» и «погорельцев»: «Кто знал, что Бог – попутный ветер? –/ ветров враждебная семья,/ чтоб выпрямиться при ответе/ и дрогнуть противостоя,/ и от любви на землю пасть,/ и тело крепкое проклясть –/ ларец, закрытый на земле» [133: 60]. Актуализация типологического для поэзии О. Седаковой мотива борьбы, родственного библейскому мотиву богоборчества Иакова (Быт 32: 22–32), указывает на континуальность и напряженность преодоления пути.

Пятая строфа указывает на соборного субъекта прямой речи последней (шестой) строфы: «И руки так они согнули,/ как будто Богу протянули/ вино в запаянном стекле:/ – Открой же наконец, испробуй,/ таков ли вкус его и вид,/ как даль, настоянная злобой,/ Тебя предчувствовать велит!» [133: 60–61]. Здесь осуществляется одновременное сопряжение нескольких мотивов библейско-христианской традиции: смирения, восстановления в человеке подобия Бога и мотива богоборчества в указанном выше ветхозаветном смысле. К тому же, «этимологическая семантика славянского *кровь* (*кры*, **kru-*) "скрытое", указывает на возможность отождествления *души* и *крови* (или нахождения ее внутри крови, совпадающее с библейской традицией) именно по признаку тайного, невидимого, скрытого» [131: 61].

Такое прочтение представляется актуальным и для стихотворения «Я имя твое отложу про запас», относящегося к циклу «Из ранних стихов»: «<...> восходит сокровище *крови моей*,/ глухое сиротство, куда обогреться,/ закутавши хворые ветки в тряпье,/ приходят деревья путем погорельцев» [133: 25]. Однако следует подчеркнуть, что в данном стихотворении имплицитно задан смысловой потенциал, коннотативно превышающий строгое отождествление «душа» – «кровь». Об этом свидетельствует сопряжение дискурсов, связанных с христианско-религиозными («Я имя твое отложу про запас,/ про *святочный* сон в золотой канители <...>») и фольклорно-обрядовыми представлениями («<...> приходят деревья путем погорельцев»). В качестве буквально эксплицированного нарративного сегмента пересечения этих дискурсов можно рассматривать фразу: «<...> восходит сокровище *крови моей* <...>» [133: 25], – одновременно относящуюся к обоим из них. Таким образом, выражение «сокровище крови моей» может прочитываться одновременно и как «жизненная сила» (понимание, близкое к говорам), и как «дух» (в понимании, присущем христианской традиции) [134: 132].

В отличие от стихотворения «Легенда вторая», сюжет которого актуализируется накануне будущей кульминации, сюжетная динамика

рассматриваемого стихотворения располагается как бы между двумя кульминациями, заявленными в первой строфе; между будущей кульминацией («Я имя твое отложу про запас <...>») и уже прошедшей («<...> судьба удалась, и пурга улеглась <...>»). Такая повествовательная стратегия может восприниматься как отсылка к традиционным христианским представлениям о смерти, суде и воскресении.

Нужно сказать, что данное стихотворение, как и стихотворение «Легенда вторая», организовано вокруг мотива пути-скитальчества. Собственно время повествования – это время смены одинокого пути (по поводу которого сказано: «<...> судьба удалась, и пурга улеглась <...>») путем «множественно-единичным» (о котором говорится: «приходят деревья путем погорельцев»). К тому же, мотив пути-скитальчества сопряжен в лирике О. Седаковой с мотивом нищеты, который также располагает, как минимум, двумя уровнями прочтения. Первый – в свете христианского понимания последней нищеты, второй – в свете обрядово-фольклорных мотиваций: «Представление умершего как *нищего* связано с семантикой смерти – *суда* (рус. диал. *суд* «смерть») и обряда как *дележа* <...> Нищий выступает в обряде как заместитель покойного <...> *Нищий* же <...> (также *гость, чужой, просјак*) воспринимается как ипостась божества, особенно – деифицированного предка (ср. попрошайничество колядовщиков, приходящих как гости из страны мертвых)» [131: 43].

2.3 Мифопоэтическая атрибуция мотива сна

Семантика сна, широко работающая во всем изучаемом метатексте, собирает вокруг себя парадигму таких мотивов, как «сон» – «колыбель» – «гроб» – «дом». Наиболее показательными в этом смысле представляются поэтические обращения к жанру колыбельной, относящиеся к различным циклам («Дикий шиповник», «Старые песни», «Вечерняя песня», «Начало книги») сборника «Стихи» О. Седаковой.

Так, стихотворение «Горная колыбельная» из цикла «Дикий шиповник» предлагает читателю плотное семантическое поле, одним из смыслопорождающих стимулов которого является его мифопоэтическая доминанта. Уже в первой строфе происходит зачаточная концентрация всех логических и семантических путей последующей разверстки стихотворения (в плане ориентации как на мифологичность поэтикообразующих кодов, так и на ритмико-мелодийную организацию колыбельной): «В ореховых зарослях много пустых колыбелей./ Умершие стали детьми и хотят, чтобы с ними сидели,/ чтоб их укачали, и страх отогнали, и песню допели:/ – О сердце мое, тебе равных не будет, усни» [133: 114–115]. Первое, что обращает на себя внимание, это принцип двойного кодирования, основанный на парадигматической паре дети / умершие. Так, фраза: «много пустых колыбелей» [133: 114], – соотносится с прочтением «дети как умершие», а благодаря добавлению фразы, зеркальной этому прочтению: «умершие стали детьми» [133: 114], – формируется семантика не линейного, но парадигматического уровня прочтения. На этом уровне оба высказывания уже не имеют между собой противительных отношений, но включаются в некий логико-мифический палиндром. Здесь представляется уместным обращение к семиотической теории Ю. Лотмана: «Закон зеркальной симметрии – один из основных структурных принципов внутренней организации смыслопорождающего устройства. К нему относятся на сюжетном уровне такие явления, как параллелизм "высокого" и комического персонажей, появлений двойников, параллельные сюжетные ходы и другие хорошо изученные явления удвоений внутритекстовых структур. С этим же связаны магическая функция зеркала и роль мотива зеркальности в литературе и живописи» [89]. В связи же с текущим анализом настало время обратить внимание на специфику интенциональности лирики О. Седаковой. Речь идет о некоей общей структурно-семантической направленности, обратной переводу мифа на язык сюжетно-линейного повествования. В свете такого рода интенциональности на первый план выходит как раз изоморфизм

мотивных, субъектно-объектных и – как следствие – повествовательных категорий.

Так, в стихотворении «Горная колыбельная» принцип изоморфизма проявляют такие мотивные категории, как «рождение» / «смерть» / «сон». Безусловно, этот принцип имманентен самой мифопоэтической природе этих категорий: «С представлением о смерти – загробном мире и состоянии умершего – устойчиво связан мотив *сна*: см. в плачах "просонье вековешное", "сны забудущие", церк. "кончина". Обряд противопоставляет смерти-сну ритуальное *бдение* (две или три ночи при покойном) – ср. др.-рус. *бъдынъ*; Детям нельзя спать, нужно разбудить их при выносе» <...>. С бдением соотносится *стояние* (сохранение вертикального положения): при выносе поднимают скот; поминальную трапезу или часть ее справляют стоя. Второй день после погребения имеет широко распространенную терминологию "пробуждения": блг. *розбуд*, полес. *побужати покойника* и др. <...> Связь фольклорной колыбельной с символикой смерти несомненна; несомненна и универсальна эта связь в человеческой культуре» [131: 57]; «<...> славяне признавали в душе нечто отдельное от тела, имеющее свое самостоятельное бытие. По их верованиям, согласным с верованиями других индоевропейских народов, душа еще в течение жизни человека может временно расставаться с телом и потом снова возвращаться в него; такое удаление души обыкновенно бывает в часы сна, так как сон и смерть — понятия родственные» [12: 100]. Подтверждение непреходящей актуальности сближения или же отождествления таких понятий, как сон и смерть, можно получить, обратившись к проницательной работе А. Журавлева «Язык и миф. Лингвистический комментарий к труду А.Н. Афанасьева "Поэтические воззрения славян на природу"», автор которой обращается к наиболее точным литературным контекстам [39: 754].

Можно сказать, что жанр колыбельной, усыпляющей песни по самой своей архаичной природе предполагает обращение к неразрывному комплексу, в котором будут зарифмованы две смысловые парадигмы:

рождение – колыбель и смерть – гроб. В анализируемом стихотворении особенно значимым представляется характер отношения «умерших / детей» к колыбельной песне как к незавершенному и востребованному нарративу: «Умершие <...> *хотят*, чтобы песню допели: – О сердце мое, тебе равных не будет, усни» [133: 114]. Здесь рефренная фраза не только организует ритмико-мелодийный рисунок стихотворения, но и как бы является прямой речью самоозвучиваемого и циклично-непреходящего бытия. Последний вывод не покажется сомнительным допущением, если внимательно проследить за тем, как именно звучит эта фраза в последующих строфах данного стихотворения.

Действительно, если в первой строфе рефренная фраза вписана в контекст перечислений, констатирующих положение вещей вообще в господствующей картине мира, где кто-то потенциально способен допеть желанную песню «умершим / детям», – то во второй строфе появление субъекта первого лица интимизирует данное типологическое пространство, эмпатически снимая с читателя роль стороннего наблюдателя: «И ночь надо *мною*, и так надо *мною* скучает,/ что падает ключ, и деревья ему отвечают,/ и выше растут и, встречаясь с другими ключами.../ – О сердце мое, тебе равных не будет, усни» [133: 114]. Здесь, кроме того, ценным оказывается развертывание парадигматики, заявленной в первой строфе: к перечислявшимся выше мотивным категориям («смерть» – «гроб» – «колыбель» – «сон») прибавляется категория «ночь». Формирование такого мотивного ряда не случайно, оно обусловлено глубокой укорененностью в обрядовой традиции: «<...> *жизнь* и *смерть* противопоставлены как бдение и сон – и, соответственно, как день / ночь, свет / тьма, солнце / луна (солнце светит живым, луна мертвым – ср. изображения на сербский стелах)» [131: 58].

Семантический комплекс «вода» – «дорога» – «дерево», подтверждающий единство на уровне своего мифопоэтического генезиса, уже рассматривался выше как выражение темы пути в погребальном обряде,

в которой каждая из перечисленных категорий может представлять как все пространство инобытия, так и его метонимическую часть [50: 57; 131: 55]. Так, уже в первых двух строфах «Горной колыбельной» собирается довольно длинный мотивный ряд: «смерть» – «вода» («ключ») – «дорога» – «дерево» – «гроб» – «колыбель» – «сон» – «ночь» (семиозис данного стихотворения, работающий на пересечении множества семантических сфер, порождает импульсы к появлению новых читательских кодов, например, как это будет показано дальше, способствует сближению категорий «пути» и «повествования»).

Принципиальным же оказывается не собственно семантический ореол «ночи», но удержание в сознании реципиента этого ореола при прочтении последующего перечислительного ряда, каждый член которого одновременно дискретно-персонифицирован и синкретично-безличен, проявляя свою «множественно-единичную» природу: «<...> ночь <...> надо мной, и так надо мною скучает»; «падает ключ»; «деревья <...> отвечают <...> и выше растут <...>». Обращает на себя внимание и смешение поэтического и прозаического кодирования при смыслообразовании данного стихотворения. Так, выражения «ночь <...> скучает» и «деревья <...> отвечают» еще могут рассматриваться в качестве метафорических (хотя сближение «ночи» и «смерти» понижает уровень неожиданности (нормализует, мифопоэтически оправдывает) столкновения реципиента со словом «скучает», но выражения «падает ключ» и «деревья <...> растут» вовсе устроены по принципу реализации наиболее устойчивых смысловых валентностей. Создается впечатление звучания слова в своем родном, нулевом контексте. Причем с этого контекста снимается налет клишированности, а нарицательные имена звучат как имена собственные.

Итак, повествующий субъект оказывается включенным в этот «множественно-единичный» мир нарицательно-собственных имен. В этом мире организующая роль принадлежит самому повествованию / звучанию. Можно уследить, например, продолжение пения-присутствия, способного

отгонять страх от «умерших / детей», первой строфы в круговой казуальности актуализации речи второй строфы: «<...> ночь <...> так <...> скучает,/ что падает ключ <...>»; «<...> падает ключ, и деревья ему отвечают <...>»; «<...> деревья <...> выше растут и, встречаясь с другими ключами...». В этом мире все имеет голос, проявление этого голоса связано с типологическими для лирики О. Седаковой дихотомическими мотивами памяти / не-памяти, прерывности / не-прерывности. Как видно, актуализация голоса / пения / речи происходит по принципу цепного дыхания, когда одновременно соблюдаются и эстафетность, и непрерывность звучания.

Так, нарративный анализ данной строфы позволяет обнаружить эстафетно-непрерывный принцип протекания звучания / повествования, – вследствие чего (если сосредоточиться на письменной фиксации стихотворения) можно утверждать, что многоточие третьей строфы не обрывает, но циклизует его: прерывается лишь одна из экспликаций звучания / повествования, само оно наделено непреходящей континуальностью. Поэтому сама установка на обнаружение дискретно-единичных адресата и адресанта рефрена в мире субъектно-объектной нерасчлененности представляется несообразной. Важен прагматический характер непрерывного космизированного сообщения-повеления: «О сердце мое, тебе равных не будет, усни» [133: 114, 115], – выражение участия и памяти, данных в процессуальности.

С мотивом поминания связаны последующие строфы «Горной колыбельной»: «Когда бы вы спали, вы к нам бы глядели в окошко./ Для вас на столе прошлогодняя сохнет лепешка./ Другого не будет. Другое – уступка, оплошка,/ – О сердце мое, тебе равных не будет, усни./ Там старый старик, и он вас поминает: в поклоне,/ как будто его поднимают на узкой ладони./ Он знает, что Бог его слышит, но хлеба не тронет,/ и он поднимает ладони и просит: возьми! – <...>» [133: 114]. Как видно, речь идет об определенной связи с обрядовыми представлениями, ср: «Обрядовой трапезой <...> сопровождается каждая сцена обряда; в каждом локусе обрядовых действий

совершается угощение: в красном углу <...>; в доме до выноса <...>; ночью в доме; во дворе после выноса гроба; на могиле после погребения; хлеб раздают во время шествия; дома по возвращении; в течение 40 дней еду носят на могилу и выставляют в покуть или на окна; наконец, завершение этого ряда трапез – поминки 40-го дня <...>» [131: 114].

Также обращает на себя внимание внезапный (внезапность субъектных переходов характерна для многих стихотворений О. Седаковой) переход от личной местоименной формы первого лица единственного числа второй строфы («<...> ночь надо *мной* <...>») к формам множественного числа первого и второго лиц в двух последующих строфах («Когда бы *вы* спали, *вы* к нам бы глядели в окошко» и т. д.). Речь идет о диалогических связях между живыми и мертвыми. Если во второй строфе можно лишь догадываться о том, с каким миром соотносится субъект («<...> ночь надо *мной* <...>»), то в третьей и четвертой строфах совершенно явно разделение на «мы» (живые) и «вы» (умершие). Правда, именно здесь семантика сна трансформируется в мотив неусыпленности (см. сослагательное наклонение в третьей строфе: «*Когда бы вы спали*»). Именно в третьей строфе появляются трагедийные признаки нарушения мифической цикличности повествуемого мира, здесь намечается разрыв. Оказывается, что единственный путь гармонизации этого мира – это путь участия: усыпления / поминовения умерших живыми (связанный с категорией «сон» во всех его взаимодействиях с другими мотивами): «Другого не будет. Другое – уступка, оплошка» [133: 114].

С другой стороны, неопределенность статуса как умерших, так и живущих мотивирована еще заданной укорененностью в самом мифологическом сознании: «В отношении к *душам, дедам, мэрлой родзине* существенно знание о том, что когда-то они были другими – живыми. Эта двойственность, отсутствующая в отношении к персонажам традиционной низшей демонологии, и определяет весь характер *свят для мэрлых*» [131: 258]. Кроме того, «<...> жизненный цикл, по традиционным представлениям, продолжается после смерти и сливается с природным

круговоротом. Неразорванные кровные связи ставят живых в родственные отношения с природным круговоротом» [131: 261].

Эффект диалогизированного пространства возникает в этом стихотворении во многом благодаря принципу удвоения семантических структур. Так, например, диалогично-двойственна сама мотивная парадигма: «жизнь» – «смерть», «колыбель» – «гроб», «день» – «ночь» и т. д. Хорполилог второй строфы тоже интегрирует множество диалогов, эксплицированных в тема-рематическом порядке, который можно условно обозначить таким образом: «я» – «ночь», «ночь» – «ключ», «ключ» – «деревья», «растущие деревья» – «другие ключи» и т. д. Диалогично противопоставлены отношения между «нами» (живыми) и «вами» (умершими) третьей строфы, между единичностью («я») и множественностью («мы», «вы») субъектов. В четвертой строфе удвоение достигает своего кульминационного развития. Во-первых, удвоение реализуется на мотивном уровне дихотомического противопоставления сна и бодрствования, памяти и забвения; во-вторых, в четвертой строфе происходит организация пары, указывающей либо на два разных локуса (относящихся к предмету / к точке рецепции), либо на безразличие моделируемого пространства к оппозиционированию «тут» и «там»: (ср.: «<...> вы к *нам* бы глядели в окошко» и «*Там* старый старик <...>»); в-третьих, логике удвоения отвечает тавтологичность выражения «старый старик»; в-четвертых, удвоение происходит на уровне отношений «старый старик» – «поминаемые» и «Бог» – «старый старик».

Специфика реализации в данном стихотворении дихотомии памяти / не-памяти может рассматриваться в качестве отсылки к авторскому пониманию интенциональности как церковной, так и обрядовой традиции поминовения: «<...> **память** и **слава** <...> – важнейшие темы социальной жизни. И не только в том, собственно христианском смысле, что молитвенная память и дела живых, как мы верим, помогают ушедшим в их посмертном бытии – и, с другой стороны, память и участие ушедших (с

особенной очевидностью – святых, к которым постоянно обращается Церковь, а, как известно, никого нельзя считать святым до его кончины) сопровождают жизнь живых. Но более всего это существенно в том отношении, что само соединение живых и умерших в одном общении требует от нас другой мысли о *жизни* и *смерти*, другого разделения на "живое" и "мертвое" <...> Если ушедшие не мертвы, то и живые не окончательно живы. Можно даже сказать, что живые несут еще в себе ту смерть, ту долю смертного, которую ушедшие уже оставили за порогом кончины <...> И если живым что-то нужно от ушедших, то и ушедшие чего-то ждут от живущих» [136: 659–660] и «<...> поминальные дни обладают особой прагматикой: весь обряд, собственно, есть жертва. Участники поминовения вступают в особые, более прямые и осознанные, чем в других обрядах, отношения с "иным" миром, миром покойных. Поминовение иначе, чем другие обряды (например, святочный или свадебный), связано с внеобрядовой обыденной жизнью: эта связь охватывает не фрагменты реальности, а всю ее целиком» [131: 258].

Как видно, аллюзивность, относящаяся к обрядовой традиции, предполагает выхождение на первый план идеи жертвенности. Такое прочтение может быть подтверждено последними строками четвертой строфы: «Он знает, что Бог его слышит, но хлеба не тронет,/ и он поднимает ладони и просит: возьми! <...>» [133: 114].

Как уже отмечалось, нарушение цикличности (неопределенность положения живых и мертвых), ее разрыв ощущается как трагедия. Если прочтение в свете церковной традиции предполагает, что прагматикой поминовения является спасение души усопшего («Со духи праведных скончавшихся душу раба Твоего, Спасе, упокой, сохраняя ю во блаженной жизни, яже у Тебе, Человеколюбче. В покоищи Твоем, Господи, идеже вси святии Твои упоковаются, упокой и душу раба Твоего, яко Един еси Человеколюбец» [117; 30–31]), то прочтение в свете обрядовой традиции в качестве прагматики поминовения обнаруживает, прежде всего,

нивелирование эксцесса, восстановление прежнего цикла: «В основе самого названия обрядов, адресованных *душам*, всем *помным* и *непомным* покойникам, – память, воспоминание. Воспоминание в этом случае мыслится как особое действие, в котором снова воплотится, снова окажется живым когда-то случившееся событие. Обрядовое время как бы идет вспять течению времени физического, вернее, оно лежит под ним – время непреходящих и неразвивающихся событий» [131: 258]. Однако, если вспомнить строки третьей строфы («Когда вы бы спали, вы к нам бы глядели в окошко./ Для вас на столе прошлогодняя сохнет лепешка./ *Другого не будет. Другое – уступка, оплошка* <...>»), создается впечатление непрямого высказывания, имплицитно содержащего интенцию, нетождественную направленности в сторону «непреходящих и неразвивающихся событий», так суггестируется ощущение трагичности дихотомии прерывности / не-прерывности.

Так, к вышеперечисленным удвоениям семантической структуры анализируемого стихотворения добавляется еще дихотомия цикличности / не-цикличности, очевидным примером которой представляется молитвенное обращение «старого старика» в пятой строфе: «<...> усни, мое сердце: все камни, и травы, и руки,/ их, видно, вдова начала и упала на землю разлуки,/ и плач продолжался как ключ, и ответные звуки/ орешник с земли поднимали и стали одни...» [133: 114]. Мотив пути-повествования, организующего мир, получает развитие в качестве присоединения мотивных синтагм моления / плача. Выше уже говорилось о метафизической вписанности живых в «природный круговорот» в связи с неразрывностью их кровно-родственных связей с умершими. Из приведенного же контекста становится ясно, что этот «природный круговорот» трагичен и самоповествуем (повествовательной инстанцией может оказаться любая единица повествуемой истории). С одной стороны, он повествует о разрыве («их, видно, вдова начала и упала на землю разлуки»), с другой, – о непрерывности («<...> и плач продолжался <...>»).

В пятой строфе особого напряжения достигает диалогичность, постоянный выход навстречу составляющим субъектно-объектного мира: «камни» – «травы» – «руки» – «ключ» – «ответные звуки» – «орешник». Эти связи продолжают ряд, заявленный еще во второй строфе: «я» – «ночь» – «ключ» – «деревья» – «другие ключи» и т. д. Залогом непрерывности автоповествуемого мира оказывается отношение участия, непрестанно возникающее в самом пункте излома: ср. «<...> вдова <...> упала на землю разлуки» и «<...> ответные звуки/ орешник с земли поднимали <...>» [133: 114].

Категорией, собирающей вышеперечисленные субъекты / объекты повествуемого мира, можно назвать категорию «множественно-единичности». Действительно, все субъекты / объекты предстают одновременно и в качестве дискретных пунктов рассматриваемого пространства, и в качестве его метонимических представителей, описывая тем самым само соборно-единичное пространство. В свете данного толкования особенно любопытно поэтическое сближение множественности и единичности как тотальной скученности, заполненности пространства, его непрерывности и одиночества-прерывности: «<...> ответные звуки <...> стали одни <...>» [133: 114]. Здесь возникает эффект оксюморона: изолированного ответствования. Догадка об «упраздняющей» функции категории «множественно-единичность» (с имманентной ей оксюморонностью) подтверждается и на метатекстуальном уровне.

Последние две строфы «Горной колыбельной» дают понять, что данное стихотворение являет собой случай единства принципа образно-мотивной и структурно-повествовательной организации («О, жить – это больно. Но мы поднялись и глядели/ в орешник у дома, где столько пустых колыбелей./ Другие не смели, но мы до конца дотерпели./ – О сердце мое, тебе равных не будет, усни./ И вот я стою, и деревья на мне как рубаха./ Я в окна гляжу и держу на ладонях без страха/ легчайшую горсть никому не обидного праха./ – О сердце мое, тебе равных не будет, усни»). Так, по крайней мере, можно

судить о реализации категории «множественно-единичности». Повествующее «мы» является здесь вписанным в мир циклических взаимосвязей: «<...> все камни, и травы, и руки <...> вдова начала <...> упала на землю разлуки» – «плач продолжался как ключ» – «<...> ответные звуки/ орешник с земли поднимали и стали одни <...>» – «<...> *мы поднялись и глядели/* в орешник у дома, где столько пустых колыбелей» [133: 114–115]. Отношение участия оказывается здесь настолько прочным, что мотивирует (циклизирующий стихотворение) переход от множественности (единство которой подчеркивается противопоставлением «мы» – «другие») к соборной единичности повествователя: «И вот я *стою, и деревья на мне как рубаха*» [133: 115].

Возможно, что этот переход (как и все подобные) является переходом только с внешней рецептивной точки зрения, а для самого повествуемого мира может оказаться очередным озвучиванием его «множественно-единичной» сущности.

Обращение к единичности повествователя циклизует стихотворение (колыбельную песню), но – главное – иллюстрирует цикличность как закономерность самого повествуемого пространства, ср. вторую и последнюю строфы стихотворения: «И ночь надо *мною*, и так надо *мною* скучает <...>» и «И вот я *стою* <...>» [133: 114, 115]. Похоже, обращение в последней строфе к единичности повествователя не является возвращением в узком смысле к единичности, данной в начале стихотворения. Скорее, можно говорить об обогащении реципиента интерпретационными кодами на новом витке звучания непреходящего повествования / мира / мифа.

Интересна интенция О. Седаковой, направленная на озвучивание, деклиширование, преобразование слова. Так, в лоне непреходящей событийности мифа утверждается некое тождество события и его отсутствия. Поэтому само событие может приобретать такой несобытийный (с линейной точки зрения) признак, как статичность. Или – наоборот – статика может обретать потенциал событийности. Например, подобные выводы можно

сделать в связи с наблюдением за глаголом «стоять» в поэтическом метатексте О. Седаковой. Действительно, фраза: «И вот я *стою* <...>» – не воспринимается в своем контекстуальном окружении как простая констатация статичности. Напротив, ощущается, что в этом «стоянии» явлена максимальная реализация силового потенциала стоящего и повествующего субъекта. Можно привести достаточно большое количество метатекстуальных примеров суггестии «стояния» как предельно интенсифицированного действия или события, например: «<...> если это не тот заповеданный сад,/ где голодные дети у яблонь сидят/ и надкушенный плод забывают,/ где не видно ветвей, но дыхание темней/ и надежней лекарство ночное.../ Я не знаю, Мария, болезни моей./ Этот *сад мой стоит надо мною*» [133: 27]; «Но странная *ласка стоит* без касанья» [133: 31]; «Мне снилось, как будто *настало прощанье/ и встало* над нашей смущенной водой» [133: 72]; «Я тоже из тех, кому больше не надо,/ и *буду стоять*, пропадая из глаз <...>» [133: 73]; «Или *свиданье стоит*, обгоняющий сад,/ где ты не видишь меня, но увидишь, как листья глядят <...>» [133: 76]; «И молодая мать слезами умывала/ *лицо*, которое единственно *стояло*,/ когда все вещи, как тяжелая вода,/ по кровле скатываясь,/ падали туда...» [133: 83]; «или зимняя степь представлялась одной/ занавешенной спальней из темных зеркал,/ где *стоит* *скарлатина* над детской тоской <...>» [133: 112]; «И *свет троеручный желанья и славы/ и боли*, полюбленной до конца,/ *стоит* над тобой <...>» [133: 119]; «Попросим же, чтобы и нам/ *стоять*, как *свет кругом*» [133: 150] и т. д. Из приведенных примеров видно, что контекстный ореол «стояния» включает имплицирование дихотомии события / не-события. То есть подобные включения вполне возможно воспринимать как некие цитации мира-мифа.

Возвращаясь к «Горной колыбельной», следует отметить соборность, «единично-множественность» стоящего субъекта. Кроме того, не следует забывать о неразрывной связи категории «множественно-единичность» с семантикой сна и загробья. В рассматриваемом стихотворении данные связи

обнаруживаются в пункте его циклизации, ср. обращение к умершим / неспящим во второй строфе: «Когда бы вы спали, вы к нам бы глядели в окошко» [133: 114], – и сообщение последней строфы: «Я в окна гляжу <...>» [133: 115], а также ср. семантические повторы: «В ореховых зарослях много пустых колыбелей», «<...> глядели/ в орешник у дома, где столько пустых колыбелей» и «<...> держу на ладонях без страха/ легчайшую горсть никому не обидного праха» [133: 114–115]. Логике циклизации сопутствует логика «непрерывного разрыва».

Из всего сказанного можно заключить, что «множественно-единичность» является категорией, функционирующей на самых разных уровнях построения поэтического текста О. Седаковой. Во-первых, в ряде контекстов, например, во «Вступлении первом» из цикла «Тристан и Изольда» («Ведь сердце, как хлеба, ищет/ и так благодарит,/ когда кто-то убит,/ и кто-то забыт,/ и кто-то *один, как мы*» [133: 145]), в стихотворении «Земля» из цикла «Элегии» («– Потому что я есть, – она отвечает. –/ Потому что *все мы были*» [133: 385]) и в тому подобных «множественно-единичность» можно рассматривать как имплицитно заданный мотив; во-вторых, есть контексты, где этот мотив интегрирует все остальные мотивы стихотворения, например, в стихотворении «Шиповник» имплицитный мотив «множественно-единичности» (функционально коррелируя с мотивом смерти) интегрирует мотивы шиповника, земли («чернозема»), воды; и, наконец, в-третьих, наиболее показательным является случай, когда «множественно-единичность» функционально приближается к характеристике самого типа семиозиса: установления логической эквивалентности между единицами различных уровней организации структурно-семантического единства текста, где семантика множественности / не-множественности, единичности / не-единичности процессуализируется, включаясь во взаимоотношения с дихотомическими мотивами (примером может послужить рассматриваемое как единое целое стихотворение «Горная колыбельная»).

В качестве вывода можно сказать, что «Горная колыбельная» представляет тот тип лирического повествования, который предполагает выработку особых читательских навыков, имманентным стратегиям текста, а именно: адекватного восприятия «множественно-единичных» голосов повествуемого мира. Тип семиозиса, связанный с категорией «множественно-единичности», предполагает достаточную посвященность воспринимающего сознания, адекватность его мнемонического потенциала мнемоническому потенциалу каждого отдельного стихотворения, содержание которого превышает его собственные границы и формируется, как минимум, на мотивно-парадигматическом уровне метатекста.

Итак, изучение специфики функционирования элементов обрядовой поэтики в лирике О. Седаковой позволяет говорить о том, что обращение к фольклорно-обрядовому дискурсу происходит не только на уровне жанрово-тематической экспликации (циклы «Старые песни», «Стелы и надписи»), но и на уровне стабильной семантической синтактики, ориентированной на умножение аттрактивного потенциала поэтического текста. Фольклорно-обрядовый дискурс взаимодействует с другими культурными дискурсами лирики О. Седаковой, как правило, уступая им место аллюзивно-интертекстуального эксплицирования. Единицы обрядовой поэтики не только включаются в освоенное автором поле дихотомических прогрессий, но и преобразуют его в имманентном для них ракурсе. Основными локализациями инварианта общей судьбы в отношении обрядового дискурса являются варианты мотива пути: выхода, перехода, скитальчества, озвучивания (повествования, пения и т.п.). Все варианты мотива пути сообщают познавательному принципу исследуемого творчества (связанному с идеей границы) характер непрерывного, буквального взаимовключения областей жизни и смерти, где «множественно-единичные» актанты являются выразителями общей проекции мифологизированной картины мира.

ГЛАВА 3

КОНСТАНТЫ МОТИВНЫХ КОМПЛЕКСОВ ЛИРИКИ О. А. СЕДАКОВОЙ: ПРОЕЦИРОВАНИЕ АВТОРСКОЙ МОДЕЛИ МИРА

В предшествующей главе мы продемонстрировали общие планы, относящиеся к миромоделированию О. Седаковой. Прежде всего, было необходимо показать принципиальность авторских интенций, связанных с сообщениями инобытийных топосов. Логике этих сообщений подчиняется не только мотивная, но и формально-выразительная и нарративная организация текстов. Кроме того, принцип сообщаемости живых и умерших, как правило, реализуется через соединение фольклорно-обрядового и библейско-христианского дискурсов. Причем интертекстуальное погружение в культуру осуществляется на уровне метатекстуально устойчивых лексем-цитат. К их ряду можно причислить следующие: «жизнь», «смерть», «земля», «вода», «огонь», «воздух», «ночь», «день», «лицо», «свет», «тьма», «сон», «дом», «луг», «лес», «сад», «дорога», «лестница», «дерево», «куст», «шиповник», «роза», «зрение», «вещество», «душа» и др. В основном речь идет о культурных концептах, однако интуиции авторской избирательности апеллируют не столько к концепту в целом, сколько к совокупности его базово-универсальных, архетипических составляющих.

Миромоделирование О. Седаковой ориентировано на языковую стихию в имманентных автору культурных изводах. Выстраиваемый поэтический мир устроен по принципу изоморфизма по отношению к сплаву излюбленных автором культурных дискурсов, поэтому поэтикообразующие процессы в лирике О. Седаковой можно рассматривать как процессы, соответствующие образованию культуры. Концептные проекции как раз и

являются теми смысловыми пятнами, вокруг которых организована мотивная структура исследуемого творчества. В то же время нужно сказать, что насколько концептные интерактивные импульсы влияют на формирование мотивной семантики, настолько и сами мотивы процессуализируют, специфически оформляют заданные концептами смысловые поля, адаптируют к интенциональной логике смыслового целого. Данная глава посвящена изучению имплицитных процессов, связанных с поэтическим осмыслением культуры, где предметы вопрошания даны в плане выражения мотивной системы.

К сожалению, объем настоящей работы не позволяет рассмотреть весь мотивный корпус лирики О. Седаковой. В предшествующей главе, имеющей своей целью рассмотрение мифопоэтической основы творчества О. Седаковой, так или иначе уже происходило обращение ко многим мотивам исследуемого творчества. Настоящая же глава представляет собой наработки к поэтологическому словарю О. Седаковой (на примере мотивов шиповника, сада, сна, лица, дома и мотивов света / не-света, памяти / не-памяти, знания / не-знания, выбранных произвольно из числа наиболее значимых для поэтического мирообраза О. Седаковой). Если в предшествующей главе в основном был представлен целостный анализ отдельных стихотворений, то предметом внимания настоящей главы являются процессы, выявляемые прежде всего на уровне метатекстуальной синхронии.

3.1 Мотив шиповника в семантическом контексте теургии

Данный раздел посвящен рассмотрению таких мотивных единиц лирики О. Седаковой, которые получают возможность формирования в читательском сознании именно благодаря своей потребности в повторении, за счет способности к взаимопроникновению и взаимному

интерпретативному обогащению, сближению с другими мотивами из того же метатекстуального единства исследуемой поэтической книги.

Если допустить возможность создания мотивного словаря лирики О. Седаковой, то организации статей в таком словаре, скорее всего, соответствовал бы принцип замкнутого ссылочного аппарата, где переходы от одного мотива к другому обнаруживали бы прихотливость парадигматических маршрутов.

Далее исследовательский материал будет сгруппирован вокруг самых показательных контекстуальных проявлений рассматриваемых мотивов.

Так как основная модель смыслопорождения в стихотворениях О. Седаковой соотносима с логикой постепенного вырабатывания у воспринимающего сознания аттрактивного фона, связанного с последовательными опознанием, узнаванием, переосмыслением кодов метатекстуального единства, рецепции внутритекстовых сигналов, — последующий анализ в целом будет устремлен в первую очередь к внутритекстовым закономерностям, а затем уже к связям интертекстуального характера.

Демонстрируя начальный этап формирования мотивного комплекса, можно обратиться к следующему стихотворению поэтической книги О. Седаковой: «Душа воспитала шиповник,/ как братьев его — чернозем./ Когда вас никто не упомнит,/ шиповник помянет добром./ Вы знаете правду другую./ Но вы не слыхали о том,/ что отперли клетку грудную/ и пролили воду со льдом./ И если пустот не заполнит/ твой запах, твой шаг во дворе,/ душа воспитала шиповник/ на пляски и дом мошкаре» [133: 18]. В заглавие вынесена лексема «шиповник», что наряду с логикой сюжетной драматургии определяет контекстуально сильную позицию одноименного мотива (то есть потенциальную способность мотива развиться в такое семантическое образование, как лирический сюжет). Такие же мотивы, как мотивы дома, земли («чернозема»), воды, контекстуально находятся в более слабой позиции.

Лексема «шиповник» в данном стихотворении, помимо словарного определения («дикая кустарниковая роза с простыми, не махровыми цветками» [111]) и нормативно-аттрактивного фона (растение, имеющее шипы, способное ранить), обретает еще коннотации, связанные с контекстуальной прагматикой: «шиповник» воспитан (кем?) душой (с какой целью? для чего?) «на пляски и дом мошкаре». Так происходит поэтическое снятие ментальной оппозиции между материально-конкретным и нематериально-умозрительным, где «шиповник» оказывается в функции как бы общего знаменателя.

Важно, что высказывание имеет модальность обращения к мыслящим живым существам (к «шиповнику» и к «братьям его – чернозему»). В то же время обнаруживается, что его адресаты обладают различной степенью «живости» и различной мерой знания. При этом за наиболее активным участником коммуникации («шиповником») имплицитно закрепляется функция «ответственности» за них.

В стихотворении «Дикий шиповник» [133: 59] проявление исследуемого мотива тоже осуществляется посредством обращения к активному и ответственному субъекту, так же, как и в предшествующем контексте, лексема «шиповник» обретает семантическое наполнение, связанное с умозрительно-метафизическими феноменами: сравним «<...> Ты развернешься в расширенном *сердце страданья*,/ дикий шиповник <...>» [133: 59] и «<...> *душа* воспитала шиповник <...>» [133: 18]. Более того, на метатекстуальном уровне собираемый мотив сохраняет за собой значение умозрительно-метафизического, сокрытого явления: «<...> Тогда он и вспомнит, кто друг и виновник,/ и гость, и хозяин, и горе его,/ кто плакал, *внутри обрывая шиповник*,/ и требовал всё, и не взял ничего <...>» [133: 141]. Возвращаясь к анализируемым стихотворениям, нужно сказать, что общим для обоих контекстов является тип активности адресата обращения: «Дикий шиповник/ идет» [133: 59] и «И если пустот не заполнит/ твой запах, твой шаг во дворе <...>» [133: 18]. Однако именно в последнем контексте эта

активность приобретает статус явственного метафизического движения, и уже здесь силовое преодоление пространства становится ценностным предметом разговора между субъектами эмпатического видения: «Я же молчу, исчезая в уме из любимого взгляда,/ глаз не спуская и рук не снимая с ограды <...>» [133: 59].

Аксиологически значимое движение адресата речи на метатекстуальном уровне является одним из примеров реализации мотива жертвы и преображения в лирике О. Седаковой: сравним «Ты *развернешься* в расширенном сердце страданья,/ дикий шиповник,/ о,/ ранящий сад мирозданья./ <...>/ Дикий шиповник/ *идет*, как садовник суровый,/ не знающий страха,/ с розой пунцовой,/ со спрятанной раной участия под дикой рубахой» [133: 59] и «Среди путей, врученных сердцу,/ есть путь, пробитый в оны дни:/ переселенцы, погорельцы/ и все, кто *ходит*, как они <...>» [133: 60–61], «<...> Волокна верят и болят:/ – Неужто Бог *идет*, как яд?/ *Идет*, как яд идет в крови <...>» [133: 64], «<...> Друг мой последний и первый, невиданный, лишь напряжение/ между желаньем и ужасом, только *движение*/ к гибели, гибнуть когда не желают и гибнут <...>» [133: 76] и др.

Контекстуально образующаяся семантика лексемы «шиповник» цикла «Из ранних стихов» аккумулируется в семантике той же лексемы в стихотворении из цикла «Дикий шиповник», получая новое значение и масштаб за счет автономности и превосходства «шиповника» как субъекта, к которому обращена речь, по отношению к субъекту, произносящему эту речь: ср. «Душа воспитала шиповник <...>» [133: 18] и «Дикий шиповник/ идет, как садовник суровый,/ не знающий страха <...>» [133: 59]. Кроме того, аллюзивное упоминание об истории библейского праведника и общая семантика приведенных примеров, относящихся к общему мотивному единству, безошибочно указывают на сакральный характер субъективированного «шиповника». Связь кустарника с божественным началом можно также рассматривать как метафорику, традиционную относительно библейского дискурса (см. неопалимая купина и тайна

божественного имени). Установка на такого рода восприятие позволяет говорить об имплицитной метафизичности в драматургии такого обращения-говoreния («Дикий шиповник и белый, белее любого./ Тот, кто тебя назовет, переспорит Иова./ Я же молчу <...>»).

Среди приведенных контекстов, связанных с мотивами пути, жертвы и преображения в лирике О. Седаковой, стихотворение «Дикий шиповник» являет эмпатически наиболее полную модель взаимоотношений между сакральным и профанным, в то время как остальные контексты иллюстративно освещают жертвенное усилие лишь одной из сторон этих отношений.

Что же касается контекстуально-позиционного сближения мотива шиповника с другими мотивами, то к ряду «вода» – «земля» – «дом» добавляется мотив сада (и семантически связанный с ним – мотив садовника): см. «<...> дикий шиповник,/ о,/ ранящий *сад* мироздания <...>» и «<...> Дикий шиповник/ идет, как *садовник* суровый <...>» [133: 59]. Наиболее показательным представляется здесь сопоставление со стихотворением «Портрет художника на его картине» (открывающим третью часть цикла «Дикий шиповник»), где изменение характеристик «сада» коррелирует с изменением коннотативного ореола топонима «Содом»: «<...> Верни ему весь одичавший сад –/ в цветной воде, в утешенных слезах/ Содом, перерожденный на глазах <...>» [133: 127–128]. Здесь мотив сада – а через него и мотив шиповника – получает значение деятельного присутствия божественного уже не в ветхозаветном, но в евангельском значении, так как речь о возвращении «сада» («картины») осуществляется внутри Троичного Совета («художника»), что далее раскрывается со все большей очевидностью: «<...> Есть человек, и он как мир живой/ и больше мира – и никто сюда/ его не вызвал. Я стою, как вой./ Он – это то, что в зеркале всегда./ Он – это я, подуманный тобой./ И он стоит, как образ соляной,/ и не идет за всеми <...>» [133: 128].

Так, в свете сопоставления с текстом стихотворения «Портрет художника на его картине», можно говорить о смысловом обогащении мотива шиповника: ср. «Душа воспитала шиповник <...>» [133: 18], «Ты развернешься в расширенном сердце страданья <...>» [133: 59] и «Он – это я, подуманный тобой» [133: 128]. Родство приводимых контекстов подтверждается не только внутрисложенностью субъектов действия / обращения кому-то, равному себе и одновременно превосходящему себя, но и общей мотивно-интонационной выразительностью, связанной с отождествлением интенсивности теургического усилия и динамики движения: «твой шаг во дворе» [133: 18], «Дикий шиповник/ идет» [133: 59], «<...> туда, где свет, как кровь, идет, –/ весна идет,/ и ясная Кифера,/ и с нею в парусах архипелага,/ и ранней сфере отвечает сфера,/ и первой розой перевернут мрак –/ и я иду <...>» [133: 128–129].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что мотив шиповника собирает вокруг себя семантические компоненты, связанные с метафизически-умозрительным теургическим действием, сопряженные с мотивами пути, жертвы и преображения как выразителями лейтмотива общей судьбы.

Как уже было показано, диффузное пересечение семантического окружения мотивов шиповника, сада, садовника метатекстуально поддерживает новозаветную идею троичности. Далее исследовательское внимание будет сосредоточено на контекстуальных вариантах мотива сада и стоящего с ним в одном ряду мотива садовника.

3.2 Ассоциативное поле мотива сада и семантика общей судьбы

Семантика божественного сотворчества, в наивысшей мере явленная в стихотворении «Портрет художника на его картине», развивается в других стихотворениях в качестве мотива творческого служения человека, например: «<...> тогда он и скажет себе:/– Чудеса!/ Не я ли раздвинул тяжелые вещи,/ чтоб это дышало и было как *сад*,/ как музыка около смысла и речи <...>» (стихотворение «Последний читатель» из цикла «Ворота. Окна. Арки») [133: 237–238], «<...> Там, в его пустыне, семенами/ чуждыми полны лукошки звезд./ И спокойно во весь рост/ *сеятель* идет над бороздами/ вдохновенных покаянных слез:/ <...>/ Но любого озаренья/ и любого счастья взгляд/ он без сожаления оставит:/ так *садовник* сажит, строит, правит –/ но *хозяин входит* в сад <...>» (стихотворение «Варлаам и Иоасаф» из цикла «Недописанная книга») [133: 352]. Приведенные примеры свидетельствуют об интенциональной направленности поэзии О. Седаковой на преобразование действительности, соотносимое, прежде всего, с библейско-христианской прагматикой возвращения мира к его первоначальному образу.

Аккомодация растительно-витальной семантики мотива сада (как его базовой составляющей) к метафоре «мир – сад» («сад мироздания» [133: 59]) выражается в появлении контекстуальных звучаний, космизирующих мотивные категории «хозяин», «художник», «садовник», «сеятель», а также «семя», «зерно». Кроме процитированных выше стихотворений «Портрет художника на его картине» и «Варлаам и Иоасаф», иллюстративно значимыми с точки зрения семантического наполнения указанных мотивов представляются следующие контексты: «<...> – Стой! – недосказанному возражая,/ он говорит, – и у твоей воды/ учись хоть этому: молчать. Сажая/ свои невероятные *сады*,/ *Садовник* ли их менее жалеет,/ чем ты? <...>» («Из песни Данте»; «Ямбы») [133: 319], «<...> Кто выдумал пустыню воды? / кто открыл, что вверху война?/ кто велел выращивать *сады*/ из огненного *зерна*?

<...>» (из цикла «Китайское путешествие») [133: 343–344], «<...> Похвалим веток бесценных, темных/ купанье в живом стекле/ и духов всех, бессонных/ над каждым зерном в земле./ И то, что есть награда,/ что есть преграда для зла,/ что, как садовник у сада, –/у земли хвала» (заключительное стихотворение цикла «Китайское путешествие») [133: 345].

Мотив сада аккумулирует представления о различных состояниях мира в континуально-историческом масштабе: памятование о догреховном состоянии мира, взыскание этого состояния (профанированная действительность по-прежнему представляет собой «сад мироздания» [133: 59]) и упование на обретение такового. Наиболее характерным контекстуальным примером одномоментной реализации перечисленных значений, собираемых мотивом сада, представляется стихотворение «Неужели, Мария, только рамы скрипят...», входящее в цикл «Из ранних стихов» [133: 27]. Кроме наложения перечисленных значений мотива сада, в данном стихотворении находит реализацию характерная для всего мотивного комплекса поэзии О. Седаковой идея о нераздельности историко-архетипических и личностных взысканий (см. «заповеданный сад» и «сад мой»).

В качестве варианта реализации данной идеи можно рассматривать образование мотивного ряда, связанного с семантикой участия, усилия, памятования. Так, например, указанный мотивный ряд актуализируется на уровне продемонстрированного ранее пересечения семантических сфер мотивов сада и шиповника, когда (контекстуально) «шиповник» как творчески активный субъект одновременно является и организующей силой («идет, как садовник суровый» [133: 59]), и элементарной частью «сада». Интенциональная ориентация на интенсивность личного усилия проявляется и в других контекстах, связанных с мотивом сада, например: «<...> Ты думаешь, стоит свеча/ и пост – как тихий сад?/ Но если сад – то в сад войдут/ и веры, может, не найдут,/ и свечи счастья не спрядут/ и жалобно висят <...>» [133: 154].

Нужно сказать, что аллюзивные указания на буквально архетипическую природу «сада» представлены малочисленными проявлениями этого мотива, которые на фоне собственно эвристически новых контекстуальных звучаний выглядят скорее исключением из общего правила: «*запретный сад*» («Проклятый поэт»; «Из ранних стихов») [133: 40]; «<...> Лучше скажи и подумай:/ что белеет на горе зеленой?/ *На горе зеленой сады играют/ и до самой воды доходят,*/ как ягнята с золотыми бубенцами <...>» (стихотворение «Утешенье» из цикла «Старые песни») [133: 186]).

Мотив сада соотносится не только с историко-континуальными, но и многими другими параметрами. Во-первых, как уже было показано, мотив сада генерирует в себе мотивы как личной, так и общей человеческой судьбы: ср. «заповеданный сад» и «сад мой» [133: 27], «Я вижу сад и общий сон,/ где каждый плод позолочен,/ как перстень обручальный <...>» [133: 48], «И вот она,/ как дождь, идет/ в саду младенчества/ и рвет/ в ветвях висящий дом» [133: 50], «<...> О, человек простой —/ как соль в воде морской:/ не речь, не лицо, не слово,/ только соль, и йод, и прибой —/ не имея к кому обратиться,/ причитает сам с собой:/ может, ты перстень духа,/ камень голубой воды,/ голос, говорящий глухо/ про небывалые сады» [133: 338].

Во-вторых, мотив сада предполагает различные способы проявления: представляемый и как единство, и как общность множества единиц: «<...> И перья скрипят, и никто не устал/ писать и описывать ту же победу,/ и вишни дрожит золотой Гулистан,/ и тополь стоит, как латыни стакан,/ и яблоня-мать, молодая Ригведа» («Сад»; «Дикий шиповник») [133: 125], «<...> Тихого мальчика в сад тихий садовник ведет:/— Видишь розы мои? это Гораций. А это,/ возле фиалок Сафо, — Кинфия, тайна и мак» (вторая часть диптиха «Елене Шварц» из цикла «Ворота. Окна. Арки») [133: 256], «<...> В саду у роз,/ в гостях у всех — и все-таки в пустыне <...>» («На смерть Владимира Ивановича Хвостина»; «Ворота. Окна. Арки») [133: 258]. Мотив сада реализуется во всей приведенных контекстах как соборное единство

благородных субъектов, которым имманентна контаминация растительных и антропоморфных характеристик. Кроме того, во всех контекстах «сад» как некая общность так или иначе соотносится с семантикой смерти.

В-третьих, мотив сада, в наивысшей степени реализации пространственного потенциала, объединяет топос живущих и умерших, – что на семантическом уровне опять-таки соотносимо с мотивом общей / индивидуальной судьбы, обретающим еще более внушительный масштаб типизации / конкретизации: «– Пойдем, пойдем, моя радость,/ пойдем с тобой по нашему саду,/ поглядим, что сделалось на свете!/ Подай ты мне, голубчик, руку,/ принеси мою старую клюшку./ Пойдем, а то лето проходит./ Ничего, что я лежу в могиле, –/ чего человек не забудет!/ Из сада видно мелкую реку./ В реке видно каждую рыбу» (стихотворение, открывающее «Третью тетрадь» из цикла «Старые песни») [133: 207] и др., например, стихотворение «Юдифь», относящееся к циклу «Из ранних стихов» [133: 50], стихотворение «Легенда девятая. Отпевание монахини» из цикла «Дикий шиповник» [133: 80].

Как видно по последним примерам, мотив сада может реализовываться в значении пограничного пространства, на уровне которого осуществляется вербальный и визуальный диалог между мирами умерших и живущих. Именно семантика границы является общей для архетипических составляющих мотивов сада и сна. Частотность данной мотивной пары в лирике О. Седаковой достаточно велика. Далее будут рассмотрены наиболее показательные контексты.

Мотив пересечения границы (актуализация которого часто связана с экспликациями мотивов сада и сна) может реализовываться различным образом в зависимости от того, какое направление имеет движение субъекта. Так, если в стихотворении «Юдифь» осуществляется выход в иномирное пространство, то в стихотворении «Детство» речь идет о посещении пространства профанного: «Помню я раннее детство/ и сон в золотой

постели./ Кажется или правда? –/кто-то меня увидел,/ быстро вошел из *сада*/ и стоит улыбаясь<...>» [133: 183].

Также, благодаря взаимодействию с мотивом сна, мотив сада может перенимать на себя функцию медиатора-проводника относительно метафизически сообщающихся топосов, как это происходит в стихотворении «Сказка» из цикла «Дикий шиповник» [133: 136]. В нем воплощается характерная для многих стихотворений О. Седаковой композиция, которую можно условно назвать композицией взаимоотраженных зеркал (когда производится попытка говорения о пространстве, выраженного в эмпатическом созерцании, например, «Странное путешествие»: «<...> Мы проезжали поля, и поля отражали друг друга,/ листья из листьев летели, и круг выпрямлялся из круга./ Или свиданье стоит, обгоняющий сад,/ где ты не видишь меня, но увидишь, как листья глядят,/ слезы горят,/ и само вещество поклянется,/ что оно зрением было и в зренье вернется <...>» [133: 76–77]). Здесь, так сказать, «внешний» «сад» и «внешний» «свет» («<...> и *окно* ее выходит в *сад* <...>», «<...> сердце рождено, чтоб много лет/ спать и не глядеть, как ходит свет/ и за веткой отгибает ветку <...>») отражаются во «внутреннем» «саде» и «внутреннем» «свете» («<...> И она лежит, как тихий вход/ в темный *сад*, откуда *свет* идет <...>», «<...> Если это скрип и это свет,/ понемногу восходящий кверху <...>») и метафизически совпадают с ними. Таким образом, омонимически тождественные экспликации категории «сад» контекстуально выполняют функцию проводников для экспликаций категории «свет» того же уровня тождественности. Точкой схождения двух взаимопроникающих сфер, организованных вокруг контекстуальной пары «сад» – «свет» «внутреннего» и «внешнего» порядка, оказывается спящий субъект.

По отношению к приведенному контексту на мотивно-композиционном уровне, а также на уровне лексической экспликации мотивов сада и сна, наиболее близким представляется стихотворение, завершающее триптих «Прощание» из цикла «Дикий шиповник» [133: 73].

В этом стихотворении мотивы границы и эмпатического созерцания реализуются в связи с сюжетом, построенном на дихотомии видимого / невидимого. Как и в приведенном отрывке из стихотворения «Сказка», «свет» семантически выполняет здесь организующую роль. Внимание привлекает также наличие в обоих контекстах словосочетания «темный сад»: ср. «<...> И она лежит, как тихий вход/ в *темный сад*, откуда свет идет <...>» [133: 136] и «<...> буду стоять, пропадая из глаз,/ стеклянной террасой из *темного сада*/ любуясь <...> пока еще свет не погас» [133: 73]. Субъекты обоих контекстов могут быть изображены только в той мере, в какой могут быть увидены. А поскольку видение этих субъектов задается семантическим модусом сна, возникает эффект неполноты явления: «Так она лежит <...>» [133: 136] и «<...> кто-то кивает, к окну подойдя,/ лицу сновиденья, смущенья, дождя» [133: 73]. Усиление данного эффекта происходит ввиду метонимического соотнесения этих субъектов с «темным садом», в мотивном ореоле которого заключены потенции к проявлению себя и в качестве целого, и в качестве единичности, отсылающей к целому.

В приведенных стихотворениях категории «сад» и «сон», рассмотренные с точки зрения имманентной им пространственной метафорики, представляют собой топосы общности. Так, динамика постепенного ухода из области внешнего видения в обоих стихотворениях соответствует динамике движения от параметров субъективности, дискретности к параметрам, заданным текстуальными проявлениями мотивов сада и сна: ср. «Мне *снилось*, как будто настало прощанье <...>» (строка, открывающая триптих «Прощание») [133: 72] – и далее – «Я тоже *из тех*, кому больше не надо,/ и буду стоять, пропадая из глаз,/ стеклянной террасой *из темного сада*/ любуясь, как дождь, обливающий *нас*,/ как полная сердца живая ограда/ у стекол, пока еще свет не погас./ Ограда прощания и поминанья,/ целебная ткань, облепившая знание./ И кто-то кивает, к окну подойдя,/ *лицу сновиденья, смущенья, дождя*» [133: 73] и «<...> Глубоко, как сердце, глубоко,/ как глубокий обморок, и глубже,/ в глубине пропущенных

веков/ спи, голубка, долго, глубоко:/ кто узнает, что идет снаружи? <...> Никому не снится этот сон:/ он себе и дом, и виноградник,/ и дорога, по которой всадник/ скачет к ней, и этот всадник – он <...>» [133: 136–137].

Для исследуемых стихотворений обобщающим является не только их композиционный строй, указывающий на тавтологическую прогрессию «картины в картине», но также их мотивно-интенциональный фон, связанный с дихотомией видимого / не-видимого, – как раз и выводящий лирическую нарративную историю из состояния циклического автопродуцирования к новому уровню актуализации: ср. «<...> и буду стоять, *пропадая из глаз*,/ стеклянной террасой *из темного сада*/ любясь <...>» [133: 73] и «<...> задуй мне душу, как свечу,/ при которой темноты не видно» [133: 137].

Лексемы «темный сад» можно рассматривать в качестве некоего единства наряду с другими проявлениями мотива сада в лирике О. Седаковой. Общее значение этого варианта связано с мотивом пересечения границы жизни (рождения / смерти / сна) и – конкретнее – с зависимой от этого пересечения аксиологической дихотомией видимого / не-видимого (света / не-света).

Однако следует уточнить, что в исследуемых поэтических текстах семантика «темноты» и семантика «света», как правило, не находится в отношении тезиса и антитезиса, но формирует довольно широкую сферу контекстуально-коннотативных реализаций. Далее этому семантико-мотивному образованию будет уделено особое внимание. Здесь же важно проиллюстрировать нефиксированность порядка сочетаемости мотива сада с дихотомически проявляющейся семантикой света / не-света, видимого / невидимого, знания / не-знания: ср. «Как *темная* и *золотая* рама/ неопишемого полотна,/ где *ночь* одна, перевитая анаграмма,/ огромным именем полна –/ так было, и она лежала/ с лицом свободных покрывал,/ и в твердом *золоте* любовь изображала,/ что каждый ей принадлежал/ *Не понимая* продолженья,/ *переменяясь* на виду,/ вдруг *вырезанные из темноты* и *пенья*,/ мы знали, что она в *саду*./ Куда когда-нибудь живое *солнце* входит,/

там, *сад сновидческий* перебирая и даря,/ она вниманье счастья переводит,/ как *луч ручного фонаря*» («Легенда девятая. Отпевание монахини»; «Дикий шиповник») [133: 80] и «<...> И только ищущее горе/ люблю я в имени твоём./ Другие в нём искали *света*./ Мне нет ни брата, ни совета./ Я не жалею ни о ком./ Пускай любовь по дому шарит,/ и двери заперты на ключ – / мне *черный сад* в глаза ударит,/ *шатаясь, как фонарный луч* <...>» («Побег блудного сына»; «Дикий шиповник») [133: 78].

Также благодаря мотиву сада (и связанным с ним мотивам шиповника, сна, воды) поддерживается мотивно-композиционный принцип внутрисложенности в лирике О. Седаковой: «Ты развернешься в *расширенном сердце страданья*,/ дикий шиповник,/ о,/ ранящий сад мирозданья <...>» [133: 59]; «<...> Всякую вещь можно открыть, как дверь./ В небесный, в подземный ход потайная дверца/ есть в них./ Ее нашарив, благодарное сердце/ вбегит – и замолчит на родине./ Мне теперь/ кажется,/ что ничто быстрее туда/ не ведет, чем эта, *сады* пустые,/ растения/ луговые, лесные, уже не пьющие, –/ чем усыпление/ обегаящая бессонная вода/ перед тем, как сделаться льдом, сделаться *сном*,/ стать как веки, стать как верная кожа/ *засыпавшего* в ласке, видящего себя вдвоем/ дальше во сне.../ *Вещи, в саду своем*/ вы похожи на любовь – или она на вас похожа? <...>» («Элегия осенней воды» из цикла «Элегии») [133: 379]. Как видно, принцип внутрисложенности контекстуально может соотноситься как с множественным, так и с единичным выражением «сада»; как с экспликацией-дейксисом, так и с заданной ею денотацией (которые проявляют способность к омонимическому совпадению, что обнаруживает их связь с категориями, относящимися к мифопоэтическому дискурсу).

Частным проявлением принципа внутрисложенности можно назвать мотив глубины: «<...>Далеко, в *колодцах*, плавал *сад* <...>» («Легенда одиннадцатая. Ужин» из цикла «Дикий шиповник»), [133: 131] «<...> И она лежит, как тихий вход/ в темный *сад*, откуда свет идет/ и скрипит по древним половицам./ *Глубоко, как сердце, глубоко*,/ как *глубокий обморок*, и *глубже*,/ в

глубине пропущенных веков/ спи, голубка, долго, глубоко:/ кто узнает, что идет снаружи? <...>» [133: 136], «*<...> Ты, слово мое, как сады в глубине <...>»* (стихотворение из цикла «Ворота. Окна. Арки») [133: 225], «*<...> И начинаются длинные ходы,/ своды, и лестницы, и галереи,/ медленный шаг из глубокой породы,/ где самородки и свечи горели./ Или, как ветер плодового сада/ яблоком пахнет, уже погружаясь/ в дикие степи, – так первого взгляда/ я исполняю бессмертную жалость?/ <...> / Падает воля, и тело не хочет,/ и не увидит. Но скажет, кончая:/ нет ничего, чего жизнь не пророчит,/ только тебя в глубине означая!»* (стихотворение «Сновидец» из цикла «Дикий шиповник») [133: 138].

Итак, мотив сада аттрактивно включает в себя семантику архетипического характера, однако выражения этого мотива, как правило, приобретают контекстуально новое звучание. Образование новой семантики в основном связано с эвристическим развитием пространственного и витально-растительного потенциала лексемы «сад», а также с сотрудничеством мотива сада с другими мотивными категориями лирики О. Седаковой.

Актуализация различных семантических валентностей мотива сада напрямую связана с формированием центральных мотивных образований исследуемой поэтической книги. Так, вокруг метафоры «мир – сад» организован мотив творческого усилия, направленного на преобразование реальности, а взаимодействие мотивов сада и шиповника качественно конкретизирует это усилие, указывая на его эмпатически жертвенный характер. Кроме того, данная метафора метатекстуально вводит лирическое повествование (где часто на сюжетном уровне в субъектно-объектных отношениях находятся лексические категории «хозяин», «художник», «садовник», «шиповник», «сеятель» и «сад», «семя», «зерно») в масштаб универсализации и космизации, – интенционально объединяя сферы личностных и общеисторических взысканий.

Таким образом инвариант сада соотносится с мотивами личной и общечеловеческой судьбы. Варианты этого мотива контекстуально способны представлять и единство, и общее множество единиц антропоморфного толка. Пространственно мотивные варианты могут соотноситься как с миром живых, так и с миром умерших. Как правило, речь идет о семантике границы, диалогически объединяющей эти пространства. Именно на основании данной семантики происходит сближение и метатекстуальное сотрудничество мотивов сада и сна. На сюжетно-мотивном уровне пересечение границы часто актуализируется в качестве выхода, перехода, посещения одного пространства (или его представителя) другим. Функционально в этих случаях вариант мотива сада выполняет роль проводника. В частности, омонимическое совпадение в поэзии О. Седаковой «сада»-дейксиса с «садом»-денотатом можно рассматривать в качестве восходящего к мифическим представлениям о неоднородности всякой вещи.

Взаимодействие мотивов сада, сна (и заданной ими семантики смерти) с мотивом света выражено посредством семантики эмпатического видения, являющей особый вид ценностной, умосозерцаемой пространственности. Одним из частных проявлений исследуемого мотива можно назвать категорию «темный сад», актуализирующуюся в связи с диффузностью перечисленных выше мотивов и являющуюся контекстуальным выразителем дихотомии видимого / не-видимого, известного / не-известного.

Некоторые варианты мотива сада солидаризуются с мотивом внутриположенности в лирике О. Седаковой, частным проявлением которого является мотив глубины. «Сад» как космизированное вместилище всех вещей восходит к представлению об эйдическом пространстве.

Как было показано, мотивы сада и сна представляют собой весьма устойчивую пару, переходящую из контекста в контекст. Далее исследовательское внимание будет сосредоточено на семантическом потенциале собственно мотива сна.

3.3 Мотив сна и динамическая модель границы

В поэзии О. Седаковой отношение яви и сна выражается дихотомическим образом, подобно семантике видимого / не-видимого, известного / не-известного. Поэтому апелляции мотива сна к миру живых или миру умерших каждый раз конкретизируется операционально-контекстуальным образом. Так, в следующих контекстах семантика сна актуализируется в качестве памятования субъекта, пересекшего / пересекающего границу жизни, о ситуации, предшествующей пересечению: «Однажды, когда я умру до конца/ и белый день опадет с лица,/ услышу я, как *спросонок*:/ по тонким дранкам заборов моих/ бежит, спотыкаясь, веселый *мотив*:/ их трогает палкой ребенок» («Из ранних стихов») [133: 17]; «<...> И степь доходит до колен/ и все, что было серебром,/ здесь только *звон* и плен./ И *сон*, и *звон*, и тлен <...>» («Юдифь»; «Из ранних стихов») [133: 50] и др., например, стихотворение «Сон» [133: 200], относящееся к циклу «Старые песни». Приведенные контексты свидетельствуют еще и о специфике памятования: «сон» как семиотически смещенное единство передается более через каналы аудиального, чем визуального толка.

Связь мотива сна с мотивом музыкальности широко поддерживается на метатекстуальном уровне: «Я не Геракл, я сам, как *сон*./ И сам из-под пяты взвиваюсь,/ над язвами Земли Святой/ безумным терном обвиваюсь,/ когда неслышными шагами/ под *музыку*, идущую кругами,/ за святотатственным Копьем/ несут болезненную Чашу —/ и, погибая, сердце наше/ мы сами, словно оцет, пьем!» («В винном отделе»; «Ворота. Окна. Арки») [133: 254] и др., например, стихотворения «Я имя твое отложу про запас...» [133: 25] и «Миньона» [133: 48], относящиеся к циклу «Из ранних стихов», стихотворение «Горная ода» [133: 231–235] из цикла «Ворота. Окна. Арки».

Наряду с мотивом музыкальности, мотивом, объединяющим, все приведенные контексты является мотив общей судьбы. Более того, мотив

музыкальности представляется интегрированным во второй – более объемный. Собственно, выражение архетипических свойств жизни субъектов каждого лирического повествования осуществляется именно за счет музыкальных принципов: повторяемости, вариантности (как антиномии уподобления и расподобления) проявления основной темы. Таким образом, взаимообогащение мотивов музыкальности и общей судьбы происходит как на лексическом, так и на структурном уровне.

Особенно выразительным, с точки зрения реализации мотива сна, представляется стихотворение «Горная ода», в котором происходит семантическое совпадение мотивно-интенциональных и лексических выразителей. Так, лексемы: «спит», «сновиденье», «реки в летаргии», «сон случайный», «сон исчезновенья» и другие, – соотносятся с мотивом сна, с которым связана динамика удвоения (на лексическом уровне: «сама земля без меры *повторялась*», «И снился ей какой-то сон случайный <...> Но печали/ он сразу же задумал *удвоенье*»; на мотивно-интенциональном: «как будто дети, умершие рано,/ как над ручьем, играющим в апреле,/ стояли над своей могилой странной/ И *отраженных* обликов мученье/ им было неизвестно, как ученье»). Примерами подобного рода связи мотива сна с семантикой удвоения могут послужить также стихотворение «Сказка» [133: 136] из цикла «Дикий шиповник», а также стихотворение «Сельское кладбище» [133: 250–251], относящееся к циклу «Ворота. Окна. Арки».

В стихотворении «Горная ода», с точки зрения двуплановости выражения, видится еще целый ряд семантических комплексов. Так, музыкальные принципы (повторения, вариантности, аккомодации и взаимозависимости части и целого), выраженные в поэтическом тексте, коррелируют с экспликациями «звук», «в воде воздушной», «в котомке колокольной», «дудка, открывающая клады, – звучащее подобие пощады» [133: 232]. Семантика смерти / исчезновения / бесконечного повторения, круговорота и связанные с этой семантикой мотивные комплексы, имплицитно суггестирующие определенный эмоциональный оттенок,

соотносятся со следующими микроконтекстами: «и где конец ее чужой печали», «<...> почти печальный сон исчезновенья,/ неведомо печальный. Но печали/ он сразу же задумал удвоенье <...>», «отраженных обликов мученье», «круглая, как яблоко, тревога» [133: 233–235].

В то же время принцип повторяемости связан с семантикой эмпатии, неоставления, недискретности, озвученной на мотивном уровне: «<...> и звук, приподнимаясь над селеньем,/ кончается в таких же одиноких,/ и все они – его земля родная,/ и выбрать невозможно, и не нужно,/ переправляя их и пропадая/ в существовании,/ в воде воздушной <...>», «<...> И, наблюдая, как она терялась,/ сама земля без меры повторялась <...>» [133: 232, 233]. Наиболее близкими контекстуальными вариантами эмпатического комплекса, связанными с мотивом сна, представляются стихотворения «Горная колыбельная» из цикла «Дикий шиповник» [133: 114] и стихотворение «Сельское кладбище» из цикла «Ворота. Окна. Арки» [133: 250–251].

С семантикой эмпатии напрямую связаны лексемы, эксплицирующие антиномию множественно-единичных отношений: «<...> звук, приподнимаясь над селеньем,/ кончается в таких же одиноких <...>», «<...> где, говорят, *мы* жили, как другие <...>», «<...> То Руфью отзываясь, то Рахилью,/ глядела жизнь <...>», «я исчезну <...> и буду спать <...>», «<...> И лежа *мы* уходим в путь невольный <...>» [133: 232–235]. На метатекстуальном уровне развитие эмпатического комплекса связано с такими проявлениями мотива сна, которые указывают на семантику изоморфизма: «Уже не оставалось никого:/ <...>/ ни мужа, разделившего с медведем/ последний хлеб и ставящего стены/ на том холме, исполненном, как *сон...*» («Легенда двенадцатая. Сергей Радонежский»; «Дикий шиповник») [133: 132]; «<...> А тот, кто умер молодым,/ и сам любил, и был любим,/ он шел – и всё, что перед ним,/ прикосновением одним/ он сделал золотом живым/ счастливей, чем Мидас./ И он теперь повсюду,/ и он – тот самый *сон*,/ который смотрят холм и склон/ небес сияющих, как он,/

прославленных, как он» («Рыцари едут на турнир»; «Тристан и Изольда») [133: 152–153]; «<...> Никому не *снится* этот *сон*:/ он себе и дом, и виноградник,/ и дорога, по которой всадник/ скачет к ней, и этот всадник – он <...>» («Сказка»; «Дикий шиповник») [133: 137].

Динамика границы, проявляющаяся на метатекстуальном уровне прочтения лирики О. Седаковой в качестве дихотомических отношений жизни и смерти, света и тьмы, видимого и невидимого, известного и неизвестного, актуализируется в стихотворении «Горная ода» в семантике регулярности исчезновения / появления: «<...> и звук, приподнимаясь над селеньем,/ *кончается* в таких же одиноких,/ и все они – его земля родная,/ и выбрать невозможно, и не нужно,/ *переправляя их и пропадая*/ в существовании,/ в воде воздушной <...>», «<...> И, наблюдая, как она *терялась*,/ сама земля без меры *повторялась*./ И снился ей какой-то сон случайный,/ почти печальный *сон исчезновенья* <...>», «<...> и странно было знать, что я *исчезну*,/ когда листва заговорит с листвою,/ и буду спать в корнях его глубоких,/ как спят деревья при живых потоках./ Все, что *исчезнет*, будет как дорога <...>» [133: 232–235]. Так, если в заключительной части триптиха «Прощание» дихотомия видимого / не-видимого соотносится с динамикой приобщения субъекта к общей судьбе, то в стихотворении «Горная ода» указанная семантика масштабируется в силу того, что актантом предикации становится типизировано-индивидуализированная категория «жизнь»: «<...> То Руфью отзываясь, то Рахилью,/ глядела жизнь, как рядом пировали,/ не зная, для чего ее растили/ и где конец ее чужой печали./ Другим хотелось много, ей – едва ли:/ лечь и лежать, и чтоб ее назвали <...>» [133: 233]. Неслучайным представляется и сближение категорий «жизнь» / «сон» с семантикой водной стихии, восходящее к мифопоэтическому дискурсу: «на берегу потока», «как плоскодонной лодкой на порогах», «в воде воздушной», «реки в летаргии», «отраженных обликов мученье» [133: 231–234].

Естественно, что на метатекстуальном уровне эффект типизации работает и относительно категории «смерть» (где тоже следует отметить активное участие семантики сна): «<...> Не знаю, кто меня смущал/ и чья во мне вина,/ но жизнь коротка, но жизнь, мой друг, –/стеклянный подарок, упавший из рук./ А смерть длинна, как все вокруг,/ *а смерть длинна, длинна./ Одна вода у нее впереди,/ и тысячу раз мне жаль,/ что она должна и должна идти,/ как будто сама – не даль./ И радость ей по пояс,/ по щиколотку печаль./ Когда я засыпаю,/ свой голос слышу я:/ – Одна свеча в твоей руке,/ любимая моя! –/ одна свеча в ее руке,/ повернутая вниз:/ как будто подняли глаза –/ и молча разошлись» («Вступление второе»; «Тристан и Изольда») [133: 148–149]. Таким образом, сами категории «жизнь» и «смерть», субъективируясь, могут становиться действующими участниками единой истории в миромоделировании О. Седаковой.*

Стихотворение «Горная ода» является контекстуальным выразителем дихотомических отношений цикличности / не-цикличности, прерывности / не-прерывности, интенционально устремленных к осуществлению спасительного воздействия на мир. С одной стороны, как уже было показано выше, эмпатический комплекс способствует непрерывности актуализированных процессов, с другой стороны, сама циклическая стабильность положения вещей, отрефлексированная на более сложном уровне, воспринимается как эксцесс, требующий исправления: «<...> скажи, скажи, на языке награды,/ на языке, спускавшемся в загробье:/ есть дудка, открывающая клады, – звучащее подобие пощады –/ и клад, и смысл, и образец подобья» [133: 235]. Аллюзивность приведенного фрагмента, связанная с христианским дискурсом, имеет значение общего интенционального фона для всей поэтической книги О. Седаковой.

Так, в стихотворении «Стансы первые. На смерть котенка» [133: 279–282] из цикла «Стансы в манере Александра Попа» реализация мотива сна сопряжена с мотивами сохранения / спасения / размыкания круга, связанными в лирике О. Седаковой с сюжетом прохождения через границу

жизни. Во-первых, следует обратить внимание на непосредственные актуализации мотива сна: 1) «<...> Разве сон/ переживает душу, как озон/ свою грозу – и говорит о ней/ умней и тише, тише и умней <...>» [133: 279]; 2) «<...> И нужен облик, видимый, как снег:/ он колыбель, качающая всех./ Живое живо в глубочайшем сне,/ в забвении, в рассеянье, на дне/ какого-то челна: не дух, не плоть,/ но вся кудель чудес Твоих, Господь./ Оно признание – собеседник Твой./ Оно сознания ливень проливной./ Под шум воды на крышах шумовых/ оно заснуло на руках Твоих <...>» [133: 281]; 3) «<...> И все пройдет, и все летит, как снег:/ изнанка зренья, оболочка век,/ пустого сновиденья вещество/ или измученное существо –/ неважно <...>» [133: 282]. Если первые два контекста позволяют говорить о семантическом соответствии «сон» – «сохранение», то последний контекст свидетельствует в пользу сближения семантики «сна» и «пустоты». Однако пустотность в данном случае соотносится скорее с непредставимостью и невыразимостью, ситуации за границей жизни: ср. «<...> Но даже на тарелке пылевой,/ где каждый обратится в призрак свой,/ мы будем ждать в земле из ничего,/ прижав к груди больное существо <...>» [133: 279], «<...> Ну, поднимись! Лежать в уме ничком/ немыслимо; *держаться ни на чем,/ не быть ничем* <...>» [133: 280]. Таким образом, третий из приведенных фрагментов не вступает в отношения антиномии с основной контекстуальной семантикой мотива сна, но, скорее, аккумулируется ею.

Во-вторых, кроме ближайших контекстов, с точки зрения смыслообразования, значимым представляется обще-контекстуальное окружение рассматриваемого мотива. В основном, речь идет о метатекстуальных выразителях общей судьбы. Например, о взаимодействии мотива сна с мотивом воды, представленным различными лексическими экспликациями: «<...> Где вечным ливнем льется существо,/ как бедный плащик, *обмывая* прах/ в случайных складках на моих руках,/ не менее случайных. Разве сон/ переживает душу, как озон/ свою *грозу* <...>» [133: 279], «<...> если бы с обидой или злом/ они являлись! колотым

стеклом/ кидая нам в глаза – и в тот же миг/ *живые слезы вымывали* их! <...>» [133: 280], «<...> Лежать в уме ничком/ немислимо; держаться ни на чем,/ не быть ничем, крошиться, как слюда,/ катиться, как *шеольская вода!*/ галактика? воронка? *водопад?*/ рассыпанный и распыленный клад? <...>» [133: 280–281], «<...> Живое живо в глубочайшем сне,/ в забвении, в рассеянье, на дне/ какого-то челна: не дух, не плоть,/ но вся кудель чудес Твоих, Господь./ Оно признание – собеседник Твой./ Оно *сознания ливень проливной.*/ Под шум воды на крышах шумовых/ оно заснуло на руках Твоих./ Грядущее – как степь, как решето./ Не бойся и не жалуйся: ничто/ здесь все равно не будет *больше слез* <...>» [133: 279–281]. В самом общем виде взаимодействие мотивов сна и воды в предложенных контекстах можно определить через дихотомию движимого / не-движимого. Последняя строка, представляющая некую коду для всего стихотворения, указывает на прагматику этих отношений: «<...> все катится, как некий темный шар,/ разматывая *имени* пожар» [133: 282]. Так, все движимое / не-движимое объединяется в общем усилии. Здесь происходит сближение семантики воды и огня: см. «<...> катиться, как *шеольская вода!*/ галактика? воронка? *водопад?* <...>» [133: 280–281] и «<...> все катится, как некий темный шар,/ разматывая *имени* пожар» [133: 282]. Данное семантическое сближение, как и взаимопроникновение характеристик различных объектов при их взаимодействии, не является контекстуально-единичным. Самым близким примером такого сближения представляется стихотворение третье из «Семи стихотворений», в котором организующую функцию выполняет семантика сна и удвоения: «Блудный сын возвратится, Иосиф придет в Ханаан/ молодым, как всегда, и прекрасным сновидцем./ И вода глубины, и огонь перевернутых стран/ снова будущим будут и в будущем будут двоиться./– Поднимись, блудный сын, ты забыл, как живут на земле./ Погляди, как малейшее мир победит и пребудет./ *И вода есть зола неизвестных огней*, и в золе/ держит наш Господин наше счастье и мертвого будит» (из цикла «Ворота. Окна. Арки») [133: 226].

Следует сказать, что существование дихотомии как одного из поэтикообразующих принципов лирики О. Седаковой, а также наличие множества вариантов дихотомии (света / не-света, цикличности / не-цикличности, видимого / не-видимого, известного / не-известного, единичного / не-единичного, движимого / не-движимого) предполагает солидаризацию авторской интенциональности с представлением об идеальной иерархии.

Иерархически наиболее значимой является мотивная категория, представленная рядом следующих контекстуально близких лексем: «лицо», «облик», «имя». Далее эта категория будет именоваться по наиболее частотной своей экспликации – «лицо». Рассмотрению мотива лица в данной работе будет отведено особое место, здесь же необходимо показать, каким образом взаимодействуют с ней различные образования мотивного толка.

В рассматриваемом стихотворении мотив лица, взаимодействуя с дихотомическими мотивами видимого / не-видимого, известного / не-известного, выступает в качестве эквивалента доподлинно сущностного видения / знания: «<...> Вращаясь, как Сатурново кольцо, –/ о горе. Кто кому глядел в лицо?/ кто знал кого? <...>» [133: 280]. Как и мотив сна, мотив лица, восходит к семантике общей судьбы и сохранения при пересечении границы жизни: «<...> но что-то там болеет: бедный путь,/ как ящерка, мелькнувший где-нибудь,/ среди камней, быть может, мировых,/ бесценных, славных. Только что нам в них./ И нужен *облик*, видимый, как снег:/ он *колыбель, качающая всех* <...>» [133: 281]. Взаимодействуя со всем мотивным комплексом, рассматриваемый здесь мотив функционирует в качестве логоса, объединяющего множество единиц, не имеющих смысла в отдельности от него: «И все пройдет, и все летит, как снег:/ изнанка зренья, оболочка век,/ пустого сновиденья вещество/ или измученное существо –/ неважно. Все уйдет из глаз моих/ по образам и по ступеням их,/ все катится, как некий темный шар,/ разматывая *имени* пожар» [133: 282].

Любопытным для конкретизации смыслового потенциала мотива сна представляется сопоставление следующих двух отрывков из стихотворений «Сретение» (из цикла «Дикий шиповник») и «Стансы первые» (из цикла «Стансы в манере Александра Попа»): ср. соответственно «– Еще усилие – и всё, что возникает,/ я всё, как руку, протяну,/ весь этот сон о том, как время протекает/ через враждебную страну./ И время движется, как реки Вавилона./ Неразделенную длину,/ огромные года, их сон уединенный –/ я всё, как руку, протяну./ Я руку протяну, чтобы меня не стало <...> Как медленно по шлюзам долголетия/ из ослепляющего сна/ к нам жизнь спускается и, как чужая, светит,/ уже не зная, где она,/ как засыпающие дети,/ невероятна и одна <...>» [133: 81–82] и «<...> Какой же друг? Я говорю: мой друг –/ и вижу: звук описывает круг,/ потом другой, и крутит эту нить,/ отвыкнув плакать, перестав просить./ Мой друг! Я не поверю никому,/ что жизнь есть сон и снится одному –/ и я свободно размыкаю круг:/ благослови тебя Господь, мой друг» [133: 276]. В стихотворении «Сретение» мотив сна определяется через сталкивание-расподобление семантического спектра категории «жизнь». Обращение к евангельскому сюжету, вынесенное в заглавие стихотворения, провоцирует одновременное мерцание двух интенционально однонаправленных смыслов. С одной стороны, «жизнь» как типизированная категория противопоставляется «шлюзам долголетия» и солидаризуется с категорией «свет»: «<...> к нам жизнь спускается и, как чужая, светит,/ уже не зная, где она <...>» [133: 83], – это позволяет говорить о вариантном проявлении лейтмотива общей судьбы. С другой стороны, и специфика аллюзивности, и само сближение категорий «жизнь» / «свет» указывает на персонифицированность категории «жизнь» (жизнь / младенец Иисус). Посредством же этой персонификации становится возможным соотнесение категории «жизнь» с семантикой спасения. Таким образом, через мотив сна задается антиномия идеи экзистирования (данного в ощущениях континуального распределения витального потенциала человека) и идеи онтологического. Причем, последняя не противоречит здесь

семантике смерти / исчезновения / разрыва. Контекстуальная конкретизация мотива сна в стихотворении «Стансы первые» оппонирует первой идее и поддерживает вторую: «<...> Я не поверю никому,/ что жизнь есть *сон* и *снится* одному –/ и я свободно размыкаю круг <...>» [133: 276].

В стихотворении «Кот, бабочка и свеча» мотив сна также коррелирует с другой контекстуальной категорией, соотносимой с семантикой индивидуализированной / типизированной судьбы: «<...> И мы *пойдем*, как заклинанье,/ в кошачье *зрение*, в нигде,/ в *тень*, отразившую *сиянье*,/ в сиянье тени на *воде*:/ *душа* венчает поколенья./ как *сон*, враждебный пробуждению,/ венчает бодрствующий день, –/ и *зеркальце летит* над нами,/ держа в волшебной амальгаме/ *лица* невиданного *тень* <...> Душа, венчая поколенья, –/ не *сон*, враждебный пробуждению,/ а только в *сон* свободный шаг./ И ты сияешь *ночью дачной*/ в среде, для сердца непрозрачной,/ в *саду* высоком, как чердак./ И ты сияешь за пределом/ той темноты, где я живу,/ чтоб темнота похорошела/ и *сон* увидел наяву/ сиянье трезвое, густое,/ сиянье бденья золотое/ и *помнящее* про него –/ как будто вся душа припала/ к земле, с которой исчезало/ любимейшее существо...» (из цикла «Дикий шиповник») [133: 86–88]. Категория «душа» выступает в данном контексте в синонимической функции по отношению к категории «жизнь» в стихотворении «Сретение»: семантическая конкретизация категории «душа» осуществляется здесь по тому же принципу. Антиномичность экзистенциального / онтологического смещается в сторону дихотомии яви / не-яви (а также дихотомии света / не-света, видимого / не-видимого): см., например, «<...> *сон*, враждебный пробуждению <...>» [133: 86] – «<...> *сон* увидел наяву/ сиянье трезвое, густое,/ сиянье бденья золотое/ и *помнящее* про него <...>» [133: 88]. Попытка дефиниции категорий «жизнь» / «душа» (как в индивидуализированном, так и в типизированном варианте) посредством мотива сна прослеживается на метатекстуальном уровне: «Что же я такое сотворила,/ что свеча моя горит не ясно,/ мигает, как глаза больные,/ *бессонные* тусклые очи? –/ Вспомню – много; забуду – еще

больше./ Не хочу ни забывать, ни помнить./ Ах, много я на людей смотрела/
и знаю странные вещи:/ знаю, что душа – младенец,/ младенец до последнего
часа,/ всему, всему она верит/ и *спит* в разбойничьем вертепе» (из цикла
«Старые песни») [133: 208]; «<...> Что душа? Нечастый случай,/ птичий грай
и дачный *сон*./ Но столбняк ее летучий/ жестким золотом пронзен» («Из
ранних стихов») [133: 26]; «<...> Ах, мама, все мне снится сон:/ какой-то снег
и дым,/ и плачет грешная душа/ пред ангелом святым –/ ведь ночь коротка/ и
весна коротка/ и многие лодки уносит река» (Из цикла «Тристан и Изольда»)
[133: 160–161].

Также одной из важнейших валентностей мотива сна является его
способность к контекстуальному взаимодействию с мотивом чудесного
присутствия божественного: «<...> Живое живо в глубочайшем сне,/ в
забвении, в рассеянье, на дне/ какого-то челна: не дух, не плоть,/ но *вся*
кудель чудес Твоих, Господь <...>» («Стансы вторые. На смерть котенка»;
«Стансы в манере Александра Попа») [133: 281] и др., например,
стихотворения «Стансы третьи. Вино и плаванье» [133: 286] из цикла
«Стансы в манере Александра Попа», «Сказка, в которой почти ничего не
происходит» [133: 268–269] из цикла «Ворота. Окна. Арки» и стихотворение
«Детство», относящееся к циклу «Старые песни» [133: 183].

Подводя некоторые итоги рассмотрения мотива сна, прежде всего,
нужно сказать о его теснейшем взаимодействии с мотивом удвоения
повествуемых категорий. Мотив сна соотносится также с семантикой
смерти / перехода, что позволяет говорить о сохранении архетипической
интерпретации сна в лирике О. Седаковой. Другими, теснейшим образом
связанными с семантикой сна, являются взаимодействующие между собой
мотивы памяти и музыкальности. Чаще всего речь идет о памятовании
субъекта, пересекающего / пересекшего границу жизни, о ситуации до
пересечения, характеристики такого памятования, как правило, даны в
модусе музыкальной семантики.

Также мотив сна апеллирует к мотиву общей судьбы, интегрирующему все мотивные категории, перечисленные выше. Как раз благодаря интегрированию мотивов сна и музыкальности, мотив общей судьбы обретает возможность наиболее полной реализации: архетипичность жизни субъектов / объектов лирического повествования эксплицируется за счет таких музыкальных принципов, как повторяемость, вариантность проявления основной темы.

В свете семантики сна происходит экстремальное проявление мотива общей судьбы, при котором актантами лирической предикации становятся типизировано-индивидуализированные категории «душа», «жизнь» и «смерть».

Взаимодействие мотива памяти с мотивом сна провоцирует возникновение эмпатического комплекса, актуализация которого происходит на различных уровнях организации стихотворения. Например, устойчивый характер имеет реализация мотива поминовения живых / умерших через экспликации мотива сна (например, «сон выздоровленья»). Другим вариантом проявления эмпатического комплекса представляется появление местоименных лексем, отвечающих множественно-единичной логике отношений повествуемого мира.

Семантика сна часто предстает в качестве выразителя эмпатических мотивов спасения / сохранения / чуда. В наивысшей мере эмпатия проявляется в принципе изоморфизма повествуемого мира.

С мотивом сна связано множество вариантов проявления динамики границы, например: дихотомия света / не-света, видимого / не-видимого, известного / не-известного, яви / не-яви, движимого / не-движимого, прерывного / не-прерывного, цикличного / не-цикличного, единичного / не-единичного. Таким образом, чем сильнее контекстуальная позиция мотива сна, тем ярче отображаются пульсация, мерцание, обновление смысловых характеристик повествуемого мира.

Наиболее активное сотрудничество мотива сна обнаружено с мотивами сада, света, лица, воды. Так, в связи с взаимодействием мотивов сна и воды актуализируется дихотомия движимого / не-движимого, а в связи с особенностями функционирования мотивов сна и света происходит актуализация дихотомических отношений света / не-света, видимого / не-видимого, известного / не-известного. Кроме того, метатекстуальное сближение категории «вода» с категорией «огонь» свидетельствует об определенном наследовании лирики О. Седаковой фольклорно-обрядовым представлениям.

Единый интенционально-семантический ряд «лицо / облик / имя», самой устойчивой экспликацией которого является лексема «лицо», выступает в качестве контекстуального координатора и мерила любых обозначенных выше дихотомических отношений. То есть мотив лица ориентирован на обнаружение сильной, экстремальной позиции и – таким образом – на снятие дихотомии; также мотив лица выполняет функцию логоса, наделяющего значением дискретные единицы, в данном случае относящиеся к реализации мотива сна.

3.4 Мотив лица и семантика «упразднения»

В текущем анализе множество раз был продемонстрирован принцип дихотомии на уровне мотивной семантики поэтической книги О. Седаковой. Необходимо сказать, что в этом принципе стержневыми являются не столько дуальность и разделение, сколько различие и связанная с этим различием строительная динамика. Наиболее полно данный аспект раскрывается именно в обращении к мотиву лица. Как говорилось выше, данный мотив может иметь направленность на снятие дихотомии, – и как раз в моменте и способе снятия проявляется специфика самого принципа. Здесь можно провести параллель с семантикой старославянского глагола «оупразднати», эквивалентного греческому «κатарύεω» ([катаргэо]) в его «патристическом» контексте явления целого частям. Примером соответствия

рассматриваемой ситуации сущностного исчерпания границы в кульминационный момент ее дихотомической динамики: «<...> может быть место в "Мистагогии" преп. Максима Исповедника, где речь идет о Творце как об окончательной Связи всех вещей. Св. Максим поясняет, что присутствие Этой Связи "упраздняет и покрывает" <...> причинно-следственные связи между явлениями: "<...> однако не разрушением, уничтожением или приведением их к небытию, но побеждая и являясь им сверху, как является целое частям, или причина — самому целому" <...> Идея упразднения разделений проглядывается и в известной теории Максима Исповедника о преодолении Христом пяти извечных границ: между мужским и женским, между ойкуменой и Раем, между землей и небом, между чувственным и умозрительным, между тварным и нетварным <...>» [36: 543–544]. Так, в мотиве лица проявляется семантика упразднения бинарных разделений, актуализированных ранее на различных мотивных уровнях. Функционально мотив лица занимает особое место среди основных мотивов лирики О. Седаковой, что подтверждается рядом доминирующих контекстов.

Так, семантически наиболее активным представляется тот ряд контекстуальных вариантов, где категория «лицо» является силовым центром собирания, сгущения, притяжения всех повествуемых категорий: «<...> Да, время движется, как реки Вавилона,/ но есть в безумии его/ лицо, полюбленное легионом/ чудес, хранящих вещество,/ и каждый человек во сне неразделенном/ искал и требовал его/ <...> / И молодая мать слезами умывала/ лицо, которое единственно стояло,/ когда все вещи, как тяжелая вода,/ по кровле скатываясь,/ падали туда <...>» («Сретение»; «Дикий шиповник») [133: 82], «<...> И, словно в глубине колодца,/ все звезды вобрались в одну,/ в одну, тяжелую от сходства./ Притягиваемую ко дну/ так быстро, что она клянется,/ что выстрадает — и вернется,/ как тьму, съедая глубину/ и отражая до конца/ лицо влюбленного отца» («Побег блудного сына»; «Дикий шиповник») [133: 79]. Этот ряд примеров могут пополнить и другие стихотворения, например, «Стансы первые» [133: 277] из цикла

«Стансы в манере Александра Попа» или: «Странное путешествие», «Кот, бабочка, свеча», «Мне часто снится смерть и предлагает...» [133: 76, 86, 99], относящиеся к циклу «Дикий шиповник». В этом смысле отношение вариантов мотива лица к циклу «Дикий шиповник» – а через него и соотношение с мотивом шиповника – представляется особенно показательным в плане соотнесения с христианским дискурсом.

Наряду с представлением «лица» в качестве единицы, собирающей множество, существуют контексты, в которых выражается позиционно обратная динамика, где «лицо» только коррелирует с тем, от чего зависит собирание / формирование целого: «<...> Святая Русь, Вы говорили,/ Китежский град,/ где Преподобный делит хлеб с медведем,/ где пасхальный Серафим/ говорит: Здравствуй, радость моя!/ и от его улыбки/ загорается звездами дневное небо,/ где каторжные молятся за своих конвойных.../ Теперь, быть может, они Вас встречают, Доналд:/ как же они не встретят того, кто так им поверил,/ Серафим и Преподобный и те, с Колымы и Магадана,/ чьи имена неизвестны и чьи лица,/ как Вы говорили,/ сложатся в лик Святого Духа <...>» («Письмо»; «Начало книги») [133: 403–404] и др., например, стихотворения Миньона» [133: 49] «Из ранних стихов», «Высокий луг» [133: 121–122] из цикла «Дикий Шиповник».

Как видно, мотив лица может проявляться и в качестве единично-собирающей категории, и в качестве множественно-собираемых категорий. Если первый мотивный вариант соотносится с «упраздняющим» целым, то второй мотивный вариант соотносим с «упраздняющейся» частью; так, следующий контекст аккумулирует обе представленные валентности исследуемого мотива: «<...> Но прежде проснется, кто в доме уснул,/ услышит, что голосом сделался гул,/ и в окна посмотрит, и встретит у входа/
с лицом, говорящим: Я ум и свобода,/ я все, чего нет у тебя впереди./ Но хлеба не жалко, и ты заходи./ И долго, пока он еще исчезал,/ и знал, что упал, и стакан расплескал,/ как этого просит старик, пораженный/ худым долголетьем, как хочет влюбленный/ его расплескать, оставаясь вдвоем,/ а он

не просил, и не помнил о том <...> Так долго, пока он еще исчезал,/ твердил он: *Ты все, чего я не узнал,/ ты ум и свобода, ты полное зрение,/ я – обликом ставшее кровотечение.*/ И тут раздалось, обрывая его:/ – *Я ум и свобода, но ты – торжество*» («Баллада продолжения»; «Дикий шиповник») [133: 70].

Среди приведенных примеров внимание на себя обращает устойчивое контекстуальное сотрудничество мотива лица с синонимической мотивной парой «вода» – «кровь»: ср. «<...> И на руках была,/ и на *воде* держала,/ и говорила, как звезда./ И молодая мать слезами умывала/ лицо, которое единственно стояло,/ когда все вещи, как тяжелая *вода*,/ по кровле скатываясь,/ падали туда <...>» [133: 82], «И мы пойдем <...>/ в тень, отразившую сиянье,/ в сиянье тени на *воде*:/ <...>/ и зеркальце летит над нами,/ держа в волшебной амальгаме/ лица невиданного тень» [133: 86], «<...> рука уходит/ в простую *воду* легкого лица» [133: 99]» и «<...> я – обликом ставшее *кровотечение* <...>» [133: 70]. Архаически устойчивая пара «вода» – «кровь» проявляет динамизм и витальность в качестве основных характеристик категорий повествуемого мира. Кроме того, данные контексты являются примером реализации еще одного рода дихотомии, связанного с категорией тяжести (ср. «упраздняемые» категории: «<...> все вещи, как *тяжелая вода*,/ по кровле скатываясь,/ падали туда <...>», – и «упраздняющая» категория: «<...> в простую *воду легкого* лица <...>»).

Способность «лица» как повествуемой категории к притяжению других элементов позволяет провести параллель со следующим контекстом: «Я не могу подумать о тебе,/ чтобы меня не поразило горе./ И странно это – почему?/ Есть, говорят, сверхтяжелые звезды./ Кажется мне, что любовь тяжела,/ как будто падает./ Она всегда/ как будто падает –/ и не как лист на воду/ и не как камень с высоты –/ нет, как разумнейшее существо,/ лицом, ладонями, локтями/ сползая по какой-то кладке...» («Семь стихотворений»; «Ворота. Окна. Арки») [133: 227].

Резюмируя специфику представленных вариантов мотива «лица», можно охарактеризовать данную категорию как смыслообразующую

вита́льность, направленную на формирование и усложнение структуры повествуемого мира. «Лицо» как единично-собирающая и как множественно-собираемая категория функционально направлена на «упразднение» элементарных частей повествуемого мира в его целостности а также на «упразднение» связанных с ними бинарных делений дихотомического свойства (сон / не-сон; смерть / не-смерть; знание / не-знание и т.п.). При этом модусом, задающим интерпретацию категории «лицо», следует считать библиейско-христианский дискурс.

Помимо наиболее стабильной семантической нагрузки, связанной с мотивом «упразднения», мотив лица накапливает еще множество комплементарных значений. К ним можно отнести примеры контекстуального сотрудничества с мотивом света: «Где-нибудь в углу запущенной болезни/ можно наблюдать, удерживая плач,/ как кидает *свет*, который не исчезнет,/ золотой влюбленный мяч./ – Я люблю тебя, – я говорю. Но мимо,/ шагом при больном, задерживая дух,/ он идет с лицом неоценимым,/ напряженным, словно *слух*./ Я люблю тебя, как прежде, на коленях,/ я люблю твой одинокий путь./ Он гудит внутри и он огонь в поленьях./ Он ведет, чтобы уснуть./ А глаза подымет – светлые, не так ли?/ И, пересыпая фонари,/ золотой иглой попадает в ганглий/ мяч, летающий внутри» (стихотворение из цикла «Дикий шиповник») [133: 107]; «<...> Воздух, мелких стеклышек прибой./ В легоньких и юрких чечевицах/ или на картинке световой,/ где выходят помолиться/ птица, роза и святой,/ свет нам вырисовывает лица,/ как *звукоснимающей* иглой <...>» (стихотворение «Вечерняя песня» из одноименного цикла) [133: 366]. В обоих примерах по отношению к проявлениям мотива лица мотив света выполняет конституирующую функцию. Важно, что мотив света задает конституирование в ракурсе не только зрительной, но и аудиальной рецепции. Обратившись к труду О. Седаковой, вышедшему под названием «Словарь трудных слов из богослужения: Церковнославяно-русские паронимы», можно убедиться в неслучайности такого сближения: «*Свѣтлый*

1. славный, радостный, веселый <...>; 2. громкий (о звуке, голосе): *со гласомъ свѣтлымъ вопію ти* громогласно взываю к тебе (гл 1 Нед стх блаж 2)» [132: 309].

Сближение мотива лица с мотивом света, последний из которых сообщает семантику как визуального, так и аудиального характера подтверждается также следующими двумя контекстами: «<...> перед *лицом народа*, который еще не видел/ ничего подобного Медузиному *лицу*:/ оскорбительной,/ уничтожающей обиде,/ <...>/ перед *лицом народа*, над размахом пространства,/ более свободного, чем вал морской/ <...>/ перед *лицом народа*/ по лестнице небесной/ над размахом пространства/ над вниманьем холмов, которые глядят/ на нее,/ на первую звезду,/ с переполненной чашей ночи/ восходящую по лестнице подвесной, –/ вдруг он являлся:/ свет, произносящий, как голос,/ но бесконечно короче/ все те же слоги:/ Не бойся, маленький!/ Нечего бояться:/ я с тобой» («Начало»; «Элегии») [133: 386–387]; «<...> Но возле пастухов, оборотясь,/ стоит художник. Sapiienti sat./ Все исчезает, как висячий сад,/ и он один стоит в степи пустой./ Его у горла сложенные руки/ как будто держат припасенный дар –/ но в этом сомневаются глаза./ Он более, чем мы, любим собой./ Он говорит, как свет глухонемой <...>» («Портрет художника на его картине») [133: 126–129]. В приведенных примерах к церковнославянскому дискурсу восходят как экспликации мотива лица метонимического характера («перед лицом народа» – перед народом, «Медузиному *лицу*:/ оскорбительной,/ уничтожающей обиде» – Медузе / обиде), так и само ментально-языковое сращение семантики, связанной с лексемами «лицо» и «свет»: см. «<...> *лицѣ* чего-либо, гебр. *лицѣ зѣмлі* и под.: <...> умягчу его (Исава) подарками, предварившими его, а после того увижу его (Быт32, 20); <...> и вот, множество (костей) на лице поля (т. е. в поле), и вот, (они) совсем сухие (Иез 37, 2); <...> пройдеши впереди перед лицом Господним (т. е. перед Господом) (Лк 1, 76); <...> (спасение), которое Ты уготовал перед лицом всех

людей (т. е. перед всеми людьми) (Лк 2, 31); ибо явится сеть для всех живущих на лице всей земли (т. е. по всей земле) (Лк 21,35) <...>» и «*просвьѣтити лицѣ*» – посмотреть на кого-л., обратить благосклонное внимание: <...> да обратит Господь лице Свое к тебе, и да помилует тебя (Чис 6, 25); <...> благосклонно посмотри на нас, и помилуй нас (Служ Час 1взгл) <...>» [132: 169].

В связи с реализацией дихотомии «света / не-света» экспликации мотива лица контекстуально соотносятся с семантикой границы жизни, сближаясь (чаще всего имплицитно) со значением таких синонимических категорий, как «душа» и «тень»: «В той *темноте*, где иначе как чудом/ не проберешься в крутящихся стенах,/ там, где *свеча*, *загораясь под спудом*,/ *изнемогает в камнях драгоценных*, –/ многие встанут, и многие *лица*/ преобразятся счастливой тревогой:/ не обо мне ли? – но, выбрав сновидца,/ дух возвращается прежней дорогой <...>» («Сновидец»; «Дикий шиповник») [133: 138]; «<...> *Тени* всюду мне близки, но там эти *лица*/ собирались и ночью и днем,/ приучая терпеть и молиться/ или что-нибудь сделать с *огнем*./ И от родины сердце сжималось,/ как земля под полетом орла,/ и казалось не больше земли – и казалось,/ что уж лучше б она умерла» («Деревня в детстве»; «Вечерняя песня») [133: 372–373]; «<...> Бедный узник/ невидимых полупрозрачных век,/ на что, на что походит человек,/ а уж на жизнь свою больную/ он не походит никогда;/ ни в раннем детстве, ни тогда,/ *когда в лицо он старость видит*/ и ей *неслышно говорит*:/ – Рисуй на мне начальные черты/ твоих имен: таких, как Твердь, Руда,/ *Мирская Мгла*, Вечернее Прошенье./ Пиши на мне болезненное имя./ Я и в слезах его пойму/ и передам, пересыпаясь,/ как неприметное селенье,/ *как горсть огней –из темноты во тьму*» («Осень, огонь и путник») [133: 246].

Далее, в ряду устойчивых контекстуальных отношений можно назвать взаимодействие мотива лица с мотивами зеркальности (зеркала) и ступенчатого восхождения / нисхождения (лестницы), как правило, аккумулярованными мотивом общей судьбы: «<...> перед лицом народа/ *по*

лестнице небесной/ над размахом пространства/ над вниманьем холмов,
которые глядят/ на нее,/ на первую звезду,/ с переполненной чашей ночи/
восходящую по лестнице подвесной, —/ вдруг он являлся:/ свет,
произносящий, как голос,/ но бесконечно короче/ все те же слоги <...>»
 [133: 386–387]. В стихотворении «Портрет художника на его картине» обнаруживаем семантический ряд, указывающий на соединение горнего и дольного в событии рождения / «схождения» богочеловека («Вся красота, когда смеется небо,/ и вздох земли, когда сбегает снег, —/ все это ляжет вместе, как солома,/ и отворится благодатный хлев <...>») и семантику зеркальности («<...> — Ты, мысль моя, ты, ясная Кифера,/ ты, розы поднебесной привиденье,/ ты, как припев, не впору моему/ большому мраку: подойдя к нему,/ ты повторяешь эти очертанья —/ так в зеркале лицо мое встает,/ и то, что там, себе его берет,/ и, на себя накинув плоский образ,/ томится в нем, как птица под платком, —/ и, сбросив, не нуждается ни в ком <...>» [133: 126–129]) и др.

Все эти контексты соотносимы с библейско-христианским дискурсом не только по параметрам сюжетобразующей аллюзивности, но и по параметрам внутренней поэтики, ср. «Божье творение можно представить как лестницу образов, которые наподобие зеркал отражают друг друга и в конечном итоге — Бога, как Первообраз и Прообраз всего. Символ лестницы (в древнерусском варианте — "лествицы") традиционен для христианской картины мира, начиная от лествицы Иакова (Быт 28:12) и до "Райской лествицы" Иоанна, Синайского игумена, прозванного "Лествичником" <...> Божий мир — это целая система образов-зеркал, выстроенных в виде лестницы, каждая ступень которой в свою меру отражает Бога» [191: 17–18].

Завершая рассмотрение функционирования мотива лица в лирике О. Седаковой, необходимо сказать о том, что авторские интенции реализуются в аспекте процессуального становления отдельного мотива не только в рамках метатекста, но — прежде всего — в рамках отдельно взятого стихотворения. В качестве примеров такой процессуальности относительно

собираемого мотива можно привести стихотворение «Путешествие волхвов» (из цикла «Дикий шиповник») [133: 111–113] и стихотворение «Стансы первые» (из цикла «Стансы в манере Александра Попа») [133: 275–278]. Панорамное представление мотива лица в данных стихотворениях реализуется в связи с дихотомией видимого / не-видимого, известного / не-известного и в связи с мотивной парой «зрение» – «вещество».

Также следует сказать, что стилистически нейтральные мотивы (с низкой контекстуальной озвученностью) встречаются крайне редко; исследуемая категория в этом отношении не составляет исключения («<...> я люблю разглядывать *лица*/ набожных и злых старушек:/ смертные их губы/ и бессмертную силу,/ которая им губы сжала <...>» [133: 204]; «<...> Уж скорей птенца/ я растопчу или пинком в *лицо*/ старуху-мать ударю – но тебя,/ все руки протянувшие ко мне,/ больные руки! Кто такое может <...>» [133: 317–318]; «<...> Кто от стыда не поднимет *лица* –/ тот любимее всех <...>» [133: 383]).

3.5 Мотив света / не-света

Аксиологически значимый мотив света / не-света находится в тесном сотрудничестве со многими мотивными категориями поэзии О. Седаковой. Как правило, дихотомическая семантика света / не-света реализуется не на уровне сюжетообразующего мотива, но на уровне мотива, организующего связь между другими внутритекстовыми единицами. Так, на метатекстуальном уровне прочтения поэзии О. Седаковой наиболее сильные валентности обнаруживаются между исследуемым здесь мотивом и такими мотивными категориями, как «лицо», «дом», «сон». Далее можно указать на взаимодействие мотивной семантики света / не-света с мотивами сада, шиповника, луга и проч.

Собственно, уже в выбранной номинации исследуемого мотива заложено значение процессуальности, динамики. В параграфах,

посвященных рассмотрению других внутритекстовых единств, мотив света / не-света выступает в качестве категории, отображающей рецептивное положение тех или иных элементов лироповествуемого мира. Здесь же нужно указать на отношение эквивалентности между качеством такого положения и его ценностно-иерархическим осмыслением, а также на имплицитный потенциал приближения к сакральному источнику, «упраздняющему» дихотомическое развитие актуализированной семантики, например: «<...> монах старинный вопрошает:/ – Скажи, кому подобен я? –/ и видит: зеркало живое,/ крылатое, сторожевое,/ журча, спускается к нему –/ и отражает ту же тьму,/ какую он борол. Но в нем,/ в дыханье зрячем за стеклом,/ она – как облако цветное,/ окружена широким днем./ Так чья-нибудь душа живая/ не вытерпит прямого дня,/ и, горе горем прикрывая/ и слово словом заслоня,/ тьму путевую соберет/ вокруг себя – и в ней пройдет./ И в ней огонь его горит./ И свет, как притча, говорит» («Легенда шестая»; «Дикий шиповник») [133: 62] или «Преданья о подвижниках похожи/ на платье внутреннее кожи./ И сердце слабое себя не узнаёт,/ в огромных складках пропадая. / Но краска их – как кровь, родная, / одежда быстрая, простая, / в которой темнота идет, / пустую лестницу шатая...» [133: 100].

Познавательное напряжение в приведенных контекстах зиждется на строительном сотрудничестве семантических категорий, противопоставленных в языке. Если общеупотребительным является обращение к семантике света с положительными коннотациями, а к семантике тьмы – с отрицательными, то аттрактивный фон данных стихотворений соотносится с дискурсами, прагматика которых заключается не столько в разовом маркировании объекта мысли, сколько в его процессуальной идентификации. ср.: «<...> Скажи, кому *подобен я?* <...>» [133: 62] и «<...> Преданья о подвижниках *похожи* / на платье внутреннее кожи <...>» [133: 100]. Именно в связи с усилием идентификации связано появление мотива зеркальности, ср. приведенное выше стихотворение «Легенда шестая» и стихотворение «Портрет художника на его картине»:

«<...> ты, как припев, не впору моему/ большому *мраку*: подходя к нему,/ ты повторяешь эти очертанья / так в зеркале лицо мое встает <...> / Без меня/ мой дар лежит на собственной могиле, / как вопленица на похоронах:/ <...>/ она раскапывает свежий ход / в тяжелой глине... / и передает / *тяжелый факел темноты* / туда, где свет, как кровь, идет, – / весна идет, / и ясная Кифера, / и с нею в парусах архипелага,/ и ранней сфере отвечает сфера, / и *первой розой перевернут мрак* – / и я иду, беднее, чем другие, / в *одежде темной и темнее всех*, / с больной улыбкой, как цветы больные, / как вздох земли, когда сбегает снег» [133: 126–129].

Данные стихотворения апеллируют к семантике откровения света и семантике зеркальности, которые находятся в одной смысловой парадигме. Здесь можно обратиться к некоторым положениям богословской мысли, например, к утверждению Григория Паламы о том, что «Он [Бог] являет себя очистившемуся уму как бы в зеркале, сам по себе оставаясь невидимым, потому что таково свойство зеркального образа: он и очевиден и его не видеть, потому что никак невозможно одновременно глядеть в зеркало и видеть то, что отбрасывает в него свой образ» [113: 69].

Кроме того, контекстуально данная семантика рецептивно-аксиологического усилия, связанного с реализацией поэтической категории «свет», соотносима с исихастским представлением о нетварном свете: «Большое значение для исихастов имело созерцание Фаворского света – того света, что видели апостолы во время преображения Господа Иисуса Христа на горе. Через этот свет, нетварный по своей сущности, как учили исихасты, подвижник входит в общение с Непостижимым Богом. Исполняясь этим светом, он приобщается к божественной жизни, преображается в новую тварь. "Человек не может стать богом по природе, но может по благодати", – утверждал свт. Григорий Палама» [191: 172] и «Отцы-исихасты учили о непознаваемости Бога рациональным умом, а потому и божественный свет они называли "умонепостигаемым мраком", или, как пишет свт. Григорий Палама, "сверхсветлой тьмой". В глубине своей этот свет непроницаем так

же, как непознаваем Бог. Неприступный свет может восприниматься человеком, как слепящая темнота. Свет ослепляет человека, и встреча с ним многими подвижниками воспринималась как вхождение во мрак. Вспомним, что Павел на пути в Дамаск был ослеплен этим светом (Деян 22:6–11). Об опыте встречи с Богом как Светом пишут св. Симеон Новый Богослов, Григорий Палама и другие мистики и богословы» [191: 182].

В целом для поэзии О. Седаковой имеет значение не собственно ориентация на конкретную христианско-богословскую традицию, но проявление в виду данной традиции всего спектра реализаций отдельно взятой лексико-семантической категории. Так, семантика тьмы в стихотворении «Портрет художника на его картине» («<...> ты, как припев, не впору моему/ большому *мраку* <...>») соотносима с иконографической традицией изображения мандорлы с помощью темных красок (см. Феофан Грек); в качестве примеров родственности созерцательной практике молчания можно привести следующие контексты: «<...> *достанет слов, чтобы не впасть/ в молчанье и свободу./ Не замолчать: такая тьма/ в молчанье!*» («Миньона») [133: 48], «<...> *слова скрываются в родную тьму <...>*» («Элегия липе»; «Ямбы») [133: 322–324]. Дихотомическое наращивание смыслового потенциала происходит в данных стихотворениях за счет того, что семантика тьмы выступает контекстуальным синонимом семантики света, см. «*горячий корешок луча*» («Миньона») [133: 48] и «огонь небесный,/ свет неизвестный Славы иль Шехины» («Элегия липе»; «Ямбы») [133: 322–324].

В то же время на другом полюсе контекстуальных реализаций семантики тьмы в поэтическом творчестве О. Седаковой находится отрывок «Карлик гадает по звездам. Заодно о проказе» из цикла «Тристан и Изольда»: «<...> Он оттолкнул свои созвездья,/ он требует себе возмездья/ (содеянное нами зло/ с таким же тайным наслаждением,/ с каким когда-то проросло,/ питается самосожженьем):/ – Я есть,/ но пусть я буду создан/ как то, чего на свете нет,/ и ты мученья чистый *свет*/ прочтешь по мне, как я по звездам! –/

И вырывался он из *мрака*/ к другим и новым небесам/ из *тьмы*, рычащей, как собака,/ и эта *тьма* была – он сам» [133: 170]. В данном отрывке пространственно-аксиологически семантика тьмы обретает нарочито негативный статус («<...> из тьмы, рычащей, как собака <...>»), так как смещается точка рецептивно-повествовательной инстанции. Иерархически речь идет о другой «тьме», нежели в стихотворениях «Миньона» и «Портрет художника на его картине». Поэтому семантически преодоление тьмы в данном отрывке является вариантом мотива перехода / преодоления границы в поэзии О. Седаковой.

Для следующих контекстов мотив света / не-света солидаризуется с положением субъекта относительно границы жизни, где семантика темноты соотносится с миром живущих: «<...> У живого человека/ сердце бедное темно./ Он внутри – всегда калека./ будь что будет – все равно./ Он не сядет с нами рядом,/ обзаведясь таким нарядом,/ чтобы цветущим виноградом/ угощать своих козлят./ Как всегда ему велят» («Пастух играет»; «Тристан и Изольда») [133: 156]; «О прошедшем ни слова. Но, сердце, куда мы пойдем/ из гостей запоздалых, из *темной целебной теплицы*?/ Под ресницами воздух и ветер и небо, как перед дождем./ И сбегается *свет*, но по имени кликнуть боится <...>» («Успение»; «Из ранних стихов») [133: 39]; «В час молчания птиц и печали/ бессловесных растений и рыб/ различается зыбки качанье/ и веревок раскаченных скрип./ Это пыль сновиденья густая,/ под шагами не слышная пыль./ И качается зыбка пустая./ И над нею нагнулась Рахиль:/ то забудется, горем наскучив,/ то, очнувшись, клянет забытье/ и, как в зеркало влаги текучей,/ обезумев, глядится в нее./ Улыбаясь, качаются воды/ и дивятся своей наготой.../ Кто-то дышит и медлит у входа,/ *приучая глаза к темноте*» («Ветхозаветный мотив») [133: 38].

Если в вышеприведенных контекстах способность увидеть «темноту» мира живущих принадлежит субъектам, совершающим или уже совершившим переход из одного пространства в другое, то в стихотворении «Элегия осенней воды» эксплицируется изменение рецептивных

возможностей в связи с приближением к событию выхода / перехода: «<...> Поднимись, душа моя, встань, как Критский Андрей говорит./ Поздно, не поздно – речь/ не наша, пусть ее от других услышат./ Зима и старость белое слово пишут/ в воздухе еще жарком: *пламя незримых свеч/ в темноте еще зримой* <...>» [133: 377–378].

Само же сотрудничество мотивов выхода / перехода и света / не-света выражается в актуализации семантики внутритропической, корреляции внутреннего и внешнего света / внутренней и внешней тьмы: «<...> я в руку взял/ *то, что внутри вы жжете,*/ и вот несу, от света хоронясь./ И я не воск высокий покаянья,/ не четверговую свечу,/ но малый свет усилья и вниманья/ несу туда, где быть хочу./ <...>/ И, сколько сил хватило,/ там этот свет еще горит,/ и наших чувств *темнеющую* силу/ он называет и благодарит» («Selva selvaggia. Триптих из баллады, канцоны и баллады», «I. Проводы»; «Дикий шиповник») [133: 65–66]. В приведенном контексте с точкой рецепции / повествования связана прогрессия различения семантики света. Само событие метафизического выхода-перехода определяется через одномоментное единство проявления градации света: во-первых, света, связанного с рецепцией представителей профанного пространства, во-вторых, света, становление которого происходит здесь и сейчас в связи с трансформацией рецепции субъекта перехода и, в-третьих, света, являющегося новым и стабильным контекстом для субъекта, совершающего переход.

В качестве примера реализации аналогичной перспективы различения семантики света можно привести следующий контекст: «<...> То дух, не приготовленный к ответу,/ *с последним светом повернувшись к свету,*/ вполне один по траурной волне/ плывет <...>» («Элегия, переходящая в реквием»; «Ямбы») [133: 311]. Как видно, раскрытие внутреннего света как внутренней тьмы в соотносительности дихотомического движения является вполне устойчивым в поэзии О. Седаковой: «<...> *С огнем/ или без огня удаляясь, в темноте не видна уже юродивая дева./ Я вижу внутри, в*

темноте, чудным гневом убитое дерево/ и не вижу того, кто сказал бы ему: Поделом! <...>» («Элегия смоковницы») [133: 382–383].

В стихотворении «Кот, бабочка, свеча» из цикла «Дикий шиповник» выражается постоянство экстремальной зоны прогрессии семантики света, которое в предшествующих контекстах было дано имплицитно: «<...> я слабое повествование/ зажгу, как свечку на свету <...>/ Но горе! наполняясь тенью,/ любя без памяти, шагнуть –/ и зренье оторвать от зренья,/ и свет от света отвернуть! <...>/ И ты сияешь за пределом/ той темноты, где я живу,/ чтоб темнота похорошела/ и сон увидел наяву/ сиянье трезвое, густое,/ сиянье бденья золотое/ и помнящее про него <...>» [133: 85–88]. Экстремумом дихотомии внутреннего и внешнего по отношению к семантике света становится их полное неразличение, совпадение: «<...> Боже,/ сделай меня чем-нибудь новым!/ <...>/ Сделай, как камень отграненный,/ и потеряй из перстня/ на песке пустыни./ Чтобы лежал он тихо,/ не внутри, не снаружи,/ а повсюду, как тайна./ И никто бы его не видел,/ только свет внутри и свет снаружи./ А свет играет, как дети,/ малые дети и ручные звери» («Просьба»; «Старые песни») [133: 188]. В данном контексте апелляция к непредставимой степени света осуществляется именно через экстремальность или снятие дихотомии внутреннего и внешнего.

Лексическим вариантом взаимодействия семантической парадигмы, представленной мотивами внутриположенности, выхода / перехода, света / не-света, является экспликация «темный сад»: «И она лежит, как тихий вход/ в темный сад, откуда свет идет/ и скрипит по древним половицам./ <...>/ Если это скрип и это свет,/ понемногу восходящий кверху, –/ сердце рождено, чтоб много лет/ спать и не глядеть, как ходит свет/ и за веткой отгибает ветку./ <...>/ И задуй мне душу, как свечу,/ при которой темноты не видно» («Сказка»; «Дикий шиповник») [133: 136–137]; «Я тоже из тех, кому больше не надо,/ и буду стоять, пропадая из глаз,/ стеклянной террасой из темного сада/ любуясь, как дождь, обливающий нас,/ как полная сердца живая ограда/ у стекол, пока еще свет не погас <...>» [133: 73].

Достаточно частотным оказывается в поэзии О. Седаковой взаимодействие семантики света / не-света с лексико-семантическим рядом «дыханье», «душа», «дух»: «<...> где не видно ветвей,/ но дыханье темней/ и надежней лекарство ночное <...>» [133: 27] «<...> Эти вишни дыханья темней/ собирают и пробуют копоть/ неизвестных и сжатых огней./ <...> в трепетанье, в ученье, во *тьме*» [133: 34] и др., например, стихотворение «Успение», относящееся к циклу «Из ранних стихов»: «из *темной целебной теплицы*», «сбегается свет», «в задохнувшийся, плачущий луг», «задыхается луг», «в слезах *задыхаясь*» [133: 39], стихотворение «Ивы» из цикла «Дикий шиповник»: «то выдохнувших, то вобравших *дыханье*», «над бегом и холодом и *задыханьем*», «Другим и велят *темноту* приподнять,/ но их никогда не попросят об этом —/ *всегдашних хранительниц хмурого дня,/ кормилиц ненастного сильного света*» [133: 120].

Через синтактику дихотомического мотива света / не-света в поэзии О. Седаковой эксплицируется также мотив писания, книги как архетипических составляющих человеческой культуры: «Теперь молчи, душа, и кланяйся. Как встарь/ *писатель чудесем*, вообразив тропарь —/ *светящий*, радующий дом,/ <...>/ как зимний путь, так *ты, душа, темна*,/ как странствие без оправданья./ *Ты тени тень*,/ *ты темноты волна*,/ как, плача, прочь идет она,/ когда *свеча нам зажжена*/ невероятного свиданья!» («Сретение»; «Дикий шиповник») [133: 81–83] и др., например, стихотворения «Две книги я несу, безмерно уходя...» [133: 97], «Путешествие волхвов» [133: 111–113], «Сад» [133: 125].

Во всех приведенных контекстах сюжетообразующим мотивом является мотив пути. Именно благодаря сотрудничеству с мотивом света / не-света, утверждается архетипически заложенное в мотиве пути аксиологическое измерение. А в контексте темы писания, книги позволяет определить ценностный ориентир универсализированного пути, взятого в масштабе общечеловеческой судьбы. Причем контаминация (заложенной церковно-христианским дискурсом) семантики света и писания, книги

неизменно знаменует актуализацию мотива победы, торжества, ср.: «<...> свеча нам зажжена/ невероятного свиданья!» [133: 83], «<...> открыта тьма предназначенья» [133: 97], «<...> как по праздничным свечкам <...>» [133: 112], «<...> писать и описывать ту же победу <...>» [133: 125]. Закрепление семантики торжественности за мотивом света / не-света обращает на себя внимание и в других контекстах, как, например во «Вступлении первом» [133: 147] и во «Вступлении третьем» [133: 150–151] из цикла «Тристан и Изольда».

Дихотомический мотив света / не-света также связан с семантикой дара: *«Когда на востоке вот-вот загорится глубина ночная,/ земля начинает светиться, возвращая/ избыток дарёного, нежного, уже не нужного света./ То, что всему отвечает, тому нет ответа <...>»* («Земля»; «Элегии») [133: 384] и др., например, стихотворение «Золотая труба» [133: 264–265] из цикла «Ворота. Окна. Арки». К вышеперечисленным необходимо добавить ассоциацию с мотивом света / не-света и мотивным комплексом, организованным вокруг мотива дома.

3.6 Мотив дома в процессуальном аспекте

Возникновение контекстуальных вариантов мотива дома связано с развитием первичной – пространственной – семантики представляющей его лексемы.

Наиболее распространенный тип исследуемого мотива, солидаризуясь с мотивом внутрисложенности, соотносится с вмещающим либо вмещаемым пространством. Так, например, благодаря взаимодействию дихотомического мотива света / не-света с мотивом дома в ряде контекстов актуализируется новый мотивный вариант, общая семантическая нагрузка которого связана с представлениями о доме как о вместилище. Более конкретно содержание этого варианта можно сформулировать следующим

образом: корреляция дома и носителя света (чаще всего: фонаря, вмещающего свет).

Далее будут приведены варианты воплощения данного мотива с высокой активностью евангельского интертекста: 1) «<...> смерти больше не бывает./ Видишь, мы живем, как *пламя/ в застекленном фонаре./* Кто, скажи, по *тьме кромешной/* пробирается, качая/ наш фонарь? И кто в закрытый/ дом заходит, рыбу ест?/ <...>» [133: 270–271]; 2) «<...> Ветер веет, где захочет./ Кто захочет, входит в дом./ То, что знают все, *темнее ночи./* Ты один вошел с *огнем*» [133: 353]; 3) «Пускай любовь по *дому* шарит,/ и двери заперты на ключ – /мне *черный сад* в глаза ударит,/ шатаясь, как *фонарный луч*» («Побег блудного сына») [133: 78]; 4) «Вот и не войдешь в дом этой свадьбы, в среду ликованья./ <...> Лисы язвыны имут и птицы гнездо, Я стучу – где мой дом? <...>» [133: 381–383]; 5) «Свеча бесценная, кошачья!/ Ты наполняешь этот дом,/ с которым память ходит плача,/ как сумасшедший *с фонарем*» [133: 87].

Как видим, все приведенные контексты так или иначе соотносятся с евангельскими мотивами. Первые три контекста содержат аллюзии не только на Откровение Ионна Богослова («Се стою у двери и стучу. Если кто услышит мой голос и отворит дверь, войду к нему, и буду вечерять с ним, и он со Мною», Откр 3:20), Евангелие от Иоанна («Я свет миру; кто последует за Мною, тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни», Ин 8:12; «Ветер веет, где хочет. Ты слышишь, как он шумит, но не знаешь, откуда он и куда направляется. Так и с теми, кто рождается от Духа», Ин 3:8), на евангельский сюжет явления воскресшего Христа, но и на картину Уильяма Холмана Ханта «Светоч мира». На аллюзивное включение последней указывает не только соответствие наличию фонаря в руках у Иисуса Христа, но также и изображение летней ночи в саду, абсолютной глухости, замкнутости дома, у которого отсутствует дверная ручка. Последний контекстуальный пример сам по себе тоже способен вызвать различные культурные ассоциации, с предшествующими контекстами его роднит возможность ассоциирования с фигурой самого У. Х. Ханта.

Экспликации мотива дома первых четырех контекстов коррелируют с мотивом пути, вхождения. Если в первых трех речь идет о движении Бога по направлению к человеку, то в четвертом (также насыщенном включениями евангельских отрывков: о десяти девах, Мф 25:1–13; о собрании и суде всех народов, Мф 25:32–46; о «бездомности» Сына Человеческого, Лк 9:58; о смоковнице, Мф 21:19; о помазании Иисуса миром, Мф 26:6–7, Мк 14:3–9, Лк 7:37–48, Ин 12:1–8) актуализируется обратный вектор движения. Так, в первых трех и последнем контекстах мотив дома соотносится с евангельским представлением о земном существовании человека, а экспликация четвертого контекста соотносится с новозаветным обетованием царства.

В стихотворениях с менее выраженной евангельской интенциональностью ослабляется диалектическое противопоставление «дома земного» и «дома небесного». На первый план здесь выходит сотрудничество мотивов вмещаемости и света / не-света: «Большая вещь – сама себе приют./ Глубокий скит или широкий пруд,/ таинственная рыба в глубине/ и праведник, о не вечернем дне/ читающий урочные Часы./ Она сама – сосуд своей красы./ Как в раковине ходит океан –/ сердечный клапан времени, капкан/ на мягких лапах, чудище в мешке,/ сокровище в снотворном порошке, –/ так в разум мой, в его скрипучий дом/ она идет с волшебным фонарем...» («Пятые стансы»; «Ямбы») [133: 305]; «Так зажигайся,/ теплый светильник запада,/ фонарь, капкан мотыльков./ Поговори еще/ с нашим светом домашним,/ солнце нежности и глубины,/ солнце, покидающее землю,/ первое, последнее солнце» [133: 337]. Семантика обоих контекстов организована по принципу изоморфизма, снимающего обязательность нахождения меньшего в большем. «Скрипучий дом» разума и «свет домашний» как заведомо меньшие по отношению к категориям, диалогизирующим с ними, проявляют метонимически развернутую способность к вмещению. В то же время, в рамках внутренней парадигмы стихотворения «Пятые стансы», происходит семантическое становление категории «дом»: «Большая вещь – утрата из утрат./ Скажу ли? взгляд в

медиоланский сад:/ приструнен слух; на опытных струнах/ играет страх; одушевленный прах,/ как бабочка, глядит свою свечу:/ – Я не хочу быть тем, что я хочу!/ И будущее катится с трудом/ в огромный дом, секретный водоем...» [133: 308]. Приведенная актуализация мотива дома связана с мотивом «упразднения» и функционирует подобно мотиву «лица» «упраздняющего» толка. Таким образом, возникает внутренняя связь между метонимической способностью к вмещению «скрипучего дома» разума и «упраздняющей» способностью «огромного дома», благодаря чему возрастает семантическое поле категории «дом»: «будущее», «секрет», «разум», «дом» выстраиваются в единую вертикальную синтагму, на метатекстуальном уровне связанную с мотивом преодоления границы.

В следующем ряду контекстуальных реализаций категория «дом» функционирует по модели, заданной дихотомическим мотивом света / не-света: «<...> и тогда разрушь меня, как дом,/ непригодный для души бездомной:/ это будет то, что я хочу./ Остальное бедно и обидно./ И задуй мне душу, как свечу,/ при которой темноты не видно» («Сказка» [133: 137]; «<...> и птица летит, выбираясь с трудом,/ как будто ища позабытые двери./ Себя ли ей хочется бросить, как дом/ свои времена обогнавшей потери?/ Но, чтоб ей не сбиться, за нею идут/ и *черный фонарь* перед нею несут./ <...>/ и вот, поднимаясь и падая в нем,/ я переполняю летающий дом!» («Вещая птица»; «Дикий шиповник»)) [133: 123]. В стихотворении «Сказка» к общей семантике мотива дома – «способности вмещать» – добавляется дихотомическое отношение неполноты явленного. Благодаря параллелизму по отношению к семантике света / не-света, мотив бездомности также обретает значение дихотомии. Дихотомическая динамика мотива бездомности, в стихотворении «Вещая птица» реализуемая в сотрудничестве с мотивом света / не-света, получает семантическую автономию в стихотворении «Филемон и Бавкида»: «<...> Сосед ее знает, и путник чужой/ глядит, как душиста ее нищета:/ и дом без ребенка, и двор без скота./ И он говорит, обернувшись на дом:/ Не нужно прощаться! Мы вместе пойдем./ И

вот они видят, ступая легко,/ как жизни не жалко, как жизнь далеко:/ в притертой коробке, в зашитом мешке,/ в наперстке, в иголке, в игольном ушке» [133: 54]. В стихотворении «Филемон и Бавкида» встречаются две взаимоопределяющие экспликации мотива дома: первая («дом без ребенка») связана с отказом, а вторая («обернувшись на дом») – с приобретением как следствием отказа. Причем озвучиваемая сужающаяся перспектива, связанная с приобретением / отказом, апеллирует к евангельскому представлению о богатстве и нищете («<...> легче верблюду пройти сквозь игольное ушко, чем богатому в царствие небесное», Мф 19:24, Лк 8:25, Мк 10:25), где вновь возникает семантическое наложение «дом» – «царство». Как видно, во всех трех стихотворениях мотив дома связан со строительством / познаванием значения подлинного, непреходимого дома, в котором приращиваемая семантика «упраздняет» предыдущую.

Семантика непреходимости, имплицитруемая относительно категории «дом» в вышеприведенных контекстах, эксплицируется в стихотворении «Сад» в духе гимнографического утверждения: «– И дом поджигают, а мы не горим». («Сад») [133: 125]. Если в предыдущих контекстах ряд экспликаций мотива дома был связан с идеей добровольного отказа, то здесь актуализируется семантика лишения, широко резонирующая на метатекстуальном уровне прочтения лирики О. Седаковой. Данный контекст наглядно показывает, насколько прочно связан исследуемый мотив с дихотомией дома / не-дома.

В качестве отдельной ремарки необходимо подчеркнуть устремление поэтического слова О. Седаковой к принципу пластичности, реализованному на различных уровнях организации стиха и, не в последнюю очередь, на уровне семантики. Мотив дома часто сопровождается мотивами дихотомического свойства. Дихотомия как принцип семиозиса ориентирована на постоянное обновление коннотативного звучания той или иной семы. Мотивы дихотомии формы (в том числе и дихотомии, связанной со способностью вмещать или вмещаться), мотивы дихотомии дома / не-

дома, жизни / не-жизни определяют внутреннюю парадигматику многих стихотворений О. Седаковой. Иллюстративными, с этой точки зрения, представляются рассмотренные выше стихотворения «Филемон и Бавкида», «Вещая птица», «Сад», добавить к ним можно и другие контексты, например: «Как странно: быть, не быть, потом начать/ немного быть; сличать и различать,/ как бабочка, летающий шатер/ с углом и лампой, с линиями штор,/ кончать одно и думать о другом,/ как облако, наполнить целый *дом*,/ сгуститься в ларчик, кинуться в иглу/ и вместе с ней скатиться в щель в углу» («Стансы четвертые»; «Стансы в манере Александра Попа») [133: 288]; «По небу голуби летают,/ ребенок спит, и *дом* растет,/ и вся, как лодка золотая,/ к нам госпожа вода плывет» («Вода-крестьянка»; «Дикий шиповник») [133: 91]. Как видно, сами принципы смыслопорождения, актуализированные в поэзии О. Седаковой направлены на то, чтобы отвечать на вопросы, связанные с имплицуемой или же эксплицуемой семантикой: вопросы о форме, границе, смысле.

Следующий вариант мотива дома связан с мотивом лишения, бездомности, (духовной) нищеты, скитальчества: «<...> И кто зовет – с любым иди,/ любого в *дом* к себе веди,/ не разбирай и не гляди –/ они ужасны все,/ как червь на колесе./ А вдруг убьют?/ пускай убьют:/ тогда лекарство подадут/ в растворе голубом./ А *дом* сожгут?/ пускай сожгут./ Не твой же это *дом*» [133: 154–155]; «Там старый поэт. Он в кресле потертом/ горюет над чьей-то *бездомной* судьбой», «И час наступил неурочный для друга,/ и стонет под бурей тяжелой округа,/ и тянет бедой в одиноком *дому*» [133: 19]; «<...> смотри, какой знакомый,/ какой неведомый порог!/ Кто там соскучился? кто без детей и *дома*,/ как в чистом поле, одинок?» [133: 370]. Обозначенный в данных стихотворениях мотив имеет статус драматической процессуальности, включенной в универсальный круг событий судьбы человека и мира.

К обозначенному мотивному варианту относится и мотив возвращения, активно сотрудничающий с мотивной категорией «дом»: «И вот она,/ как

дождь идет/ в саду младенчества/ и рвет/ в ветвях висящий *дом*» [133: 60]; «<...> Узнаешь по пути,/ что станет из рассыпанного звона/ и почему он гибели искал./ Украдкой, раздвигая конфетти,/ пойдем *домой*. Иди, моя канцона,/ как кажется больному, что он встал,/ и вот идет, хотя кругом – кристалл» [133: 67], «И блудный сын проснулся у крыльца,/ где лег вчера, не зная, как признаться,/ что он еще не умер. Домочадцы/ толпятся в сердце, в окнах, на крыльце!» [133: 68]; «Хорошо куда-нибудь вернуться:/ в город, где всё по-другому,/ в сад, где иные деревья/ давно срубили, остальные/ скрипят, а раньше не скрипели,/ в *дом*, где по тебе горюют./ Вернуться и не назваться» [133: 195]; «<...> беглец возвращается в родительский *дом*,/ в старый и глубокий,/ как вода в колодце» [133: 401]. Экспликации мотива дома вступают в некое синонимическое единство, где типизированные бытовые реалии («родительский дом») и реалии метафизические («в ветвях висящий дом») – суть явления одного порядка.

Выразителями еще одного вида развития дихотомической семантики бездомности или дома / не-дома являются следующие контексты: «*Дом* в метели,/ или огонь в степи,/ или село на груди у косматой горы,/ или хибара/ на краю океана,/ который вечно встает,/ как из-под ложечки,/ из места, где все безымянное ноет, –/ вот где следует жить,/ вот где мы,/ наконец оживем» («Встреча») [133: 261]; «– Ну, дальше, бедные скитальцы!/ У жизни есть простое дно/ и это – чистое, на пальцы/ натянутое полотно./ Не зря мы ходим, как по *дому*,/ по ненасытной глубине <...>» [133: 165] «Там сторож сидит с побирушкой церковной –/ как в теплой золе, как в утробе укромной./ А ветер, а ветки, а снег на стекле/ и сами как будто не *дома* во мгле <...>» [133: 247]; «Великолепие горит/ жемчужиною растворенной/ в бутылки темной, засмоленной./ <...>/ И малая тоска героя/ в тоске великой океана –/ как деревушка под горою,/ как *дом*, где спать ложатся рано,/ а за окном гудит метель» [133: 162–163]; «Не чистый *дом* и не тепло с мороза,/ не драгоценный разговор друзей,/ нет, вы, прекрасные, – судьба без отзыва,/ язык сердечных крепостей» [133: 360].

Все приведенные контексты соотносятся с возможной экстатичностью земного существования. Данный вариант мотива дома, условно можно обозначить как «дом в бездомности».

К группе мотивов лишения, сопрягающихся с категорией «дом», примыкает контекстуальный вариант, где к указанной семантике присоединяется также мотив памяти: «О как хорошо тебе в сердце моем!/
Как нет тебя в нем, как я помню и знаю/ твой голос, живущий, как
рухнувший *дом*,/ и ветер, и ветер, гудящий о нем:/ твоих коридоров гора
ледяная» [133: 109]; «— Послушай меня. Я ненужное имя,/ я призрак
наследственный, сон издалёка,/ где тени толкаются между живыми/ и так же
ведут допотопную склоку/ с судьбою, вовеки взыскующей жертвы,/ живущей
вовеки в пространствах просторных» («Старый дом») [133: 103]; «<...> и я
раба твоих воспоминаний:/ я расстилаю им широкие пути/ в пустующей
стране, где можно тяготенье,/ как *дом* забитый, обойти <...>» [133: 117]. Так,
на примере функционирования мотива дома проявляется корреляция мотивов
обездоленности и беспамятства, относящихся к лейтмотиву общей судьбы.

Характерно, что интенции, связанные с преодолением беспамятства и
обездоленности, актуализируются совместно с дихотомией света / не-света, а
сам дихотомический принцип соотносится с общими характеристиками
семантики воды в поэзии О. Седаковой: «Где кто-то идет — там кто-то глядит/
и думает о нем/ И этот взгляд, как дупло, открыт,/ и в этом дупле свеча горит/
и стоит *подводный дом*./ <...>/ Когда я засыпаю,/ свой голос слышу я:/— Одна
свеча в твоей руке,/ любимая моя! —/ одна свеча в ее руке, повернутая вниз:/
как будто подняли глаза —/ и молча разошлись» [133: 149]; «*Темны твои
рассказы*,/ но *вспыхивают вдруг*,/ как тысяча цветных камней/ на тысяче
гибких рук, —/ и видишь: никого вокруг/, и только *свет* вокруг./ Попросим
же, чтобы и нам/ стоять, как *свет* кругом./ И будем строить *дом из слез*/ о
том, что сделать нам пришлось/ и вспоминать потом» [133: 150–151].
Представленные здесь экспликации мотива дома представляют собой
контекстуальные квинтэссенции дихотомического строительства, коррелируя

одновременно с семантикой света, тайны, покаяния, памяти, сна, пути, повествования, воды.

В качестве примера одноаспектной корреляции можно привести контексты, где в отношении взаимозависимости пребывают степень актуализации витальной активности и степень актуализации семантики света. Сначала будут приведены контексты, в которых семантика витальной активности выступает в отношении подчинения: 1) «В пустыне жизни... Что я говорю,/ в какой пустыне? В *освященном доме*,/ где *сходятся друзья* и *говорят*/ о том, что следует сказать <...>» [133: 258]; 2) «Печаль таинственна, и сила глубока./ Семь тысяч лет в какой-нибудь долине/ она лежала, и когтями ледника/ ее меняли и ценили./ А то поднимется, как полный водоем, —/ и листьям хочется сознания./ И хочется глядеть в *неосвященный дом*,/ где *спит*, как ливень, *мирозданье*» [133: 224]; 3) «<...> Пред ним/ опустошение. Позади него —/ *миллионом спичек чиркнув, вещество*/ *расходится* на лица и *дома*,/ столбы, как их расставила чума,/ простые арки, плаванье и звон.../ Но **что** он видит — знает только он» [133: 227].

В данных контекстах экспликации мотива дома представляют три различные степени взаимодействия с семантикой света: заполненность (первый контекст) и незаполненность (второй контекст) светом, т. е. способность вмещать свет; выхваченность светом из темноты, т. е. способность пребывать в свете (третий контекст). В следующем контексте также актуализируется значение внутриположенности свету, однако семантика дихотомии света коррелирует в нем с семантикой сна: «С *фонарями сновидений*/ мы бредем по *тьме крошечной*,/ *шатким светом* задевая/ ближний куст и дальний *дом* —/ не Лаванов ли? Но что же:/ все исчезло, превратилось,/ овцы, солнце и девица,/ и шумит снотворный мак,/ перетряхивая зерна,/ рассыпая чудный сон» [133: 268–269].

Приведенная здесь экспликация «дома» не является антитетичной по отношению к экспликации, представленной в контексте стихотворения: «неосвященный дом,/ где спит, как ливень, мирозданье». Скорее, речь идет о

проявлении дихотомических свойств у мотивной семантики яви и сна, выражающейся в процессуальном развертывании ситуаций полноты и неполноты экзистирования.

Здесь можно сделать вывод о том, что контекстуальное поле мотива дома является наиболее мощным полем функционирования мотивов дихотомического свойства. Доминирующим среди них является мотив света / не-света, способный выражать контекстуальные значения полноты или различные степени неполноты видимого (мотив зрения), явленного (мотив вещества), реального (мотив сна).

Далее будут представлены контексты, в которых вариант мотива дома сочетается с архетипически связанными мотивами смерти и сна. Следует обратить внимание на чуткость поэта к народной интуиции взаимосвязи между живыми и умершими. Эвристически показательным представляется следующий контекст, в котором за счет распределения фраз между земным и загробным пространством клишированный диалог обретает освобожденное, свежее звучание. За счет параллелизма «дом» «земля» утверждается витальность умерших и в то же время имплицитно задается импульс на переосмысление статуса живущих: «Палка в землю стучит,/ как в темные окна/ *дома*, где рано ложатся:/ эй, кто там живой, отоприте!/ И, вздыхая, земля отвечает:/ кто там,/ кто там...» [133: 98]. Те же интенции актуализированы в стихотворении «Дом»: «<...> Будем жить мы долго, долго./ Выстроим два высоких *дома*:/ тот из золота, этот из мрака,/ и оба шумят, как море./ Будут думать, что нас уже нет.../ Тут-то мы им и скажем:/ – По воде невидимой и быстрой/ уплывает сердце человека./ Там летает ветхое время,/ как голубь из Ноева века» («Дом») [133: 199].

Метафора отпирания дома реализована и в «Балладе продолжения», где «дом» и его метонимическая составляющие («окна», «вход») функционируют в качестве маркеров пограничного пространства: «Но прежде проснется, кто в *доме* уснул,/ услышит, что голосом сделался гул,/ и в окна посмотрит, и встретит у входа/ с лицом, говорящим: Я ум и свобода,/ я все, чего нет у тебя

впереди./ Но хлеба не жалко, и ты заходи» [133: 70]. Общность, взаимозависимость судьбы умерших и живущих констатируется и в контексте шестого стиха из «Третьей тетради», где экспликация «дом» соотносится с прагматикой преодоления обездоленности, имплицированной в фигуре контротрицания: «Ничего не надобно умершим,/ ни *дома*, ни платья, ни слуха./ Ничего им от нас не надо./ Ничего, кроме всего на свете» [133: 212].

Генезис соотнесения «дом» – «темнота» следует искать в согласованности элементов поэтического творчества с О. Седаковой фольклорно-обрядовой логикой: «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» [133: 202]; «Старая женщина с сердцем тяжелым, как капля на ягоде,/ вдруг надо мной наклонилась:/ – Пора, говорит, собирайся./ И повезли,/ и колеса стучали по бревнам горбатым./ Плакало, капало, в *доме* скрипело, но мы-то уже/ не слышали:/ мы медленно, медленно траву лечебную из *темноты*/ выбирали:/ буквицу, донник, поменник...» («В кустах») [133: 120]. Общее семантическое наполнение данного типа мотива дома можно обозначить следующим образом: «пространство, связанное с загробным миром». Бесспорно, первичным для данного мотивного варианта является осмысление «дома» в погребальном обряде.

Взыскание усилия, направленного на преодоление фатальной дискретности, актуализируется на мотивном уровне во многих стихотворениях О. Седаковой. Вариантом этого мотива можно считать интенцию, направленную на преодоление обездоленности: «<...> душа воспитала шиповник/ на пляски и *дом* мошкаре» [133: 18].

Что же касается взаимодействия мотива дома с дихотомией света / не-света, то можно привести контекст, являющийся метатекстуальным экстремумом заявленных отношений: «Теперь молчи, душа, и кланяйся. Как встарь/ *писатель чудесем*, вообразив тропарь – /светящий, радующий *дом*,/

из рук взлетающий легчайшим голубком/ внимания и осязанья/ через пустые времена —/ рыдая, просит наказания:/ как зимний путь,/ так ты, душа, темна,/ как странствие без оправданья./ Ты тени тень,/ ты темноты волна,/ как, плача, прочь идет она,/ когда свеча нам зажжена/ невероятного свиданья!» («Сретение») [133: 83].

Обращение к церковно-православной традиции позволило О. Седаковой углубить оптику видения евангельского события. Актуализируется событийный изоморфизм, где накладываются три встречи — встреча старца Симеона с богомладенцем Иисусом, составителя с тропарем, повествующим о первой встрече, и встреча, предстоящая единично-множественному лицу, памятующему о первых двух. В основном тексте стихотворения «Сретение» развивается дихотомия света / не-света, яви / не-яви; параллельно им развивается мотив «упразднения», связанный с мотивом лица. В «Приписке» этого стихотворения категория «дом» уподобляется упраздняющей категории «лицо», о чем свидетельствует установление семантической эквивалентности «дом-тропарь», где «дом» получает возможность не только вмещать, но отдавать свет. «Дом», как выразитель мотива «упразднения», подчеркивает общность тех, кому уготована встреча.

Подытоживая исследование мотива дома, нужно сказать, что так или иначе его варианты коррелируют с мотивом судьбы, как правило, взятом в типизировано-универсализированном отношении. В подавляющем большинстве случаев связь с мотивом судьбы проявляется через посредство переплетения множества других мотивов. Однако можно привести пример более непосредственной связи: «— В том мире, где наш семицветный спектр, —/ он продолжал, — я совесть уходил,/ как рыбу палкой: тоже мне, инспектор!/ Другие хуже — я стоял на том./ Совесть же — видишь — биоархитектор:/ она мне здесь и выстроила дом —/ быть жвачкой несжираемой и лютой/ для тех, кому служил я соловьем» («Из песни Данте»; «Ямбы») [133: 321]. Здесь вариант семантической корреляции «дом» / «судьба» можно условно обозначить как «дом» / «участь».

Рассмотрение мотива дома представляется также весьма удобным поводом для размышлений о важности изучения внутреннего семантического фона поэзии О. Седаковой. Между метатекстом и формирующими его контекстуальными единицами установлена связь естественной взаимозависимости. Настоящий анализ устремлен к формированию открытого, функционирующего по имманентным законам семантического облака. Но возможно и обратное движение, в котором восприятие лексемы «дом» – контекстуально не превосходящей самого первичного словарного значения, – в свете общего богатства семантических жизней мотива дома может обрести статус метатекстуального согласования: «Здесь, где Вы так и не побывали, Дональд,/ в этой стране,/ которую Вы так любили/ и от которой у нас/ ноет уже не сердце, а что-то попроще,/ в нашей невыносимой стране/ я вспоминаю Ваш дом/ на Общей Лужайке,/ простой и достойный дом рабочего человека/ и Дороти с чаем на подносе/ и светлую Вашу кончину» [133: 403].

Итак, дихотомический принцип смыслообразования находится в основе мотивного комплекса лирики О. Седаковой. В отношении семантического сотрудничества с мотивом дома доминирующим является мотив света / не-света. По способу функционирования этот мотив соотносим с ключевыми положениями христианско-богословской традиции исихазма. Наиболее плотное взаимодействие мотива дома и мотива света / не-света осуществляется ввиду развития пространственной семантики лексемы «дом». На уровне метатекста демонстрируется пространственно-позиционный потенциал этого взаимодействия, где самые частотные позиции можно обозначить как «свет внутри дома» и «дом внутри света». Благодаря принципу изоморфизма лироповествуемого мира снимается оппозиция «большое» – «малое», «целое» – «часть», поэтому вариантом мотива внутриположенности становится семантика метонимического содержания целого / большего в части / меньшем. При этом основным

интертекстуальным знаменателем рассматриваемых категорий является евангельский текст.

Подобно семантике света, семантика дома также проявляет способности к дихотомическому развитию. Ценностным вектором метатекстуальной процессуальности семантики дома / не-дома является интертекстуально заданное соотношение «дом» – «царство»; в экстремальных пунктах дихотомии мотив дома вступает во взаимодействие с мотивом «упразднения» (в качестве категорий «упраздняющего» типа).

В остальных случаях развития дихотомии дома / не-дома вариативность исследуемого мотива актуализируются в связи с мотивным комплексом, организованным вокруг семантики лишения, обездоленности (бездомности, нищеты, скитальчества). Мотивы, относящиеся к этому комплексу, осмысляются как выразители общей судьбы. В качестве составляющей этого комплекса выступает и мотив возвращения, в свете которого экспликации мотива дома демонстрируют единство реальности физического и метафизического характера. Характерным проявлением дихотомии дома / не-дома представляется мотивный вариант, обозначенный в данной работе как «дом в бездомности». За счет метатекстуального функционирования категории «дом» имплицитруется также эквивалентный характер соотношения «обездоленность» – «беспамятство». Интенции, направленные на преодоление обездоленности, актуализируются в мотивах памяти и покаяния.

Кроме сопряжения с мотивами света / не-света, дома / не-дома, мотив дома вступает в отношения с дихотомической семантикой яви, сна, жизни, смерти. Характерной «скрепой» всех указанных категорий является их соотнесенность с обрядовым дискурсом.

Функционирование мотивной категории «дом» соотносится с общим принципом пластичности поэтического слова О. Седаковой. Так, на метатекстуальном уровне рассмотрения этого мотива вопросы о категориях «жизнь», «смерть», «явь», «сон», «свет», «тьма» имплицитуются

посредством процессуального экспериментирования с семантикой границы и формы.

3.7 Мотивы памяти / не-памяти, знания / не-знания

В творчестве О. Седаковой мотивы, связанные с семантикой знания и памяти, также организованы по принципу дихотомии. Контекстуально, как правило, эти мотивы выступают в качестве единого комплекса. Далее они будут обозначены как дихотомические мотивы знания / не-знания и памяти / не-памяти.

Из предшествующих параграфов уже видно, что исследуемые здесь мотивы активно включены во взаимодействие с другими категориями лирики О. Седаковой (в частности, с категориями, организованными вокруг семантического поля мотивов дома, шиповника, сна). Индивидуальная нагрузка мотивов знания / не-знания и памяти / не-памяти связана, в основном, с преодолением разрыва, дискретности, эксцесса, с процессуальным движением ко внутреннему порядку лироповествуемого мира.

В основе самого принципа дихотомии лежит представление о границе и форме, в данном случае конкретизация этого представления отражается в прагматике эмпатического включения в единство универсальных событий: событий, так или иначе связанных с преодолением границ.

Центральное место здесь занимает преодоление, пересечение границы жизни (смерти или рождения): *«Где победитель ляжет без вести,/ упав, как маленький, ничком/ в пласты сбивающейся извести,/ на напряженное плечо,/ там жилисто навстречу тяжести/ поднимется ветла отцов:/ вся в гнездах чести, в небе зависти,/ вся в писке мусоргских птенцов»* («In pace»; «Из ранних стихов») [133: 21]. В данном контексте актуализация семантики безызвестности связана с пересечением границы жизни и присоединением к

пространству умерших. Проявление эмпатии со стороны этого пространства является вариантным проявлением общеинтенциональных устремлений поэзии О. Седаковой.

Как было показано в предыдущем параграфе, мотивы, связанные с семантикой обездоленности, и мотивы, относящиеся к семантике беспамятства, находятся в особенно тесных, часто эквивалентных отношениях. Такое положение вещей провоцирует актуализацию обоюдного эмпатического усилия: как живущих, так и умерших. Исследовательское обращение к мотиву лица и к сотрудничающему с ним мотиву «упразднения» дает представление о векторе высвобождаемого усилия как о стремлении к снятию в искомом единстве оппозиции «живые» – «умершие».

Поэтому первым в числе контекстуальных вариантов дихотомии памяти / не-памяти следует назвать мотив поминания: «Душа воспитала шиповник,/ как братьев его – чернозем./ *Когда вас никто не упомянет,/ шиповник помянет добром* <...>» («Шиповник»; «Из ранних стихов») [133: 18]; «*Выпьем память дивной липы,/ той, что нас пережила,/ той, что локтем справедливым/ нас отерла со стекла* <...>» («Липа»; «Из ранних стихов») [133: 23]; «<...> и человек в одежде поминальной/ несет последнюю свечу <...>» («Проводы»; «Дикий шиповник») [133: 65]; «<...> Ограда прощания и поминанья,/ целебная ткань, облепившая знание <...>» («Прощание», «Дикий шиповник») [133: 73].

Здесь нужно указать на двойственность самого феномена поминовения, данного в христианской обрядовой традиции. Ориентируясь на утверждение памяти, поминовение все же исходит из угрозы забвения. Такого рода дихотомия и разворачивается в стихотворениях О. Седаковой, связанных с мотивом поминания. Следующие стихотворения как бы представляют два полюса развития дихотомии поминания: в стихотворении «Две фигуры» (цикл «Стелы и надписи») актуализируется сразу множество «срезов» дихотомического становления семантики памяти: забвение-реконструкция чужой жизни, внутрисемейные отношения памяти, универсализация

человеческой судьбы в контексте единения живых и умерших, см.: «Брат и сестра? муж и жена? дочь и отец? все это и больше?/ Кто из них умер, кто жив/ и эту плиту заказал,/ памятник встречи?/ Кто и кого на прощанье/ хочет запомнить? не робко, не жадно. Запомнить/ нужно немного, многого мы не выносим:/ горсть родимой земли на чужбине – больше не нужно./ <...> Прохожий, люби свою жизнь,/ благодари за нее. Тени мало что надо:/ памятник встречи» [133: 298].

Семантика памяти-забвения, актуализированная в стихотворении «Музыка» из цикла «Элегии», связана уже не с экспозицией дихотомического развертывания, но с опытом аккумуляции, с «уступанием» места «упраздняющему» началу: «<...> Музыка, небо Марса, звезда старинного боя,/ где мы сразу же и бесповоротно побеждены/ приближеньем вооруженных отрядов дали,/ ударами прибоя,/ первым прикосновением волны./ О тебе я просила на холме Сиона,/ не вспоминая/ ни ближних, ни дальних, / никого, ничего –/ ради незвучащего звука,/ ради незвонящего звона,/ ради всевластья,/ ради всестрастия твоего <...>» [133: 388–389].

В основе усилия, закрепляющего, утверждающего память, лежит понимание последней не только в качестве сохранения онтологического статуса поминаемого в рецептивно-этическом плане, но и в качестве прямого воздействия на его судьбу: «Обогрей, Господь, Твоих любимых –/ сирот, больных, погорельцев./ Сделай за того, кто не может,/ всё, что ему велели./ И умершим, Господи, умершим –/ пусть грехи их вспыхнут, как солома,/ сгорят и следа не оставят/ ни в могиле, ни в высоком небе./ Ты – Господь чудес и обещаний./ Пусть все, что не чудо, сгорает» («Третья тетрадь (Молитва)»; «Старые песни») [133: 215]; «Ветер прощанья подходит и судит./ Видит едва ли и слышит едва./ И, как не знавшие грамоте люди,/ мы повторяем чужие слова:/ об упокоении сущим и бывшим,/ откуда же гнев отбежит и гроза,/ и о страданье, глаза не открывшем,/ о поруганье, закрывшем глаза./ И обо всем, чего мы не исполним,/ чем и во сне не попробуем быть./ – Славно, – скажи

мне, – что мы не запомним/ и что тебя не сумеем забыть <...>» («Ветер прощанья»; «Дикий шиповник») [133: 106]; «<...> Там старый старик, и он вас поминает: в поклоне,/ как будто его поднимают на узкой ладони./ Он знает, что Бог его слышит, но хлеба не тронет,/ и он поднимает ладони и просит: возьми! <...>» («Горная колыбельная»; «Дикий шиповник») [133: 114]. Во всех представленных контекстах семантика поминания непосредственно связана с прагматикой «неоставления», помощи. В свете этой прагматики звучат и поэтические обращения О. Седаковой к важным для нее лицам: посвящения ныне живущим или же посвящения памяти умерших, стихотворения на смерть, посвящения, для внутренней парадигматики которых основной является семантика границы жизни.

Однако следует сказать, что прагматика поминания в поэзии О. Седаковой не является однонаправленной. Включенность в ход универсальных событий как поминаемого, так и поминающего позволяет отождествить их в аспекте изоморфизма поминального действия: «<...> Как сердце любит память ни о чем,/ нигде, никак <...>/ Ты, связь времен, и если ты бываешь (а разве нет?), ты сон выздоровленья,/ ты медленно течешь и долго видишь детей перед могилами детей <...>» («Сельское кладбище»; «Ворота. Окна. Арки») [133: 250–251]; «<...> Но полночь – кубок; я возьму его,/ и смертных чувств простое вещество,/ бесстрашное – да будет вживлено/ в поминовенье, сладкое вино./ Оно одно – обширная, ничья,/ единственная родина, края,/ в которых, кроме края, ничего./ Когда-нибудь другое существо/ возьмет его и вспомнит обо мне,/ как будто я давно уже вовне/ или не то, что здесь передо мной/ стоит, пренасыщаясь глубиной <...>» («Стансы третьи»; «Стансы в манере Александра Попа») [133: 284].

Конституирование памяти обращено в поэзии О. Седаковой и к своему субъекту, и к своему объекту: «<...> О Господи, да вот они:/ Дрема, Щавель, Куриная Слепота,/ Медвежий Глаз, Мышиный Горошек,/ Повилика, Нивяник, Кипрей:/ вот они, лары мои, пенаты, / лилии полевые/ краше

Соломона во славе,/ вот они, хранители жизни,/ вот чего не забудешь,/ когда забудешь всё» («Луг, юго-западный ветер»; «Начало книги») [133: 411–412].

Вслед за мотивом поминания следуют дифференцирующие мотивы припоминания, вспоминания и воспоминания, которые также являются вариантами развития дихотомической семантики памяти / не-памяти в поэзии О. Седаковой.

Основным принципом выражения мотива припоминания выступает принцип экспозиции, например: «<...> он один и не в тягость себе/ и может припомнить *соленое море,/ верблюдов на желтом в округлом узоре/ и дерна клочок из далеких степей* <...>» («Датская сказка»; «Из ранних стихов») [133: 19] и др., например, стихотворение «Утешная собачка» из цикла «Тристан и Изольда» [133: 165]. В стихотворении «Сказка, в которой ничего не происходит» из цикла «Ворота. Окна. Арки» [133: 266] все члены ментальной экспозиции дейктически апеллируют не только к личностным, но и архетипически-надличностным ресурсам памяти. Таким образом, мотив припоминания соотносит реальности различного рода масштабирования.

Если мотив припоминания соотносим с неполнотой памяти, взятой в аспекте общей судьбы, то мотив вспоминания связан с взысканием, прозреванием полноты: «<...> Тогда он и вспомнит, кто друг и виновник,/ и гость, и хозяин, и горе его,/ кто плакал, внутри обрывая шиповник,/ и требовал всё, и не взял ничего <...>» («Постскриптум. Старый поэт»; «Дикий шиповник») [133: 141]; «<...> Но слаще и меди, и пыли/ под веками теплый свинец.../ Кому меня здесь поручили?/ Позволишь ли вспомнить, отец?» («Из ранних стихов») [133: 33].

Мотив воспоминания — как еще одно проявление дихотомии памяти / не-памяти — связан в поэзии О. Седаковой с семантическим комплексом вины и покаяния: «<...> Попросим же, чтобы и нам/ стоять, как свет кругом./ И будем строить дом из слез/ о том, что сделать нам пришлось/ и вспоминать потом <...>» («Вступление третье»; «Тристан и Изольда») [133: 150–151] и другие стихотворения, например, «Легенда седьмая»

[133: 64] и «В духе Леопарди» [133: 95]. Единственное исключение здесь составляет контекст, апеллирующей к такому качеству памяти, которое превосходит границы конкретной личности: «<...> и я раба твоих воспоминаний:/ я расстилаю им широкие пути/ в пустующей стране, где можно тяготенье,/ как дом забитый, обойти <...>» («Взгляд кота»; «Дикий шиповник») [133: 117].

Переходя к семантическому ряду не-памяти (представленному мотивами забвения, забытья, забывания) важно указать на то, что его антитетичность семантическому ряду памяти (представленному рассмотренными выше мотивами воспоминания, вспоминания, припоминания, поминания) носит весьма условный характер. Далее будет показано, что и первый, и второй семантический ряд включены в единый процесс дихотомического строения смысла.

Забытье как один из вариантов семантического ряда не-памяти может соотноситься как с миром живых, так и с миром умерших, может наделяться разнящимися коннотациями, например: «Что поделаю я/ с сердцем неграмотным,/ как его научу/ не кисти слушаться, а старого слова,/ правды, окаменевшей, как известь/ в монастырской стене,/ где пчелиный труд киновии/ давно заглох, а кисть/ поет по извести:/ И бесконечное/ друг перед другом склонение, и бесконечное/ друг другом любование,/ и бесконечное/ хождение любви/ по впавшему в *забытье* кругу» («Московские картинки»; «Из ранних стихов») [133: 36]; «<...> И качается зыбка пустая./ И над нею нагнулась Рахиль:/ то забудется, горем наскучив,/ то, очнувшись, клянет *забытье* <...>» («Ветхозаветный мотив»; «Из ранних стихов») [133: 38]. Именно в приведенных контекстах проявления исследуемого мотива находятся в наибольшем контрасте. Причем речь идет не о противопоставлении высокого и низкого коннотативного статуса, но, скорее, о различии семантики не-памяти. Сопоставительно в каждом из этих случаев «не-помнить» приходится о разном и по различным поводам.

В следующем контексте «забыть» соотносится с буквализированной потерей смысла-нити, с проблемой удержания смысла: «<...> И вот она встала и так посмотрела,/ как будто, зажмурившись, вдела в иглу/ крученую нить назначения и тела –/ и тут же *забылась*, и нитка свистела,/ и сотни иголок валились во мглу <...>» («Женщина у зеркала»; «Дикий шиповник») [133: 102]. В стихотворении «Элегия смоковницы» из цикла «Элегии» «забыть» актуализируется как предположительное качество экзистирования после перехода границы жизни: «<...> Что же делать нам, друг, что делать, брат, какое/ *забыть* придет? Или оно, как факир,/ выдернет из-под рваной полы стаю птиц, изумруд, полотно золотое?! О, внутри, где их нет, они лучше./ Когда их не ждут, они лучше, чем мир <...>» [133: 383].

С такого рода актуализацией связывается не снятие сем, но их высвобождение. В основе этого высвобождения оказывается, как и в случае с мотивом припоминания, принцип экспозиции: «стая птиц, изумруд, полотно золотое».

Таким образом, и вместе, и по отдельности приведенные контексты ориентированы на дихотомическое становление смысла, его мерцательное проявление. Провоцируется смещение внимания воспринимающего от статики к динамике. Общая семантика отрешенности, пограничности, заданная лексико-семантической единицей «забыть», начинает расслаиваться, расподобляться, благодаря чему постоянно обновляется представление реципиента о том, что же такое память.

Синонимично близким по отношению к семантике «забыть» представляется мотив забвения. В отличие от вышерассмотренного мотива, мотив забвения актуализируется исключительно в связи с обращением к семантике границы жизни: «<...> требует, как милость,/ боль и легкую смерть и *забвение* <...>» («Успение»; «Из ранних стихов») [133: 39]; «<...> Живое живо в глубочайшем сне,/ в *забвении*, в рассеянье, на дне/ какого-то челна: не дух, не плоть,/ но вся кудель чудес Твоих, Господь» («Стансы вторые»; «Стансы в манере Александра Попа») [133: 281]. Также можно

привести пример дихотомии памяти / не-памяти, связанной с мотивом забвения, в рамках парадигматики отдельного стихотворения: «Ты думаешь, блуждая по кругам/ неравного страданья, я отдам/ весь ад и грех за вечное *забвенье?* / Я был рожден, чтоб претворился срам/ *в божественную память поколенья.* / <...> Но разве Тот, кто нам внушил, любя,/ судьбу и тело, *позабыв себя,* / растопчет нас, как бабочку-поденку? / Не проклял, но глаза отвел, скорбя,/ от злого и любимого ребенка <...>» («Проклятый поэт»; «Из ранних стихов») [133: 40]. Во всех приведенных контекстах семантика «забвения» соотносится с дихотомией жизни / не-жизни, основным его семантическим маркером становится снятие страдания. В контексте стихотворения «Проклятый поэт» семантика исследуемого мотива развивается сразу по двум векторам проявления: забвения, тождественного памяти, и забвения, ей враждебного.

Далее будут приведены контексты, нивелирующие антитетичность указанных типов эксплицирования: «<...> Там больше не вспомнят,/ кто умер, кто жив./ <...> Как дети играют:/ «Чур, первую мне!» —/ у края/ создання, в заочной стране —/ забвения мак,/ поминания мед/ кто первый уйдет,/ пусть с собой и берет <...>» («Памяти поэта»; «Элегии») [133: 395–396]; «<...> Ничего, что я лежу в могиле, —/ чего человек не забудет!/ Из сада видно мелкую реку./ В реке видно каждую рыбу» («Третья тетрадь»; «Старые песни») [133: 207]; «<...> И сладостно меж образов своих,/ шаров, шатров и коридоров их/ существовать. Но сладостней всего/ уйти из них, не помня ничего» («Стансы четвертые»; «Стансы в манере Александра Попа») [133: 290].

Нивеляция оппозиции «живые» — «умершие» происходит в представленных контекстах в связи с принадлежностью субъекта рецепции к пространству за границей земной жизни. Снятие противопоставления памяти и забвения происходит в связи с формированием иерархически более сложного варианта развития дихотомии памяти / не-памяти, ср: «Мне часто снится смерть и предлагает/ какую-то услугу. И когда,/ не разобравшись,

говорю я: нет! —/ она кивает./ Лестница двойная/ ведет ее туда, откуда свет. —/ И странно мне и пусто.../ Я думаю, что около нее/ не проклятое место, где заводит/ ребенка, и старуху, и вдовца,/ а память, память <...>» («Дикий шиповник») [133: 99].

В ряде контекстов дихотомия памяти / не-памяти проявляется в соположении с дихотомией знания / не-знания. Семантический тип, на уровне которого происходит отождествление памяти и не-памяти, расширяется за счет отождествления знания и не-знания, например: «<...> Вспомню — много; забуду — еще больше./ Не хочу ни забывать, ни помнить./ Ах, много я на людей смотрела/ и знаю странные вещи:/ знаю, что душа — младенец,/ младенец до последнего часа,/ всему, всему она верит/ и спит в разбойничьем вертепе» («Третья тетрадь»; «Старые песни») [133: 208]; «<...> Молча служанка стоит/ в ожидании просьбы, которой она не исполнит./ Да, мы друг друга ни разу не поняли. Это понятно./ Это было нетрудно./ Труднее другое: *мы знали/ всё о каждом*. Всё, до конца, до последней/ нежной его бесконечности./ *Не желая, не думая — знали*./ Не слушая, знали/ и обсуждали в уме его просьбу, с которой он к нам/ не успел обратиться и даже подумать. Еще бы./ Просьба одна у нас всех;/ ничего-то и нет кроме этой/ просьбы» («Госпожа и служанка»; «Стелы и надписи») [133: 299].

Этап дихотомического развития семантики памяти / не-памяти, знания / не-знания, на котором происходит отождествление стержневых сем смыслопорождающего противления, ориентирован на эксплицирование непреходящести, универсальности положения вещей в лироповествуемом мире: «Пусть вперед выходит мальчик,/ младший сын и самый слабый./ Кроме странного избранья,/ *ничего не знает он*./ Кто не жил — тот лучше живших/ нашу жизнь для нас расскажет./ Кто не плакал — тот опишет/ нечто горшее, чем плач» («Сказка, в которой почти ничего не происходит»; «Ворота. Окна. Арки») [133: 267]; «И в предчувствии мы проживаем/ то, чего жить не придется. Великую славу./ Брачную ночь. Премудрую, бодрую старость./ Внуков — детей того сына, которого нет./ Нет, не пустая мечта

человеческим сердцем играет./ *Знает* ребенок, зачем он так странно утешен./ Чем он играет <...>» («Играющий ребенок»; «Стелы и надписи») [133: 301]; «<...> Хочу по городам ходить/ и Божьим именем просить,/ *и все узнать, и все забыть*,/ и как немой заговорить/ о красоте Его <...>» («Нищие идут по дорогам»; «Тристан и Изольда») [133: 154].

Во всех приведенных контекстах происходит максимальное типизирование единичного опыта, благодаря чему возникает эффект изоморфизма. Любое повествование о судьбе оборачивается повествованием о «моей» судьбе и обратно: в «моей» судьбе нет ничего, так или иначе не обозначенного в общей судьбе. Суггестируется полное совпадение события и его отсутствия. То есть, можно говорить о проецировании мифологической картины мира, с имманентными ей игнорированием любого рода линейных событий и ориентацией на повторяемость глобального события, лежащего в основе импульса циклопорождения.

Дихотомическое взаимоотношение памяти / не-памяти и знания / не-знания находит реализацию и в других контекстах, лишенных отождествления диалектических частей: «<...> И буду я думать: играй же, играй/ про отчий мой край,/ про чуждый мой край,/ про то, что я знаю, а ты не узнай —/ про то, что никак не припомню» («Однажды, когда я умру до конца»; «Из ранних стихов») [133: 17]; «Кто же знает, что ему судили?/ Кто и угадает — не заметит./ Может, и ты меня *вспомнишь*,/ когда я про тебя забуду./ И тогда я войду неслышно,/ как к живым приходят неживые,/ и скажу, что кое-что знаю,/ чего ты никогда не узнаешь./ А потом поцелую руку,/ как холопы господам целуют» («Судьба»; «Старые песни») [133: 182]; «По стране давнопрошедшей/ ходит *память* и не знает,/ кем назваться, как виниться/ и в какую дверь стучать .../ <...> Сердце, сердце, что с тобой?/ Сердце, или ты *забыло*,/ как тебя в загробный погреб/ уводили, и в слезах/ ты твердило: если снова/ позовут меня родиться,/ я возьму судьбу другую <...>» («Три богини»; «Из ранних стихов») [133: 52]. В каждом из приведенных контекстов развитие семантики памяти и знания реализуется в связи с

актуализацией взаимообращенности земной и загробной реальностей. Нетожественность, а главное, непередаваемость опыта и в то же время необходимость в соединении несогласуемого порождают открытую дихотомическую процессуальность становления смысла. Также следует заметить и ту особенность, что ни одной из реальностей не приписывается причастность к полноте знания / памяти, имплицитруется лишь условие общности познавательных усилий.

В основе смыслопознавательной дихотомии лежит как раз исходное представление о неполноте человеческого знания: «<...> Я *помнить не помню и знать не могу*,/ кто смерть с обладаньем связал на бегу <...>» («Актеон»; «Из ранних стихов») [133: 53]; «<...> небо, волнуемое деревья/ без ветра, и сильней, чем ветер:/ так, что они встают и уходят/ от корней своих/ и от земли своей/ и от племени своего и рода:/ о, туда, где мы себя *совсем не знаем!*/ в бессмысленное немерцающее небо <...>» («Портрет художника в среднем возрасте»; «Начало книги») [133: 407]; «<...> Покажи ему, Боже, правду,/ покажи мое оправданье! — Тут собака, бедное создание,/ быстро головой тряхнула,/ весело к ней подбежала,/ ласково лизнула руку — и упала мертвая на землю./ *Знает Бог о человеке,/ чего человек не знает*» («Неверная жена»; «Старые песни») [133: 192].

В качестве примеров экстремальных проявлений дихотомии знания и памяти можно привести следующие контексты: «Ты знаешь, я так тебя люблю,/ что если час придет/ и поведет меня от тебя,/ то он не уведет —/ *как будто можно забыть огонь?/ как будто можно забыть*/ о том, что счастье хочет быть/ и горе хочет не быть? <...>» («Китайское путешествие») [133: 342]; «<...> и сон увидел наяву/ сиянье трезвое, густое,/ сиянье бденья золотое/ и *помнящее* про него <...>» («Кот, бабочка, свеча»; «Дикий шиповник») [133: 88]; «— Нет, это не свет был, нет, это не свет,/ *не то, что я помню и думаю помнить*./ Я верю, что там, где меня уже нет,/ я сам себя встречу, как чудный совет,/ который уже не хочу не исполнить <...>» («Болезнь»; «Дикий шиповник») [133: 109]; «<...> Любят люди, чего *не*

знают./ Ты не забудь меня, Ольга,/ а я никого не забуду» («Детство»; «Старые песни») [133: 183].

Вариантом экстремального проявления дихотомии знания и памяти являются контексты, в которых актуализируется семантика возможности чудесного нарушения установленного порядка лироповествуемого мира, то есть обновления модальности знания и памятования: «<...> Как сироты, привыкшие красть,/ врать, сквернословить, прятаться – и всласть/ всё думать, думать, думать что есть сил,/ что лучше бы их этот Бог *забыл*,/ что Он как боль в кишках, как соль в глазах... –/ вдруг видят сон: неразличимый прах/ расходится, спокойно отстоя./ И кто-то молвит: – Умница моя,/ я *знаю* кое-что о чудесах:/ они как часовые на часах» («Стансы третьи»; «Стансы в манере Александра Попа») [133: 286]; «*Помни*, говорю я, *помни*,/ *помни*, говорю и плачу:/ все покинет, все переменится/ и сама надежда убивает./ Океан не впадает в реку;/ река не возвращается к истокам;/ время никого не пощадило –/ но я люблю тебя, как будто/ все это было и бывает» («Посвящение»; «Прибавления к "Старым песням"») [133: 216].

Итак, дихотомия памяти / не-памяти в поэзии О. Седаковой представлена множеством мотивных вариантов. Эти варианты условно можно разделить по группам дихотомического соотношения. Так, к мотивному ряду памяти относятся мотивы поминания, припоминания, вспоминания, воспоминания. К мотивному ряду не-памяти можно отнести мотивы забытья, забвения, забывания. В разработке О. Седаковой семантики памяти / не-памяти можно уследить рефлексивное отношение к поэтике русского модернизма [183: 254–255].

Дихотомическая процессуальность как принцип смыслопорождения реализуется не только на уровне общности указанных мотивов, но и на уровне каждой конкретной реализации. Диапазон контекстуальных реализаций разрастается от экспонирования различных «срезов» дихотомического строительства семантики памяти до отождествления памяти и не-памяти в ракурсе моделирования экстремального,

«упраздняющего» события. Такой принцип организации дихотомического мотива является универсальным для творчества О. Седаковой.

По этому же принципу организованы рассмотренные в данной главе мотивы света / не-света и знания / не-знания. Иерархическое расподобление семантики тьмы и света формирует семантическое поле, в котором сосуществуют коннотативно низкое осмысление семантики тьмы и отношение к этой семантике, соотносимое с исихастским представлением о божественном свете как о сверхсветлой тьме. Совпадение антитетичной семантики на уровне мотива знания / не-знания происходит в связи с актуализированием приема предельной типизации, размыкающейся в универсализацию человеческой судьбы. Таким образом, на уровне метатекста формируется процессуальное высказывание о неполноте, о границах человеческого знания.

Обращаясь к семантике знания / не-знания, нужно сказать, что этот вариант строительной дихотомии является экспликацией, выходом на поверхность главного принципа смыслопорождения в творчестве О. Седаковой: в основе любого вида дихотомического развития (связанного, например, с мотивом дома, с мотивами света / не-света, яви / не-яви, жизни / не-жизни и т. п.) лежит представление о границе. Каждый новый тип экспликации той или иной категории ориентирован на смену, уточнение, конкретизацию известного. Обновление знания / не-знания напрямую связано в поэзии О. Седаковой с процессуальным ответствованием перед эстетической вещью.

ВЫВОДЫ

В ходе мифопоэтического и интертекстуального анализа мотивной системы поэтической книги О. Седаковой подтвердилась первоначальная гипотеза о том, что именно набор константных концептов, метафорически преобразуясь в мифопоэтический и интертекстуальный субстрат, реализуется в мотивной системе лирики О. Седаковой и сообщает органическое единство и целостность художественной и мировоззренческой модели мира автора. Высокая степень репродуктивности и вариативной конкретизации каждого мотивного инварианта, активность взаимодействия с другими инвариантами формируют метатекстуальное поле высокой семантической плотности и объема.

Помимо отсылок к конкретным литературным и культурным текстам, в поэзии О. Седаковой существует пласт как бы неатрибутируемых авторских апелляций. В основе мотивов её поэтического мира лежат такие базовые культурно-языковые концепты, как «дом», «сад», «сон», «память», «свет» и др. При этом актуализация концептного потенциала в ракурсе мотивной системы апеллирует не к отдельному тексту, а связывает в сознании реципиента открытое множество текстов в аттрактивно длящееся единство. Исследование дискурсивно-языкового уровня интертекстуальности позволило выявить в лирике О. Седаковой интегральное осмысление творческих наработок модернизма, когда речь идет и о наследовании не утратившей своей культурной витальности традиции, и о создании на ее основе уникально авторского.

Как показало исследование, мотивная система лирики О. Седаковой характеризуется, как и в классических модернистских моделях, особой

смысловой процессуальностью: именно в динамике мотивов разворачивается содержательный потенциал культурного концепта. В логике построения мотивной системы проявляется принцип отбора и развития именно таких валентностей концепта, которые соответствовали бы создаваемому поэтическому миру. Исследование мотивов лирики О. Седаковой позволило охватить ее творчество в целостности и проследить пунктир типологических «скреп», обеспечивающих взаимное обогащение значений, имплицитных традицией, и значений, актуализированных только в мотивике данного поэтического мира.

Анализ выявил значимость авторской установки на художественное исследование **принципа границы**, пронизывающего различные уровни поэтики книги. Процессуальность границы, продемонстрированная в данной работе на уровне семантики, коррелирует с процессуальностью границы на уровне формальной организации стихотворений О. Седаковой, убедительно продемонстрированной в работе М. Панариной [144]. Вектор движения поэтического слова О. Седаковой к дихотомии формы, как диалектике строительства и развоплощения, в ранних произведениях еще мирится с традиционной стиховой структурой, но далее тема границы становится единой магистралью поэтического новаторства исследуемого автора и в формальном, и в содержательном аспектах.

Исследование мотивной системы было осуществлено на примере наиболее показательных образно-символических узлов: мотивов шиповника, сада, сна, лица, дома; и мотивов, связанных с семантикой знания, памяти, света. Было установлено, что все перечисленные мотивы соотносятся с **семантикой общей судьбы**, функционирующей как интеграционный мотивный узел.

Анализ позволяет сделать вывод о преимущественно осциллятивной природе мотивов поэтического творчества О. Седаковой: речь идет о семантическом мерцании библейско-христианского и фольклорно-обрядового дискурсов. Так, «шиповник», с одной стороны, соотносится с

богородичными мотивами и мотивом теургического преображения мира, а с другой – сближается с характеристикой дерева как медиатора оппозиций верхнего и нижнего, приобретая характеристики множественно-единичности. Мотив дома соотносится с аксиологически значимой семантикой света и с представлением о загробном пространстве. Мотив сада включает представление о пространстве теургического сотрудничества и архетипическую «память» о райском пространстве. Мотив луга объединяет представления о взаимодействии человечества с сакральным началом и с пространством обитания душ умерших. Наиболее значимыми оказываются отношения между мотивами лица и «множественно-единичности». Общим для этих категорий является их аккумулятивный потенциал. Однако, принципиальное отличие заключается в том, что аккумулируемая часть «множественно-единичности» способна метонимически представлять собой все множественно-единичное целое, – в то время, как аккумулируемая часть категории «лицо» не может представлять целое: «упраздняемая» часть не только не равна «упраздняющему» целому, процессуально она становится не равной самой себе.

Анализ показал, что в художественной природе мотивов, связанных с метафорикой света, знания, памяти, основным является принцип «строительной дихотомии», в основе которого вновь лежит представление о границе. В этом отношении наиболее корректно говорить о процессуальном обновлении дихотомических прогрессий света / не-света, памяти / не-памяти, знания / не-знания. Границы не заданы, не установлены раз и навсегда, более того, стихотворения О. Седаковой демонстрируют не столько момент установления границ, сколько их подвижность. Суггестия экстатичности во многих рассмотренных стихотворениях связана именно с парадоксальной логикой строительных дихотомий. Поэзия О. Седаковой – это поэзия, где все нестатично, устремлено к антиномии обновлений.

Индивидуально-авторское наполнение мотивики света / не-света коррелирует с центральными положениями традиции исихазма: в частности,

с представлением о божественном свете как о «сверхсветлой тьме». Так происходит иерархическая дифференциация семантики тьмы / не-тьмы и света / не-света. Диапазон дихотомической прогрессии мотива света / не-света разработан в поэзии О. Седаковой между экстремально низкой и экстремально высокой степенями аксиологической значимости.

Среди мотивных вариантов дихотомии памяти / не-памяти в ходе исследования выделены мотивы поминания, припоминания, вспоминания, воспоминания, забытья, забвения, забывания. Дихотомический принцип реализуется и на уровне общности, и на уровне каждого отдельного мотивного варианта: от экспонирования «срезов» памяти до «упраздняющего» отождествления памяти и не-памяти. Такого же рода отождествление-неразличение может происходить и с семантикой знания и не-знания. В целом же дихотомический мотив знания / не-знания говорит о неполноте человеческого знания как такового.

Варианты мотивов пути (перехода, выхода, скитальчества, повествования), мотив сна, мотив «множественно-единичности», рассмотренные в первой исследовательской главе, – также отсылают к семантике границы, взятой в аспекте фольклорно-обрядовой картины мира, осмысленной как основа модели мира, индивидуальной и художественной.

В ходе анализа было установлено, что стихотворения О. Седаковой с ярко выраженным мифопоэтическим кодом устроены по типу повествования о событии, связанном с пересечением границы жизни. Принцип корреляции структурных и семантических характеристик стихотворения проявляется здесь в соотнесении способа наррации с событийным «сюжетом». Отождествляется событие и повествование о нем, чем особо акцентируется их ценностный статус. Такой способ организации повествования связан с мотивной категорией «множественно-единичности». На минимально-семантическом уровне этот мотив соответствует фольклорно-обрядовым представлениям о сущностях загробного мира, главными характеристиками которых являются множественно-единичность, безличность, безымянность,

равенство. Семантика «множественно-единичности» может функционировать в качестве самостоятельного мотива в подтексте; в качестве мотива, интегрирующего иные мотивы; в качестве мотивной дихотомии множественности / не-множественности, единичности / не-единичности.

На уровне наррации влияние этого мотива отражается в модусе речи: смещенность пространства снимает субъектно-объектную оппозицию, повествование / высказывание становится самоозвучиваемым; смещается точка рецепции; на семантическом и структурном уровне актуализируется дихотомия прерывности / не-прерывности, события / не-события; концентрируется образ пространства, что провоцирует мотивное уплотнение текста.

В ходе работы выявлены также связи с фольклорно-обрядовыми представлениями: о дереве как о медиаторе оппозиций верх-низ; о воде как о мосте в загробье и о едином комплексе вода – мост – путь; о двойничестве; о женской ипостаси смерти; об отождествлениях души и дыхания, души и слезы; о крови как о том, что скрыто; о луге, поле как обители душ умерших; об изменении статуса человека, выходящего из локуса жизни и переходящего в локус смерти; о нищем как о ипостаси божества; о сближении жизни и смерти с пространствами двух домов; о соотношениях дом-могила, сон-смерть, колыбель-гроб; о бдении как противостоянии смерти-сну; о жертве в обрядовом поминовении; о воспоминании как о новом воплощении уже случившегося события; о слиянии с природным кругом жизненного цикла умершего.

Таким образом, проведенный анализ позволил сделать вывод о том, что мотивы лирики О. Седаковой организованы вокруг семантики архетипического характера, соотнесенной с христианско-библейским и обрядовым дискурсами. Эти дискурсы не соперничают, а функционально дополняют друг друга. Их объединяющим центром является представление об общности человеческой и мировой судьбы. В центре мотивной

драматургии стоят взаимоотношения между живыми и умершими, единицей и множеством, частью и целым, субъектом и пространством, циклом и разрывом.

Проекцией всего перечисленного становится создание авторского мира-мифа сложно-осциллятивного характера. Мифотворчество О. Седаковой, основанное на индивидуально-авторском изводе универсальных культурно-литературных дискурсов, восходит к общим принципам поэтики модернизма.

Таким образом, исследование лирики О. Седаковой с точки зрения интертекстуально-мифопоэтического претворения констант авторского мирообраза в мотивной системе книги стихов позволило представить творчество поэта как динамически организованную целостность.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аверинцев С. С. Горе, полное до дна / С. С. Аверинцев // Седакова О. Стихи. — М. : Гнозис / Carte Blanche, 1994. — С. 358—363.
2. Аверинцев С. С. Метафизическая поэзия как поэзия изумления [Электронный ресурс] / С. С. Аверинцев. — М. : Континент, 2004. — № 120. — Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/continent/2004/120/av26-pr.html>
3. Аверинцев С. С. Переводы : Евангелия. Книга Иова. Псалмы [пер. с древнегреч. и древнеевр.] / Сергей Аверинцев // Собрание сочинений [под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова]. — К. : Дух і літера, 2007. — 520 с.
4. Аверинцев С. С. «Уж небо, а не озеро...» : Риск и вызов метафизической поэзии / С. С. Аверинцев // Седакова О. Стихи / Ольга Седакова. — М. : Эн Эф Кью / Ту Принт, 2001. — С. 5—13.
5. Адоньева С. Б. Прагматика фольклора / С. Б. Адоньева. — СПб. : Изд-во С.-Петербург. ун-та ; ЗАО ТИД «Амфора», 2004. — 312 с.
6. Аристов В. В. Заметки о «мета» / Владимир Аристов // Арион : журнал поэзии. — М. : Изд. дом Русанова, 1997. — Вып. 4 (16). — С. 48—60.
7. Арутюнова Н. Д. Дискурс / Н. Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь / [гл. ред. В. Н. Ярцева]. — М. : Сов. Энциклопедия, 1990. — С. 136—137.
8. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс / Н. Д. Арутюнова // Теория метафоры. — М. : Прогресс, 1990. — С. 5—32.

9. Арутюнова Н. Д. О движении, заблуждении и восхождении / Н. Д. Арутюнова // Логический анализ языка. Космос и хаос : Концептуальные поля порядка и беспорядка. — М. : Индрик, 2003. — С. 3—12.
10. Арутюнова Н. Д. Функциональные типы языковой метафоры / Н. Д. Арутюнова. // Известия Академии наук СССР. Сер. литературы и языка. — М. : Наука, 1978. — Т. 37. № 4. — С. 333—343.
11. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека / Н. Д. Арутюнова. — М. : Языки русской культуры, 1999. — 896 с.
12. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. В 3 т. / А. Н. Афанасьев // Т. 3. — М. : Современный писатель, 1995. — 416 с. — (Славянский мир).
13. Бавильский Д. В. Маленькая вечность / Д. В. Бавильский // Постскриптум : Литературный журнал ; [под ред. В. Аллоя, Т. Вольтской, С. Лурье]. — СПб. : Феникс, 1996. — № 3. — С. 109—132.
14. Басинский П. В. Возвращение. Полемические заметки о реализме и модернизме [Электронный ресурс] / П. В. Басинский // Новый мир. — 1993. — № 11. — Режим доступа : http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1993/11/basin.html
15. Биbihин В. В. В расширенном сердце / В. В. Биbihин // Арион : Журнал поэзии. — М., 1994. — № 2. — С. 103—104.
16. Биbihин В. В. Новое русское слово / В. В. Биbihин // Лит. обозрение. — М., 1994. — № 9 / 10. — С. 104—106.
17. Бляхер Е. Д. Научная картина мира как форма миропредставления : вопросы типологии / Е. Д. Бляхер // Научная картина мира : общекультурное и внутринаучное функционирование : сб. науч. тр. — Свердловск : УрГУ, 1985. — 143 с.

18. Бочаров С. Г. Генетическая память литературы. Феномен литературного припоминания / С. Г. Бочаров. — М. : РГГУ, 2012. — 341 с.
19. Брагинская Н. В. «Приручение» смерти : погребальный плач, эпитафия, элегия, эпиграмма [Электронный ресурс] / Н. В. Брагинская. — Режим доступа : <http://ivka.rsuh.ru/article.html?id=85345>
20. Брагинская Н. В. Эпитафия как письменный фольклор / Н. В. Брагинская // Текст : семантика и структура : сб. ст. под ред. Т. В. Цивьян. — М. : Наука, 1983. — С. 119—139.
21. Брутян Г. А. Язык и картина мира / Г. А. Брутян // Фил. науки. — 1973. — № 1. — С. 108—111.
22. Вербицкая М. В. К обоснованию теории «вторичных текстов» / М. В. Вербицкая // Филологические науки. — М., 1989. — № 1. — С. 30—35.
23. Вербицкая М. В. Теория вторичных текстов : на материале современного английского языка : автореф. дис. на соискание учен. степени докт. филол. наук : спец. 10. 02. 04. «Германские языки» / Вербицкая Мария Валерьевна. — М., 2000. — 47 с.
24. Вознесенский А. А. Муки музы : заметки поэта / А. А. Вознесенский // Лит. газ. — М., 1976. — № 42 (20 окт.). — С. 5.
25. Габриэлян Н. М. О путешествующих днем и о путешествующих в ночи. Медитации на тему современной поэзии / Н. М. Габриэлян // Дружба народов. — М., 1993. — № 5.
26. Гаспаров Б. М. Борис Пастернак : по ту сторону поэтики (Философия. Музыка. Быт) / Б. М. Гаспаров. — М. : Новое литературное обозрение, 2013. — 272 с.
27. Гаспаров М. Л. Записки и выписки / М. Л. Гаспаров. — М. : Новое литературное обозрение, 2001. — 416 с.

28. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века / Б. Гаспаров ; [под ред. Н. Г. Михайловой]. — М. : Наука ; Издат. фирма «Восточная литература», 1993. — 304 с.
29. Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования / Б. М. Гаспаров. — М. : Новое литературное обозрение, 1996. — 352 с.
30. Гашева Н. Н. Синтез в русской культуре XIX—XX веков : типология и динамика форм : автореф. дис. на соискание учен. степени докт. культурологии : спец. 24. 00. 01. «Теория и история культуры» / Гашева Наталия Николаевна. — Киров, 2007. — 34 с.
31. Голубович К. О. «Тристан и Изольда» в исполнении Ольги Седаковой [Электронный ресурс] / Ксения Голубович // Волга. — 2011. — № 9—10. — Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/volga/2011/9/go14.html>
32. Голубович К. О. Чужое слово Седаковой / Ксения Голубович // Независимая газ., 1994. — 19 авг. — С. 7.
33. Гронас М. Б. Кто хочет то, что все хотят хотеть / М. Гронас // Кн. обозрение, 1995. — 17 янв. (№ 3). — С. 14.
34. Гудкова С. П. Крупные жанровые формы в русской поэзии второй половины 1980—2000-х годов : дис. на соискание учен. степени докт. филол. наук : спец 10. 01. 01. «Русская литература» / Гудкова Светлана Петровна. — Саранск, 2011. — 527 с.
35. Деопик Д. В. Библейская археология и древнейшая история Святой Земли : учеб. пос. / Д. В. Деопик // [второе изд., доп. и перераб.] — М. : Издательство ПСТГУ, 2011. — 396 с.
36. Європейський словник філософій : Лексикон неперекладностей. Т. 1 / [укл. Б. Кассен, К. Сігов]. — К. : Дух і літера, 2009. — 576 с.
37. Жажоян М. Л. Случай Орфея : стихи, эссе, рецензии, дневники / М. Л. Жажоян. — СПб. : АОЗТ «Журнал "Звезда"», 2000. — 576 с.
38. Жирмунский В. М. Поэтика русской поэзии / В. М. Жирмунский. — СПб. : Азбука-классика, 2001. — 496 с.

39. Жолковский А. К. Бессмертие на время (К поэзии грамматического времени у Пастернака) / А. К. Жолковский // Текст. Интертекст. Культура : сб. докладов междунар. науч. конф. (Москва, 4—7 апреля 2001 года) ; [ред.-сост. : В. П. Григорьев, Н. А. Фатеева]. — М. : Азбуковник, 2001. — С. 66—77.
40. Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы / А. К. Жолковский. — М. : Наука ; Издат. фирма «Восточная литература», 1994. — 428 с.
41. Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии : Инварианты, структуры, стратегии, интертексты / А. К. Жолковский. — М. : РГГУ, 2005. — 654 с.
42. Жолковский А. К. Инфинитивное письмо и анализ текста : «Леиклос» Бродского / А. К. Жолковский // Поэтика исканий, или Поиск поэтики : Матер. междунар. конф.-фестиваля «Поэтический язык рубежа XX—XXI веков и современные литературные стратегии» (16—19 мая 2003 г.). — М. : ИРЯ РАН, 2004. — С. 132—150.
43. Жолковский А. К. Инфинитивное письмо : тропы и сюжеты (Материалы к теме) / А. К. Жолковский // Эткиндовские чтения I : сб. ст. по материалам Чтения памяти Е. Г. Эткинда (27—29 июня 2000). — СПб. : Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2003. — С. 250—271.
44. Жолковский А. К. Новая и новейшая русская поэзия / А. К. Жолковский. — М. : РГГУ, 2009. — 365 с.
45. Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности : Инварианты — Тема — Приемы — Текст / А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов // [предисл. М. Л. Гаспарова]. — М. : ОА Издательская группа «Прогресс», 1996. — 344 с.
46. Жукова Н. М. Картина світу, образ світу і модель світу у їх специфіці та взаємодії [Електронний ресурс] / Наталія Жукова // Наук. зап. Запорізьк. нац. ун-ту. — Вип. 89 (1). Сер. : Філол. науки. — С. 416—

420. — Режим доступа :
http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Nz/89_1/statti/95.pdf
47. Журавлев А. Ф. Язык и миф. Лингвистический комментарий к труду А. Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» / А. Ф. Журавлев. — М. : Индрик, 2005. — 1004 с.
48. Заярная И. С. Необарокко в русской поэзии второй половины XX столетия : динамика эстетических систем : учеб. пос. / И. С. Заярная. — К. : Логос, 2009. — 224 с.
49. Зубова Л. В. Языки современной поэзии / Л. В. Зубова. — М. : НЛО, 2010. — 384 с.
50. Иванов В. В., Топоров В. Н. Исследования в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов / Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров. — М. : Наука, 1974. — 342 с.
51. Иванов В. В., Топоров В. Н. Славянские моделирующие языковые семиотические системы (Древний период) / Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров. — М. : Наука, 1965. — 246 с.
52. Иванова Л. П. Отображение языковой картины мира автора в художественном тексте (на материале романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин») : учеб. пос. к спецкурсу. / Л. П. Иванова // [второе изд., доп.] — К. : Освита України, 2006. — 140 с.
53. Ильин И. И. Интертекстуальность // Современное зарубежное литературоведение. Страны западной Европы и США : концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник / [ред. и сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова]. — М., 1999. — С. 204—210.
54. Ильин И. П. Стилистика интертекстуальности : теоретические аспекты / И. П. Ильин // Проблемы современной стилистики : сб. науч.-аналит. обзоров ИНИОН АН СССР. — М., 1989. — С. 86—207.
55. Ильинская Н. И. Русская поэзия рубежей XIX—XX, XX—XXI веков : концептосфера и типология религиозно-поэтического сознания в аспекте культурной преемственности : дис. на соискание учен. степени

- докт. филол. наук : спец. 10.01.02. «Русская литература» / Ильинская Нина Ильинична. — Херсон, 2006. — 478 с.
56. Йоргенсен М. В., Филлипс Л. Дж. Дискурс-анализ. Теория и метод / Марианне В. Йоргенсен, Луиза Дж. Филлипс / [пер. с англ. А. А. Киселева; 2-е изд. испр.]. — Х. : Изд-во «Гуманитарный центр», 2008. — 352 с.
57. Карасик В. И. Культурные доминанты в языке / В. И. Карасик // Языковая личность : культурные концепты : сб. науч. тр. ВГПУ, ПМПУ. — Волгоград, Архангельск : Перемена, 1996. — С. 3—16.
58. Карасик В. И. Субкатегориальный кластер темпоральности : (К характеристике языковых концептов) / В. И. Карасик // Концепты. — Архангельск, 1997. — Вып. 2. — С. 154—173.
59. Карасик В. И. Языковой круг : личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик. — Волгоград : Перемена, 2002. — 477 с.
60. Карасик В. И., Слышкин Г. Г. Лингвокультурный концепт как единица исследования / В. И. Карасик, Г. Г. Слышкин // Методологические проблемы когнитивной лингвистики : сб. науч. тр. — Воронеж : ВГУ, 2001. — С. 75—80.
61. Категории и концепты славянской культуры. Труды Отдела истории культуры / [отв. ред. Л. А. Софронова]. — М. : Институт славяноведения РАН, 2007. — 800 с.
62. Кедров К. А. Метакод и метаметафора / К. Кедров. — М. : Канон, 1999. — 277 с.
63. Ким Су Кван. Основные аспекты творческой эволюции Ю. М. Лотмана : «иконичность», «пространственность», «мифологичность», «личность» / Ким Су Кван. — М. : НЛО, 2003. — 176 с.
64. Князева Е. А. Влияние китайской лирики на поэзию О. Седаковой : (На примере цикла «Китайское путешествие») / Е. А. Князева // Проблемы межвузовской коммуникации : Межвуз. сб. науч. тр. — Пермь, 1999. — С. 66—73.

65. Князева Е. А. Метареализм как направление : эстетические принципы и поэтика : дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10. 01. 08. «Теория литературы» / Евгения Александровна Князева. — Пермь, 2000. — 209 с.
66. Колеватых Г. М. Заглавия в русской поэзии 1980—1990-х гг. : дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10. 01. 01. «Русская литература» / Колеватых Галина Михайловна. — Калуга, 2008. — 247 с.
67. Колесов В. В. Источники древнерусской культуры и истоки русской ментальности / В. В. Колесов // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. — М., 2001 — № 1 (3). — С. 1—9.
68. Колесов В. В. Русская ментальность в языке и тексте / В. В. Колесов. — СПб. : Петербургское Востоковедение, 2006. — 624 с.
69. Колкер Ю. И. Седакова в анатомическом театре / Юрий Колкер // Арион : Журнал поэзии. — М., 1998. — № 1. — С. 73—81.
70. Копелович М. В. Путешествие в глубину, или Пламенная филология Ольги Седаковой / М. В. Копелиович // Континент. — М., 2002. — № 4. — С. 420—429.
71. Копелович М. В. Явление Седаковой / М. В. Копелиович // Знамя. — М., 1996. — № 8. — С. 205—213.
72. Кораблева Н. В. Семантика и корреляция понятия «интертекст» / Н. В. Кораблева // Наук. зап. Харк. держ. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. Сер. : Літературознавство. — 1998. — Вип. 4 (15). — С. 89—93.
73. Котова Н. А. Современная духовная поэзия : дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10. 01. 01. «Русская литература» / Наталья Александровна Котова. — М., 2008. — 202 с.
74. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман : Пер. с фр. // М. М. Бахтин : pro et contra / Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской

- и мировой гуманитарной мысли. — СПб. : РХГИ, 2001. — Т. 1. — С. 213—243.
75. Кудрявцева Е. Л. Анализ и интерпретация поэтического цикла : Седакова, Ольга Александровна «Китайское путешествие» [Электронный ресурс] / Екатерина Кудрявцева — Режим доступа : <http://www.jfsl.de/publikationen/2004/Koudrjajtseva.htm>
76. Кузнецова Е. Б. О двух типах метонимии в современных поэтических текстах / Е. Б. Кузнецова // Вестн. Санкт-Петерб. ун-та. Сер. 2. История, языкознание, литературоведение. — СПб., 1995. — Вып. 4. — С. 49—56.
77. Кузнецова Е. Б. Семантические процессы в языке современной поэзии (метафора и метонимия в текстах метаметафористов): автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук 10. 02. 01. «Русский язык» / Кузнецова Елена Борисовна. — СПб., 1996. — 21 с.
78. Кузьмин Д. В. «Нежность — это выздоровление» / Дмитрий Кузьмин // Кн. обозрение. — М., 1994. — 8 марта. — С. 5.
79. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н. А. Кузьмина // [четвертое изд.]. — М. : КомКнига, 2007. — 272 с.
80. Кулаков В. Г. По образу и подобию языка / Владислав Кулаков. — М. : Новое литературное обозрение, 1998. — № 32. — С. 202—214.
81. Кураш С. Б. Метафора и ее пределы : микроконтекст — текст — интертекст : монография / С. Б. Кураш. — Мозырь : МозГПИ им. Н. К. Крупской, 2001. — 112 с.
82. Курицын В. Н. О некоторых попытках противостояния «авангардной парадигме» / В. Курицын. — М. : Новое литературное обозрение, 1996. — № 20. — С. 331—357.
83. Курицын В. Н. Русский литературный постмодернизм / Вячеслав Курицын. — М. : ОГИ, 2000. — 286 с.

84. Лахманн Р. Память и литература. Интертекстуальность в русской литературе XIX—XX веков [пер. с нем. А. И. Жербина] / Ренате Лахманн. — СПб. : ИД «Петрополис», 2011. — 400 с.
85. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Русская литература XX в. : 1950—1990-е годы : в 2 т. : учеб. пос. для студ. высш. учеб. заведений. Т 2. 1968—1990 / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий // [третье изд., стер.] — М. : Издательский центр «Академия», 2008. — 688 с.
86. Леонтьев А. А. Бессознательное и архетипы как основа интертекстуальности [Электронный ресурс] / А. А. Леонтьев. — Режим доступа : http://sprach-insel.com/index.php?option=com_content&task=view&id=42&Itemid=61
87. Липовецкий М. Н. Апофеоз частиц, или Диалог с хаосом : Заметки о классике, Венедикте Ерофееве, поэме «Москва-Петушки» и русском постмодернизме / М. Липовецкий // Знамя. — М., 1992. — № 8. — С. 214—224.
88. Липовецкий М. Н. Конец века лирики / М. Липовецкий // Знамя. — М., 1996. — № 10. — С. 206—216.
89. Лотман Ю. М. Избранные статьи. В 3 т. / Ю. М. Лотман. — Т. 1. : Статьи по семиотике и типологии культуры. — Таллинн : Александра, 1992. — С. 24.
90. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста. Статьи. Исследования. Заметки / Ю. М. Лотман. — СПб. : Искусство — СПб, 1996. — 846 с.
91. Лотман Ю. М. О русской литературе. Статьи и исследования (1958—1993). История русской прозы. Теория литературы / Ю. М. Лотман. — СПб. : Искусство — СПб, 1997. — 848 с.
92. Лотман Ю. М., Мелетинский Е. М., Минц З. Г. Литература и мифы / Ю. М. Лотман, З. Г. Минц, Е. М. Мелетинский // Мифы народов мира :

- энциклопедия. В 2 т. Т. 2. К — Я / [гл. ред. С. А. Токарев] — М. : Советская Энциклопедия, 1988. — С. 58—65.
93. Лукаш Г. П. Картина світу як об'єкт вивчення лінгвокультурології [Електронний ресурс] / Лукаш Галина Павлівна. — Режим доступу : http://ntsa-efon-npu.at.ua/blog/kartina_svitu_jak_ob_ekt_vivchennja_lingvokulturologiji/2010-11-15-186
94. Медведева Н. Г. Поэтическая метафизика И. Бродского и О. Седаковой в контексте культурной традиции : дис. на соискание учен. степени докт. филол. наук : спец. 10. 01. 01. «Русская литература» / Наталия Геннадьевна Медведева. — Ижевск, 2007. — 368 с.
95. Медведева Н. Г. «Тайные стихи» Ольги Седаковой : монография / Н. Г. Медведева. — Ижевск : Удмуртский университет, 2013. — 267 с.
96. Мелетинский Е. М. Миф и двадцатый век [Электронный ресурс] / Е. М. Мелетинский. — Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky1.htm>
97. Мелетинский Е. М. Миф и историческая поэтика фольклора [Электронный ресурс] / Е. М. Мелетинский. — Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky4.htm>
98. Мелетинский Е. М. Миф и сказка [Электронный ресурс] / Е. М. Мелетинский. — Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky11.htm>
99. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах / Е. М. Мелетинский. — М. : РГГУ, 1994. — 136 с.
100. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе : учеб. пос. / Е. М. Мелетинский. — М. : РГГУ, 2000. — 169 с.
101. Мережинская А. Ю. Русская проза 80—90-х годов XX века. Типология. Стадиальность развития : дис. на соискание учен. степени докт. филол. наук : спец. 10. 01. 02. «Русская литература»; 10. 01. 06.

- «Теория литературы» / Мережинская Анна Юрьевна. — К., 2002. — 406 с.
102. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Учен. зап. Тартуского ун-та : Блоковский сб. III. — Вып. 459 : Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. — Тарту, 1979. — С. 76—120.
103. Миф и художественное сознание XX века / [отв. ред Н. А. Хренов]. — М. : Гос. ин-т искусствозн., 2011. — 686 с.
104. Мифологический словарь / [гл. ред. Е. М. Мелетинский]. — М. : Сов. Энциклопедия, 1990. — 672 с.
105. Москаленко Н. А. Поэтика художественного пространства в творчестве Ольги Седаковой : дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10. 01. 02. «Русская литература» / Москаленко Наталья Александровна. — Днепропетровск, 2001. — 178 с.
106. Москаленко Н. А. Пространственный элемент в структуре поэтического высказывания Ольги Седаковой / Н. А. Москаленко // Вісн. Дніпропетр. ун-ту ім. Альфреда Нобеля. Сер. : Філологічні науки. — 2012. — № 1 (3) — С. 139—145.
107. Москаленко Н. А. Странствие к неведомому : поэт в метафизическом пространстве / Н. А. Москаленко // Вісн. Дніпропетр. ун-ту ім. Альфреда Нобеля. Сер. : Філологічні науки. — 2012. — № 2 (4) — С. 127—134.
108. Наumenко-Порохина А. В. Русская лирическая поэзия 1960—1980-х годов. Основные тенденции развития : дис. на соискание учен. степени докт. филол. наук : спец. 10. 01. 01. «Русская литература» / Наumenко-Порохина Алла Владимировна. — Симферополь, 1998. — 357 с.
109. Наше положение. Образ настоящего / О. А. Седакова, В. В. Биbihин, А. И. Шмаина-Великанова, А. В. Ахутин и др. — М. : Изд-во гуманитарной литературы, 2000. — 304 с.

110. Неретина С. С. Тропы и концепты : монография / С. С. Неретина. — М. : ИФРАН, 1999. — 277 с.
111. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка : 80 000 слов и фразеологических выражений / Российская академия наук. Институт русского языка им. В. В. Виноградова // [четвертое изд., доп.] — М. : Азбуковник, 1999. — 944 с.
112. Орехова Л. А. Авторское мифотворчество и русский модернизм (Лирическая проза) : учеб. пос. / Л. А. Орехова. — К. : УМКВО, 1992. — 92 с.
113. Палама Г. Триады в защиту священо-безмолствующих / Григорий Палама // Сер. История христианской мысли в памятниках / [пер., посл. и ком. В. Вениаминова] — М. : Канон, 1995. — 384 с.
114. Панарина М. А. Нетрадиционные строфические формы в поэзии И. Бродского и его современников : дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10. 01. 01. «Русская литература» / Панарина Мария Александровна. — Самара, 2006. — 228 с.
115. Пахарева Т. А. Опыт акмеизма (акмеистическая составляющая современной русской поэзии) : монография / Т. А. Пахарева. — К. : Парламентское изд-во, 2004. — 312 с.
116. Перепелкин М. А. Творчество Ольги Седаковой в контексте русской поэтической культуры (смерть и бессмертие в парадигме традиции) : дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10. 01. 01. «Русская литература» / Перепелкин Михаил Анатольевич. — Самара, 2000. — 276 с.
117. Песнопения парастаса, панихиды и отпевания : для четырехголосного мужского хора. — М. : Православный центр «Живоносный Источник», 2007. — 48 с.
118. Подрезова Н. Н. Концепция человека в поэзии О. Седаковой (антропологический аспект) : дис. на соискание учен. степени канд.

- филол. наук : спец. 10. 01. 01. «Русская литература» / Подрезова Наталья Николаевна. — Иркутск, 2003. — 200 с.
119. Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века : монография / В. В. Полонский / [отв. ред. В. А. Келдыш] : ИМЛИ РАН. — М. : Наука, 2008. — 285 с.
 120. Полонский В. В. Мифопоэтические аспекты жанровой эволюции в русской литературе конца XIX — начала XX века : дис. на соискание учен. степени докт. филол. наук : специальности 10. 01. 01. «Русская литература», 10. 01. 08. «Теория литературы. Текстология» / Полонский Вадим Владимирович. — М., 2008. — 383 с.
 121. Полухина В. П. Бродский глазами современников / Валентина Полухина. — СПб. : Звезда, 1997. — 336 с.
 122. Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. — М. : Изд-во Кулагиной ; Intrada, 2008. — 358 с.
 123. Прохоров Ю. Е. В поисках концепта / Ю. Е. Прохоров // [второе изд.]. — М. : Флинта, Наука, 2008. — 176 с.
 124. Прохоров Ю. Е. Действительность. Текст. Дискурс / Ю. Е. Прохоров. — М. : Флинта, Наука, 2004. — 224 с.
 125. Пье-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Натали Пье-Гро // [пер. с фр., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. — М. : Издательство ЛКИ, 2008. — 240 с. (интертекст не иерархичен, горизонт равноправие)
 126. Руднев В. П. Словарь культуры XX века : ключевые понятия и тексты / Вадим Руднев. — М. : Аграф, 1999. — 384 с.
 127. Русская литература XX века : проблемы и имена / [сост. Л. П. Быков, А. В. Подчиненов, Т. А. Снегирева] — Екатеринбург : издательство УрГУ, 1994. — 180 с.

128. Савченко Л. Р. Мыслительная аттракция в интерпретационном пространстве творчества Н. В. Гоголя / Л. Р. Савченко // Вісн. Харк. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Сер. : Філологія / [відп. ред. Ю. М. Безхутрий]. — 2011. — Вип. 61. — № 936. — С. 12—19.
129. Садыкова М. А. Сопоставление понятий «картина мира» и «модель мира» : архетип — миф — религия — наука [Электронный ресурс] / М. А. Садыкова // Совр. пробл. науки и образ. — 2007. — № 3. — С. 118—121. — Режим доступа : www.science-education.ru/15-397
130. Седакова О. А. Взгляд слуха : Ко дню рождения В. В. Сильвестрова [Электронный ресурс] / Ольга Седакова // ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ. Встречи с Валентином Сильвестровым. — К. : Дух і літера, 2012. — С. 49—52. — Режим доступа : <http://www.russ.ru/Mirovaya-povestka/Vzglyad-sluha-Ko-dnyu-rozhdeniya-V.V.Sil-vestrova>
131. Седакова О. А. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян / О. А. Седакова. — М. : Индрик, 2004. — 320 с.
132. Седакова О. А. Словарь трудных слов из богослужения : Церковнославяно-русские паронимы / О. А. Седакова. — М. : Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 2008. — 432 с.
133. Седакова О. А. Четыре тома. Том I. Стихи / О. А. Седакова. — М. : Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2010. — 432 с.
134. Седакова О. А. Четыре тома. Том II. Переводы / О. А. Седакова. — М. : Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2010. — 576 с.
135. Седакова О. А. Четыре тома. Том III. Poetika / О. А. Седакова. — М. : Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2010. — 584 с.
136. Седакова О. А. Четыре тома. Том IV. Moralia / О. А. Седакова. — М. : Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2010. — 864 с.

137. Семенова Н. В. О цитации в романе В. Набокова «Машенька» (немецкие влияния) / Н. В. Семенова // Материалы Второй конф. «Литературный текст : проблемы и методы исследования». — Тверь, 1998. — С. 119.
138. Семенова Н. В. Цитата в художественной прозе (на материале произведений В. Набокова) : монография / Н. В. Семенова. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2002. — 200 с.
139. Семенова Н. В. Цитация в романе «Король, дама, валет» / Н. В. Семенова // Проблемы и методы исследования литературного текста : сб. науч. тр. — Тверь, 1997. — С. 68—69.
140. Серова М. В. Две бесконечности в русской поэзии XX века / М. В. Серова // Кормановские чтения. — Ижевск, 1998. — Вып. 3. — С. 98—107.
141. Силантьев И. В. Дихотомическая теория мотива [Электронный ресурс] / И. В. Силантьев. — Режим доступа : http://www.philosophy.nsc.ru/journals/humscience/4_98/09_SILAN.HTM
142. Силантьев И. В. Мотив в системе художественного повествования. Проблемы теории и анализа : дис. на соискание учен. степени докт. филол. наук : спец. 10. 01. 08. «Теория литературы. Текстология» / Силантьев Игорь Витальевич. — Новосибирск, 2001. — 278 с.
143. Силантьев И. В. Поэтика мотива / И. В. Силантьев. — М. : Языки славянской культуры, 2004. — 296 с.
144. Силантьев И. В. Сюжетологические исследования / И. В. Силантьев. — М. : Языки славянской культуры, 2009. — 224 с.
145. Силантьев И. В. Текст в системе дискурсных взаимодействий / И. В. Силантьев // Критика и семиотика. — Новосибирск, 2004. — Вып. 7. — С. 98—123.

146. Силантьев И. В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике : Очерк историографии [Электронный ресурс] / И. В. Силантьев. — Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/folklore/silantievl.htm>
147. Силантьев И. В., Тюпа В. И., Шатин Ю. В. Мотивный анализ : учеб. пос. / [под ред. И. В. Силантьева]. — Новосибирск : НГУ, 2004. — 239 с.
148. Скидан А. В. В силках слова / Александр Скидан // Митин журнал. — СПб., 1994. — № 51. — С. 208—211.
149. Скоробогатова Е. А. Грамматические значения и поэтические смыслы : поэтический потенциал русской грамматики (морфологические категории и лексико-грамматические разряды имени) : монография / Е. А. Скоробогатова. — Харьков : НТМТ, 2012. — 480 с.
150. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература : учеб. пос. / И. С. Скоропанова // [четвертое изд., испр.]. — М. : Флинта ; Наука, 2002. — 608 с.
151. Славецкий В. И. Дороги и тропинка / Владимир Славецкий // Новый мир. — М., 1995. — № 4. — С. 224—231.
152. Славянский Н. С. Из полного до дна в глубокое до краев : о стихах Ольги Седаковой / Николай Славянский // Новый мир. — М., 1995. — № 10. — С. 233—237.
153. Смирнов И. П. Мегаистория. К исторической типологии культуры / И. П. Смирнов. — СПб. : Аграф, 2000. — 544 с.
154. Смирнов И. П. Порождение интертекста : Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака / И. П. Смирнов // [второе изд.]. — СПб. : Издательский отдел Языкового центра СПбГУ, 1995 — 192 с.
155. Смирнов И. П. Смысл как таковой / Игорь Смирнов. — СПб. : Академ. проект, 2001. — 352 с. — (Современная западная русистика).

156. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования / Ю. С. Степанов. — М. : Школа «Языки русской культуры», 1997. — 824 с.
157. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / [под ред. М. Н. Кожинной ; второе изд., испр. и доп.] — М. : Флинта ; Наука, 2006. — 696 с.
158. Стратановский С. Г. Религиозные мотивы в современной поэзии. Статья первая / Сергей Стратановский // Волга. — Саратов, 1993. — № 4. — С. 158—161.
159. Стратановский С. Г. Религиозные мотивы в современной русской поэзии. Статья вторая / Сергей Стратановский // Волга. — Саратов, 1993. — № 5. — С. 148—152.
160. Тамарченко Н. Д. Теоретическая поэтика : Понятия и определения : Хрестоматия для студ. / Н. Д. Тамарченко. — М. : РГГУ, 2002. — 467 с.
161. Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория литературы. В 2 т. Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика : учеб. пос. для вузов / Тамарченко Натан Давидович, Тюпа Валерий Игоревич, Бройтман Самсон Наумович // [второе изд., испр.] — М. : Academia, 2007. — 510 с. — (Высшее профессиональное образование : Филология).
162. Тарановский К. Ф. О поэзии и поэтике / Кирилл Тарановский. — М. : Языки рус. культ., 2000. — 432 с.
163. Толстой Н. И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике / Н. И. Толстой. — М. : Индрик, 1995. — 509 с.
164. Топорков А. Л. Заговоры в русской рукописной традиции XV—XIX вв. : История, символика, поэтика : монография / А. Л. Топорков. — М. : Индрик, 2005. — 478 с.

165. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического / В. Н. Топоров. — М. : Прогресс ; Культура, 1995. — 621 с.
166. Топоров В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст : семантика и структура / [отв. ред. Т. В. Цивьян] — М. : Наука, 1983. — 302 с.
167. Тюпа В. И. Анализ художественного текста : учеб. пос. для студ. филол. фак. высш. учеб. завед. / В. И. Тюпа. — М. : ИЦ «Академия», 2006. — 336 с.
168. Тюпа В. И. К вопросу о мотиве уединения в русской литературе Нового времени / В. И. Тюпа // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Сюжет и мотив в контексте традиции. — Новосибирск, 1998. — С. 49—55.
169. Тюпа В. И. Мотив пути на раздорожье русской поэзии XX века / В. И. Тюпа // «Вечные» сюжеты русской литературы. — Новосибирск, 1996. — С. 97—113.
170. Тюпа В. И. Постсимволизм : Теоретические очерки русской поэзии XX века / В. И. Тюпа // Самара : Ун-т Наяновой, 1998. — 155 с.
171. Тюпа В. И., Ромодановская Е. К. Словарь мотивов как научная проблема / В. И. Тюпа, Е. К. Ромодановская // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. От сюжета к мотиву. — Новосибирск, 1996 — С. 3—15.
172. Тюпа В. И. Тезисы к проекту словаря мотивов / В. И. Тюпа // Дискурс № 2 — Новосибирск, 1996. — С. 52—55.
173. Тюпа В. И. Фазы мирового археосюжета как историческое ядро словаря мотивов // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. От сюжета к мотиву. — Новосибирск, 1996. — С. 16—23.
174. Уланов А. М. Ольга Седакова. Стихи. Переводчик с языка молчания // Знамя. — М., 2001. — № 11. — С. 217—219.

175. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н. А. Фатеева // [рец. : проф. А. Н. Баранов, проф. Н. А. Николина]. — М. : Агар, 2000. — 280 с.
176. Фатеева Н. А. Открытая структура : О поэтическом языке и тексте рубежа XX—XXI веков / Н. А. Фатеева. — М. : Вест-Консалтинг, 2006. — 160 с.
177. Фатеева Н. А. Синтез целого : На пути к новой поэтике / Н. А. Фатеева. — М. : Новое литературное обозрение, 2010. — 352 с.
178. Фатеева Н. А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе / Н. А. Фатеева // Изв. РАН. Сер. лит. и языка. — 1997. — Т. 56. — № 5. — С. 12—21.
179. Фатеева Н. А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи / Н. А. Фатеева // Изв. РАН. Сер. лит. и языка. — 1998. — Т. 57. — № 5. — С. 25—38.
180. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг // [сост., подгот. текста, ком., указ. и послесл. Н. В. Брагинской ; отв. ред. Е. М. Мелетинский]. — М. : Наука, 1978. — 605 с.
181. Хализев В. Е. Теория литературы : учебник / В. Е. Хализев // [третье изд., испр. и доп.]. — М. : Высш. шк., 2002. — 437 с.
182. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / А. Ханзен-Лёве // Сер. Современная западная русистика. Т. 20 / [пер. с нем. С. Бромерло, А. Ц. Масевича, А. Е. Барзаха] — СПб. : Академический проект, 1999. — 512 с.
183. Хуторянская А. Д. Картина мира в современной гуманитарной науке [Электронный ресурс] / А. Д. Хуторянская. — Режим доступа : <http://www.sarrsute.ru/images/stories/articlefoto/rio/journal/journal4%2816%29/hutoryanskaya.pdf>

184. Цивьян Т. В. Модель мира и ее роль в создании (аван)текста [Электронный ресурс] / Т. В. Цивьян. — Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/folklore/tcivian2.htm>.
185. Чернявская В. Е. Лингвистика текста : Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность / В. Е. Чернявская. — М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. — 248 с.
186. Чижова Е. А. Репрезентация концептуальной картины мира в художественном тексте (на материале альтернативной литературы) : дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10. 02. 19. «Общее языкознание, социолингвистика, психолингвистика» / Чижова Елена Анатольевна. — М., 1994. — 244 с.
187. Шевченко А. К. Письмо о смерти, любви и котенке / А. К. Шевченко // Философская и социологическая мысль. — К., 1989. — № 9. — С. 110—114.
188. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. — М. : Языки слав. культуры, 2003. — 312 с. — (Studia philologica).
189. Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны : О литературном развитии XIX—XX вв. / М. Н. Эпштейн. — М. : Советский писатель, 1988. — 416 с.
190. Эпштейн М. Н. Постмодерн в России. Литература и теория / Михаил Эпштейн. — М. : Издание Р. Элинина, 2000. — 368 с.
191. Языкова И. К. Со-творение образа. Богословие иконы / Ирина Языкова. — М. : Издательство ББИ, 2012. — 368 с.
192. Ямпольский М. Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М. Б. Ямпольский. — М. : РИК Культура, 1993. — 464 с.
193. Ямпольский М. Б. Демон и лабиринт. Диаграммы, деформации, мимесис / М. Б. Ямпольский. — М. : НЛО, 1996. — 335 с.

194. Ямпольский М. Б. Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или о материальном и идеальном в культуре / М. Б. Ямпольский. — М. : НЛО, 2002. — 616 с.
195. Ямпольский М. Б. История культуры как история духа и естественная история [Электронный ресурс] / М. Б. Ямпольский. — М. : НЛО, 2003. — № 59. — Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/59/iamp.html>