

Ольга СЕДАКОВА

СТЕЛЫ И НАДПИСИ



Сергей СТЕПАНЦОВ

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Электронное издание

Это электронное издание предоставляется для бесплатного личного некоммерческого использования. Цитирование допускается с обязательным указанием имени автора и источника. Электронный файл воспроизводит авторский макет печатного издания. Библиографическое описание оригинальной публикации приводится ниже в справочных целях.

О. Седакова. Стелы и надписи; **С. Степанцов.** Послесловие. – СПб.:Издательство Ивана Лимбаха, 2014. – 44 с.

Настоящее издание имеет непривычный для нашего читателя формат: в одну книгу объединены стихотворный цикл и его филологическое прочтение. Но уже давно, со времени модернизма, поэзия и критика (или герменевтика) состоят в особенно тесной связи. Нередко в роли комментатора выступает сам автор. В настоящем издании «античные» стихи О.Седаковой читает филолог-классик С.Степанцов. Работы художника Вас. Шлычкова, выполненные в уникальной технике (оттиски глиняных форм), – тоже своего рода прочтение «Стел и надписей».

СТЕЛЫ и НАДПИСИ

© О. А. Седакова, 1982, 2014

© С. А. Степанцов, статья, 2014

© В. В. Шлычков, иллюстрации, 2014

*Нине Брагинской,
проникновенно изучившей
этот предмет*



МАЛЬЧИК, СТАРИК И СОБАКА

Мальчик, старик и собака. Может быть, это надгробье женщины или старухи.

Откуда нам знать,
кем человек отразится, глядя в глубокую воду,
гладкую, как алебастр?

Может, и так:
мальчик, собака, старик.
Мальчик особенно грустен.

– Я провинился, отец, но уже никогда не исправлюсь.

– Что же, – старик говорит, – я прощаю, но ты не
услышишь.

Здесь хорошо.

– Здесь хорошо?..

– Здесь хорошо?.. –

в коридорах
эхо является.

– Вот, ты звал, я пришел.

Здравствуй, отец, у нас перестроили спальни.

Мама скучает. – Сын мой, поздний, единственный, слушай,
я говорю на прощанье: всегда соблюдай благородство,
это лучшее дело живущих...

– Мама велела сказать...

– Будешь ты счастлив.

– Когда?

– Всегда.

– Это горько.

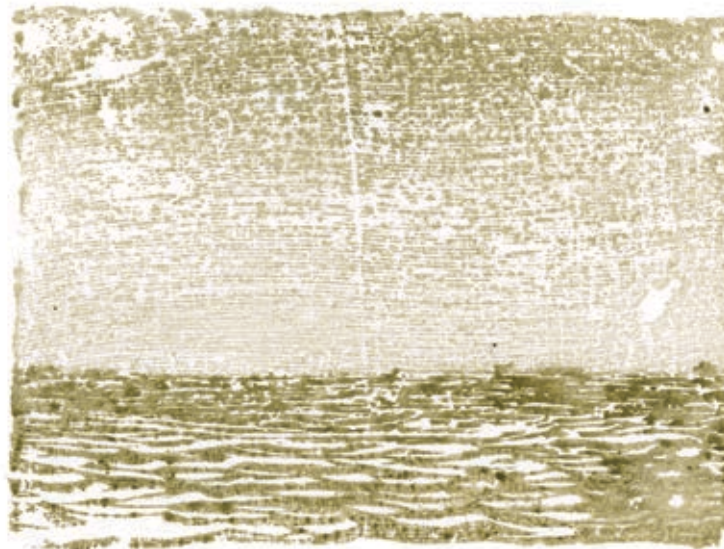
– Что поделаешь,

так нам положено.

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

ЖЕНСКАЯ ФИГУРА

Отвернувшись,
в широком большом покрывале
стоит она. Кажется, тополь
рядом с ней.
Это кажется. Тополя нет.
Да она бы сама охотно в него превратилась
по примеру преданья –
лишь бы не слушать:
– Что ты там видишь?
– Что я вижу, безумные люди?
Я вижу открытое море. Легко догадаться.
Море – и всё. Или этого мало,
чтобы мне вечно скорбеть, а вам –
досаждать любопытством?



ДВЕ ФИГУРЫ

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.
Остальное останется там, где ему хорошо.

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

тень к тени, бывшее к бывшему,
белое к белому. Что они там говорят?
Говорят:

– Это так.

– Я клянусь, это так.

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

Прохожий, люби свою жизнь,
благодари за нее. Тени мало что надо:
памятник встречи.





ГОСПОЖА И СЛУЖАНКА

Женщина в зеркало смотрит: что она видит – не видно;
вряд ли там что-нибудь есть. Впрочем, зачем же тогда
любоваться одним и гадать, как поправить другое
той или этой уловкой? зачем себя изучать?
Видно, что-то там есть. Что-то требует ласковой мази,
бус и подвесок. 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.

КУВШИН, НАДГРОБЬЕ ДРУГА

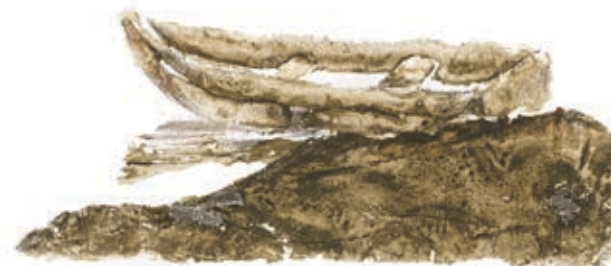
Хочешь – кувшин, хочешь – копье, хочешь – прялку.
Если лгали про локон, как он на небе нашелся, –
лгали не даром.

Ум печальный отыщет в мельчайшей вещице
вещество, из которого сложены наши созвездья,
звуки беззвучных имен, –

она загорится, совется,
как гирлянда в гирляндах, ласкающих смертное сердце:

каждый вечер Персей Андромеду спасает – и каждый
знает, какая звезда спасает его, подхватив
того, кто больше не с нами. Что хочешь ему – то отдай.
Хочешь – кувшин, хочешь – копье, хочешь – прялку.
Что подвернется, он больше не просит. И это сумеет
стать как всё: нужно только за всё не цепляться,
положить эти медные деньги. Он сам разберется,
руку поднимет, какой мы здесь не видали,
руку созвездья. Возьми, перевозчик, ты видишь,
как мы живем на земле:

Прялка. Плуг. Копье. Кувшин.



ИГРАЮЩИЙ РЕБЕНОК

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.

Мы не видим лица. Мы глядим на него, как из двери
мать поглядела – и тут же спокойно уходит:
он играет. Белый луч на полу.

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

Время не ждет, он играет.

Перед самым несчастьем предчувствие нас покидает:
это уже не снаружи, это мы сами. Прекрасно
в этой неслышимой музыке, в комнате белой.
Так он в сердце играет,
ребенок, играющий в шашки.



НАДПИСЬ

Нина, во сне ли, в уме ли, какой-то старинной дорогой
шли мы однажды, как мне показалось, вдоль многих
белых, сглаженных плит.

– Не Аппиева, так другая, –
ты мне сказала, – это неважно. У их городов
мало ли было дорог,
которые к гробу от гроба
переходили.

– Здравствуй! – слышали мы, –
здравствуй! (мы знаем, это любимое слово прощанья).
Здравствуй! как ясно ты смотришь на милую землю.
Остановись: я гляжу глазами огромней земли.
Только отсутствие смотрит. Только невидимый видит.
Так скорее иди: я обгоняю тебя.

Сергей СТЕПАНЦОВ

ПОСЛЕСЛОВИЕ

В стихотворной книге О. А. Седаковой «Стелы и надписи» (1982) всего семь пьес, шесть из них словно бы описывают и особым образом изъясняют надгробные стелы опознаваемых типов (об их относительной типичности и опознаваемости будет сказано дальше). Седьмое стихотворение — прямая речь, обращенная к собеседнице, которой посвящен весь цикл. Об итоговом значении последнего стихотворения говорит и его название: «Надпись». С одной стороны, последнее стихотворение — словно дарственная надпись на преподносимой книге, раскрывающее суть книги и роль собеседницы в ее создании. С другой — после ряда заглавий, описывающих изобразительные сюжеты стел, слово «надпись» не может не напомнить о надписях на памятниках. В стихотворении даже цитируется обычное начальное слово греческих надписей: «Здравствуй!» («Радуйся!»). Здесь — некоторое обобщение темы; оно далеко не прямое и не снимает развертывания и развития той же темы в любом из предыдущих стихотворений.

Фон

Стихотворения книги невелики, так что вся книга в совокупности гораздо меньше, чем другие сборники Ольги Седаковой, поэтика которых играет с узнаваемым историко-культурным колоритом, иными словами, книги, «выдержанные в каком-то одном тоне» (так охарактеризовала О. С. книги «Тристан и Изольда», «Стелы и надписи» и «Китайское путешествие» в предисловии к книге «Стихи», М.: Гнозис, Carte blanche, 1994). Сам по себе объем может ничего не значить. Но ведь перед нами стелы и надписи. Не свойственна ли бывает часто именно надписям и надгробным изображениям на стелах особенно высокая концентрация смысла на единицу высказывания, будь то слово эпитафии или жест рельефной фигуры? Так и есть. Темы, звучащие в сборнике, — предельно существенные: жизнь, смерть, память и общность. И для рельефного их представления выбран нужный фон.

В том же предисловии О. С. писала о книгах, «выдержанных в каком-то одном тоне», так: «Стильность такого рода — приблизительно то же, что тонированная бумага для рисовальщика: иному рисунку приятнее расположиться на какой-нибудь подсветке». Если принять и развить это сравнение, можно сказать, что фон, на котором написаны «Стелы и надписи», — разные оттенки белого. Это впечатление не совсем субъективно. Во-первых, белый цвет и сам по себе довольно стойко ассоциируется с античностью из-за цвета статуй и сооружений — таких, какими они сохранились до Нового времени. Во-вторых, только белый цвет (как уже отметили критики) упоминается в книге, причем четырежды. Кроме того, белизна возникает в начале первого стихотворения еще до того, как в нем появляется слово «белый»: во фразе «глядя в глубокую воду, гладкую, как алебастр» (эта фраза, между прочим, еще и показывает замечательное умение поэтессы выявлять смысловые возможности звуков русской речи, в данном случае «л»). Да и общая стилистика цикла поддерживает впечатление белизны и как будто бы нейтральности: лексика стихотворений состоит из слов, которые в большинстве случаев нельзя

охарактеризовать как принадлежащие к какому-нибудь особенному регистру, которые равно ожидаемы и в поэтической, и в разговорной речи; нет ни одной нарочито необычной синтаксической конструкции (кроме небольшого расширения переходности глагола «жить» в сочетании «то, чего жить не придется» и некоторого отклонения от современного узуса в сочетании «соблюдать благородство»), нет нарочито ярких фигур и тропов (исключения вроде «глазами огромней земли» немногочисленны). А главное — нет слов, кроме собственных имен, которые бы могли относиться только к древнегреческому или вообще античному быту, которые бы придавали описаниям музейно-этнографический или нарочито экзотический привкус, какой иногда бывает при стилизации. Если угодно, белый цвет «Стел и надписей» — это то, что остается, когда время стирает краску с надгробных рельефных изображений и погребальных лекифов, когда почти сходит на нет специфическое для места и эпохи, когда проступает цвет основы, цвет памяти и забвения: «былое к былому, белое к белому».

Типы

Всякий, кому знаком этот род памятников, легко припомнит, что на рельефах часто бывают семейные группы (иногда с собаками), отцы и сыновья, мужчины и женщины, женщины со служанками, предметы быта и вооружения (кувшины и другие сосуды, мечи, портупеи, копья, врачебные инструменты, виноградные ножи, стригили, арибаллы, прялки, посохи) и играющие дети. Подобное мы видим и среди описанного в «Стелах и надписях». Некоторые типы изображений не представлены в книге. Здесь нет стихотворений, соотносящихся с надгробными изображениями воинов и молодых людей, а среди таковых находим лучшие или, во всяком случае, весьма достопамятные образцы надгробной скульптуры. Отсутствие воинов среди изображенных в книге стихов, пожалуй, более понятно: среди описываемых здесь персонажей вообще нет людей конкретного рода занятий. Да и топика, связанная с могилой воина как такового (а не как просто одного из смертных: сына, мужа, бра-

та, отца, друга), наверное, чужда основной теме «Стел и надписей». Вероятно, отсутствие юношей (без семейного окружения) тоже может быть убедительно объяснено. Но важнее сказать вот о чем: более пристальный взгляд на стихотворения обнаруживает, что не всё просто при попытке отождествления упоминаемых в названиях изображений с известными типами.

Уже первое стихотворение «Мальчик, старик и собака» ставит нас в тупик, если мы хотим найти точно соответствующий этому стихотворению памятник. Ближайшая по составу действующих лиц сцена из известных мне — на знаменитой стеле из Афинского археологического музея, найденной у реки Иласса, где изображены старик, юноша и собака. Однако изображенный на ней юноша-охотник — явно не мальчик. Далее, его положение на рельефе таково, что не вызывает сомнений: погребенный — именно юноша (в стихотворении не так). Кроме того, в нижнем левом углу этой стелы еще одна фигура — заснувший мальчик-слуга, о нем в стихотворении ни слова. Сцена в стихотворении явно смоделирована по другому плану, и у нее, если можно так сказать, другая драматургия.

Нечто подобное ожидает нас и при попытке найти памятник, соотносимый с женщиной, описанной в стихотворении «Женская фигура». Признаки, которые мы видим в описании (женщина стоит; она отвернулась; причем так, что мы не понимаем, куда она смотрит; на ней покрывало, при этом широкое и большое; она — по всей вероятности — одна), по отдельности подходят к целому ряду изображений, но трудно найти такой исторический памятник, на котором бы они все присутствовали вместе. Пожалуй, из известных мне памятников ближе других к нему стоит изящное изображение на стеле Поликсении из Национального археологического музея в Афинах (№ 733). Этот памятник, найденный в Лариссе и датированный временем ок. 440 г. до н. э., не относится к аттической пластике и принадлежит к фессалийской школе. Этим объясняется то, что памятник кажется ближе в своей стилистике (хорошо выдержанной) к аттической поздней архаике, чем к современной ему классической аттической скульптуре. На нем в очень низком

рельефе изображена в полный рост стоящая женщина, повернувшаяся всей фигурой вправо почти в профиль, а лицом строго в профиль. Одно колено у женщины слегка согнуто, хитон и гиматий ниспадают прямыми упругими складками. В ближней к зрителю руке она держит большое гранатовое яблоко, а дальней придерживает часть гиматия, накинутую на голову. Взгляд женщины, лицо которой близко из-за обобщенной округлости черт и миндалевидной формы глаз к лицам позднеархаических изображений, устремлен прямо. Больше на стеле изображений нет, есть только надпись: «Я Поликсения». При общем сходстве между персонажем стихотворения и женщиной на этом памятнике можно найти и отличия. В стихотворении не говорится о гранате, а на стеле он есть; покрывало на стеле не очень широкое и большое. Кроме того, женщина кажется не столько «отвернувшейся», сколько просто поставленной в профиль. Снова мы приходим к выводу, что поэтесса берет скорее тип изображения, чем конкретный образец. Конкретный образец мог быть, но искать его — задача неблагодарная, ибо в любом случае конкретный изначальный образ — если таковой был — мог подвергнуться некоторой обработке*. При этой обработке он мог утратить черты, которые позволили бы отождествить его с конкретным памятником, но сохранить или приобрести

* Могу признаться, что одной из претенденток на прототип стихотворения мне некоторое время казалась фигура «задумчивой женщины» из Мюнхенской Глиптотеки (№ 482). Этот рельеф — отколотая фигура с левой стороны наиска, украшавшего восточногреческое надгробие середины IV в. до н. э. Подобные боковые фигуры встречаются и на аттических памятниках. Несмотря на некоторый недостаток мастерства в скульптуре, эта фигура (насколько позволяет судить поврежденное лицо) хорошо передает скорбь, подчеркнутую жестом руки, поднятой к лицу. Ее скорбь, во всяком случае, более очевидна, чем на отрешенных и умиротворенных лицах большинства аттических рельефов. Хотя женщина представлена не совсем отвернувшейся, взгляд ее все же направлен в сторону, за пределы наиска влево. Кроме того, на ней есть покрывало, а сохранившийся слева от фигуры выступ, когда-то, вероятно, ограничивавший пространство наиска, действительно можно принять за ствол тонкого дерева. Конечно, эта фигура не центральная на рельефе, она составляла только часть его, но такой образ вполне мог стать — небольшой помощью воображения — героиней стихотворения «Женская фигура».

те, которые нужны поэту для создания обобщенного типа, для поддержания его узнаваемости. Тонкий баланс деталей, названных и неназванных, создан так, чтобы образ не потерял отношения к подлинности, но и не стал просто механическим отражением или слепком.

Теперь возьмем «Две фигуры». Изображение мужчины и женщины — один из обычных типов изображений на стелах, и, казалось бы, найти памятник, похожий на тот, что описывается в стихотворении, легко. Однако в стихотворении есть такие слова:

Кто из них умер, кто жив
и эту плиту заказал,
памятник встречи?

Этот вопрос показывает хорошее знание трудностей в описании надгробных рельефов. Археологи и искусствоведы нередко отмечают, что многофигурное изображение не всегда позволяет определить, кому именно из изображенных поставлено надгробие, и, если не сохранилось надписи, точная атрибуция бывает невозможной (видимо, живым приятно помнить и изображать умерших как живых среди живых). Но при описании стел с двумя фигурами такие затруднения возникают реже. Например, на двух хорошо известных стелах подобного рода с мужчиной и женщиной — стеле Мики и Диона и стеле Ктесилея и Феано из Национального археологического музея в Афинах — женщина сидит, что с большой степенью вероятности говорит о том, что усопшая — именно она (хотя бывают исключения из этого правила), а Мика к тому же и глядится в зеркало (так обычно тоже изображают именно усопших женщин). Более близкий к описываемому памятник — стела Филоксена и Филумены из Музея Гетти, со строгой симметрией стоящих фигур, которые действительно могут быть и супругами, и братом и сестрой, как говорится в стихотворении, и даже сыном с матерью, если принять во внимание омолаживающую женщин идеализацию в классической скульптуре. Но и здесь исследователи склоняются к

тому, что усопшего определить можно и что это, скорее всего, мужчина. Он изображен в шлеме и панцире как готовящийся идти на войну, и вся сцена напоминает сцену прощания с воином, многократно встречающуюся в аттической вазописи. В данном случае, впрочем, все же можно найти памятники, которые сходятся с описанным в стихотворении изображением: стела Патроклеи и Демоника в Археологическом музее Пирея и стела Филомела и Платаны в Институте искусств Миннеаполиса. Возможно, поэтесса могла бы указать на другой конкретный памятник, вдохновивший ее на создание стихотворения «Две фигуры», но напрашивается мысль о том, что описанный ею тип важен именно как тип и не должен обязательно соотноситься с определенным воплощением.

Примерно так же обстоит дело и с «Госпожой и служанкой». Сам по себе тип изображения весьма распространен, но среди известных образцов изображений женщин, рассматривающих или надевающих украшения в присутствии служанки (стела Гегесо и подобные из Археологического музея в Афинах, аналогичные стелы из музея Пирея, стела Мнесареты из Мюнхенской Глиптотеки, стела Каллиаристы из археологического музея Родоса, более поздняя стела неизвестной женщины из Музея Гетти и др.), не находится женщины с зеркалом, а на стеле Фениппы того же типа (Музей Метрополитен) женщина хотя и держит зеркало, но, кажется, не глядится в него. Зато глядятся в зеркало женщины на стелах другого типа: например, уже упомянутая Мика, изображенная с мужчиной, или Павсимаха, стоящая одиноко (обе в Археологическом музее в Афинах). Напрашивается то же предположение: может быть, поэтесса имела в виду некий другой конкретный памятник, а может быть, образ создан ею на основе ряда памятников и не требует сопоставления с одним изображением.

Стихотворение «Играющий ребенок» яснее других убеждает в сложности соотношения между предметом стихотворения и пластическими изображениями на действительно сохранившихся из древности стелах. Прочитав заглавие, мы можем подумать, что автор имеет в виду одну из стел, на ко-

торых изображено играющее дитя. И подумать так не будет ошибкой: в реальности ребенка убеждает сравнение нашего взгляда на него со взглядом матери, отвлекшейся от дел, чтобы проверить, все ли в порядке с ее чадом. Но дети на греческих стелах, если изображены без взрослых, обычно играют с домашними питомцами, птицами или куклами. «Ребенок, играющий в шашки» — слишком явная ссылка на фрагмент из Гераклита о веке-эоне, подобном ребенку, играющему в пессейю, сохраненный у Ипполита Римского (№ 52 по изданию Дильса–Кранца), чтобы можно было не дать себе отчета в другом измерении создаваемого здесь образа.

Ритм

С первого же взгляда на «Стелы и надписи» ясно, что входящие в него стихотворения не написаны каким бы то ни было регулярным стихом. При более внимательном прочтении, однако, легко подметить, что перед нами и не свободный стих, а стихи, построенные на сложном и многообразном обыгрывании дактилического модуля. А если сопоставить размер с сюжетом, становится понятно, что метрика «Стел и надписей» в родстве с наиболее распространенными размерами греческих эпитафий.

В первом издании цикла в самиздатовском журнале «Часы» у «Стел и надписей» был подзаголовок: «Разрушенный гекзаметр», этот заголовок вновь появляется в авторской аудиозаписи «Стел и надписей». Он дает ключ к описанию метрики «Стел и надписей», но может быть далее уточнен. Прежде всего метрика книги связана не только с гекзаметром, но и с элегическим дистихом. Это закономерно. Напомним, что элегический дистих (даже если оставить в стороне предполагаемую связь его происхождения с надгробным причитанием) — одна из самых ранних и самых постоянных форм надгробных надписей, притом почти не уступающая по древности гекзаметру. Самым ранним сохранившимся на памятниках образцам гекзаметра («Я Ксенарея надгробная стела, Мейксия сына», первая половина VI в. до н. э.) одновременны самые ранние

аттические образцы надгробных надписей элегическими дистихами, и, прежде чем мы попадаем в зал афинских надгробий V–IV вв. до н. э. в Национальном археологическом музее в Афинах, мы проходим мимо курса из Анависсоса, который установлен на части постамента, сохранившей надпись элегическим дистихом (CEG 27, вторая половина VI в. до н. э.):

Путь свой прерви и скорбью почти умершего Креза:
Был он средь первых бойцов буйным Аресом сражен.

Присутствие элегического начала сказывается в «Стелах и надписях» тогда, когда появляются мужские окончания колонов и стихов: они напоминают окончания каждой из половин пентаметра — второй строки элегического дистиха. Но так как элегический дистих произведен от гекзаметра, это замечание о присутствии отзвуков элегического дистиха не оспаривает, а лишь уточняет авторский подзаголовок.

Вероятно, многие согласятся с тем, что выработанная в русской силлабо-тонической поэзии дактило-трохеическая имитация греческого количественного гекзаметра и элегического дистиха — самая прижившаяся и успешная адаптация греческого размера на русской почве, причем адаптированный размер опознается именно как античный. Использование гекзаметра или элегического дистиха — самое естественное и почти всегда успешное средство отсылки, так сказать, к античному отделу в библиотеке памяти. Отсылка эта может иметь серьезные и несерьезные цели, но прибегали к ней и во времена Пушкина, и во времена Козьмы Пруткина, и во времена Вячеслава Иванова.

В двадцатом веке гекзаметр, как ни странно, не только не вышел из употребления, но и стал участником экспериментов, как метрических, так и стилистических. При этом и гекзаметр, и элегический дистих, как и прежде, часто сохраняют память о своем античном происхождении: написанные ими стихотворения могут либо припоминать античные темы, либо включаться в диалог с классической традицией, либо открыто пародировать ее.

Разрушение гекзаметра, его сознательное изменение и усложнение — один из способов обновить его возможности. Кажется, этот путь легко, но отчетливо намечен в стихотворении Набокова «Гекзаметры» («Смерть — это утренний луч...»), и нельзя не заметить, что и по тематике, и по найденным возможностям модификации гекзаметра это стихотворение как бы предвосхищает «Стелы и надписи», во всяком случае, стоит к нему ближе других стихов. Однако вполне вероятно, что Ольга Седакова нашла используемую ею в «Стелах и надписях» антикизирующую, но свободную метрическую форму сама. (В более раннем сборнике «Ворота. Окна. Арки» в стихотворении «Лициний» она использует слегка модифицированный — в основном за счет расширения — гекзаметр, а стихотворение «Кинфии» написано элегическими дистихами, но с каталексисом в третьей стопе второго гекзаметра, который, таким образом, сближается ритмически с пентаметром.)

Удачность метрического решения «Стел и надписей», мне кажется, заключается в найденном балансе между похожестью на гекзаметр и элегический дистих и несводимостью к ним. Похожесть на них дает возможность создать античную ауру и пользоваться узнаваемой интонацией элегического стиха. Несводимость к ним, разрушение строгой схемы делает эту связь не жесткой, избавляет автора от риска сделать слепок (сколь угодно совершенный) или пародию (сколь угодно утонченную), а главное, позволяет ввести в стихотворения более гибкую интонацию и сложный ритм, где это нужно.

При такой точке зрения на форму «Стел и надписей», метрическую физиономию каждого стихотворения внутри цикла становится сравнительно нетрудно если не объяснить, то описать. Перечислим основные возможности использования гекзаметра и его модификации, которые реализованы в «Стелах и надписях», взяв примеры из первого стихотворения («Мальчик, старик и собака»).

Местами встречается гекзаметр как таковой, в чистом дактилическом виде:

Я провинился, отец, но уже никогда не исправлюсь. — 7
 – Что же, – старик говорит, – я прощаю, но ты не
 услышишь. — 8

 Я говорю на прощанье: всегда соблюдай благородство. — 13

Нередок гекзаметр с заменами трехсложных стоп на двусложные:

Мама скучает. – Сын мой, поздний, единственный, слушай... – 12

Иногда стих укорочен по сравнению с гекзаметром на одну стопу (или более):

Здравствуй, отец, у нас перестроили спальни. — 11

Может быть отсечена часть гекзаметра после одной из обычных цезур (в данном случае после трохаической цезуры в третьей стопе):

Мальчик особенно грустен. — 6

Наконец, строка может быть образована словно бы усечением гекзаметра с обеих сторон, оставляющим от него только разные последовательности трех- и двусложных стоп:

на беседу: глаза этой белой воды. — 17

Иногда присутствует в разных вариантах гемиэпес — часть гекзаметра, отсекаемая пятиполовинной цезурой (цезурой после первого слога третьей стопы). Так как два гемиэпеса образуют пентаметр (второй стих в элегическом дистихе), употребление гемиэпеса — особенно в конце стиха — подкрепляет связь метрики «Стел и надписей» с элегическим дистихом

мальчик, собака, старик. — 5, 19
 Вот, ты звал, я пришел. — 10

Не случайно, что и вся книга заканчивается гемиэпесом: «я обгоняю тебя».

В некоторых случаях (в основном в диалогах) стихи не сводимы к одной гекзаметрической строке. Такие строки как бы

собраны из кусков разбитого гекзаметра, играющих числом слогов в стопах (два или три), местом и ролью цезуры; подобные куски печатаются лесенкой, которая помогает подготовиться к сбою ритма (точнее, устанавливает паузы, компенсирующие сбой). В целом, гекзаметрический и элегический прототип метрики «Стел и надписей» читается ясно, как ясно читается археологами форма килика, канфара или скифоса по репрезентативным осколкам.

Но в каждом стихотворении «разрушение» гекзаметра, соответствующее этому довольно гибкому общему принципу, произведено по индивидуальному плану. Скажем, стихотворение «Госпожа и служанка» использует отчетливо иные возможности модификации исходных размеров. Оно, например, начинается с полного и чистого элегического дистиха (единственный случай в книге) и, кроме трех полных одиночных гекзаметров, содержит еще три стиха, которые могут быть описаны как гиперкатаlecticический пятистопный анапест, но могут быть выведены из гекзаметра путем отсечения первого ударного слога («любоваться одним и смотреть, как поправить другое»). А первый ритмо-изобразительный жест стихотворения «Женская фигура» — безударное начало (создающее впечатление отворачивания) — задает тон сходным безударным приступам, как бы разгонам, в других стихах стихотворения. Это не затемняет гекзаметрической природы стихов, просто в «Женской фигуре» большинство их выведены из гекзаметра путем отсечения той или иной его части с начала, как если бы у плиты с гекзаметрической надписью была неровно отколота левая часть. Этот способ модификации гекзаметрического ритма в стихотворении («разрушения» гекзаметра) задевает даже последний стих, потенциально полный гекзаметр: «Чтобы мне вечно скорбеть, а вам — досаждать любопытством». Этот стих — единственный в стихотворении — мог бы быть полным гекзаметром (с двусложной третьей стопой), если форсировать его начало и прочесть с ударением слово «чтобы». Но такое форсирование неестественно и не входит в замысел: в авторском чтении все три начальных слога «чтобы мне» безу-

дарны. Начало гекзаметра как бы намеренно стерто, ослаблено. Впрочем, ключевая фигура стихотворения (слабое начало, вершина, быстрое слабое окончание, как в слове «отвернувшись») создает еще одно звуковое впечатление: нарастание и убывание ударности соответствует звуку прибоя, шуму наплывающей и отступающей волны. Море, которое, как можно понять, не изображено на воображаемой стеле, присутствует в стихотворении и как называющее слово, и как подражающий ритм.

Кроме чисто метрического своеобразия, каждое стихотворение отличается к тому же особым соотношением метрических колонов со смысловыми отрезками: переключками, вопросоответами, повторениями... Проследить их во всей сложности невозможно, если не обратить внимание на особый тип диалогичности, присутствующий в стихотворном цикле.

Диалог и описание

Посвящение в начале книги — из тех, которые не только называют имя адресата, но и раскрывают его роль в создании книги. Оно показывает, что у поэтессы в мире античных стел был если не проводник, то, во всяком случае, понимающий спутник: Н. В. Брагинская, «проникновенно изучившая этот предмет». В последнем стихотворении-эпilogе мы даже наблюдаем сцену совместного шествия мимо надгробных памятников и слышим голос этой собеседницы, часть ее прямой речи.

Правда, это путешествие поэтессы напоминает как бывшее «во сне ли, в уме ли», но ни перенесение в сон, ни появление в воображении не лишают Н. В. Брагинскую ее опознавательного, а вернее сказать, даже конститутивного признака: она исследователь античности, и в частности известна как исследователь античного экфрасиса. Отметим, что в годы, предшествовавшие появлению книги «Стелы и надписи», она опубликовала целый ряд исследований по античному экфрасису вообще и по Филостратовым «Картинам» в частности, а также о соотношении надписи и изображения на разных античных памятниках. Две из работ по этой последней теме были опубликованы позже 1982 года, которым датированы «Стелы и надписи» («Эпи-

тафия как письменный фольклор» и «Элегический дистих и структура погребального плача»). Но это, конечно, не исключает возможности того, что Н. Брагинская и О. Седакова обсуждали затронутые в этих публикациях темы раньше.

Экфрасис — тип словесных произведений, по своему веществу самый близкий «Стелам и надписям». Мне хочется обратить внимание на два свойства диалогического экфрасиса в «Стелах и надписях», которые проявляют себя особенно в стихотворении «Женская фигура».

Во-первых, диалогичность. Дело в том, что диалогический экфрасис в «Стелах и надписях» построен на несколько другом соотношении сторон диалога, чем, скажем, в Филостратовых «Картинах». Там мы имеем дело по большей части (хотя не исключительно) с диалогом типа «я — ты»: «Посмотри на то-то! Что ты видишь? Видишь ли то-то?» — говорит первое лицо «Картин». В «Стелах и надписях» диалог при описании изображений строится по принципу «мы — мы». Поэтому здесь нужно сказать несколько слов о местоимении «мы» и «наш» в книге стихов.

Местоимение «мы» употребляется в диалоге двояко. Человек может говорить «мы», когда обращается ко второму лицу, собеседнику (собеседникам) от лица совокупности, сообщества: «Мы пришли к вам с миром». Это «мы» эксклюзивное. Но человек может говорить «мы», не отделяя себя от собеседника (собеседников): «Мы все хотим мира, давайте его не нарушать». Это «мы» инклюзивное. Одна из разновидностей «мы» инклюзивного — это «мы», используемое при описаниях: «мы» экзегета, который стоит перед изображением, описывает и объясняет его своим слушателям, включая себя в их множество, идентифицируя себя с познающим изображение сообществом. Такое «мы» усваивается с первыми навыками описания на своем и чужом языке («In this picture we can see...»), оно непременно встретится в рассказе экскурсовода, но не чуждо и приподнятой речи поэта, описывающего саркофаг: *Cymbeln, Trommeln erklingen; wir sehen und hören den Marmor* (J. W. Goethe. *Venetianische Epigramme*, I).

Вот такое «мы», экфрасическое «мы», объединяющее наблюдателей, составляет основу диалогического экфрасиса в «Стелах и надписях». Ибо среди участников диалога нет специально одного экзегета, экзегеты все, кто глядит и понимает. Еще одно существенное усложнение: сами изображенные на стелах люди ведут диалог между собой, а иногда и включают в него наблюдателей. Значение «мы» в книге мерцает между эксклюзивным и инклюзивным — это возможно потому, что в русском языке они формально не различаются. Посмотрим, как это происходит.

Мальчик, старик и собака

1. «Откуда нам знать?» в размышлении об увиденном. Это «мы» субъектов познания, «мы» экфрасическое, то есть объединяющее сообщество истолковывающих изображение людей. В принципе, оно может объединять говорящего не только с собеседником, но и с читателем, если он согласен включиться.

2. «У нас перестроили спальни» в речи мальчика. Это «мы» внутри диалога между фигурами на стеле. За этим «мы» — дом мальчика и его семья. Так как отец здесь скорее выступает в роли погребенного, непонятно, включает ли его сын сейчас в это «мы». Конечно, дом семьи — это и дом отца, но сын сообщает отцу новость как уже отсутствующему в доме, отсюда неясность, двойственность этого «мы».

3. «Так нам положено» в речи отца. Здесь «мы» уже явно объединяет его с сыном и почти столь же явно — со всеми живущими и умирающими. Потенциально глядящие на стелу наблюдатели могут включить себя в это «мы», если согласятся со словами старика.

Две фигуры

1. «Многого мы не выносим» в речи экзегета. Это «мы», скорее всего, относится ко всем людям: к изображенным мертвым, к наблюдающим и читающим.

2. «Кто уходит, о нас печалась». Здесь «мы» в близком смысле, но исключает «уходящих», то есть мертвых.

Госпожа и служанка

1. «Мы друг друга ни разу не поняли», «мы знали всё о каждом», «просьбу, с которой он к нам не успел обратиться...». Кажется, везде тут «мы» — из диалога изображенных. Причем это «мы» объединяет собеседниц с обеих сторон: с этой речью выступают обе собеседницы сразу, и каждая включает другую собеседницу в свое «мы».

2. «Просьба одна у нас всех». Когда мы подходим к этому предпоследнему стиху, мы вроде бы читаем то же самое «мы», что и раньше в этом стихотворении, ведь ничто не указывает на то, что прямая речь закончилась. Однако вряд ли именно это последнее «мы» не включает и созерцающих стелу, и всех людей вообще. Воображаемый разговор в один голос служанки и госпожи, разговор, в котором только «мы» указывает на множество, а не тождество говорящих, дает автору возможность проникнуть в человека вообще и в себя в частности.

Кувшин, надгробье друга

На фоне обобщенно-личного второго лица в стихотворении все три «мы» тоже почти обобщенно-личные. Они объединяют не только экзегета и собеседника, но и всех живущих (а может быть, и умирающих): «наши созвездья», «руку поднимет, какой мы здесь не видали», «как мы живем на земле».

Играющий ребенок

1. «И в предчувствии мы проживаем...» — почти обобщенно-личное «мы», включающее всех людей.

2. «Мы не видим лица. Мы глядим на него...» — самый явный образец «мы» экфрастического, объединяющего экзегета с собеседником перед изображением.

3. «Перед самым несчастьем предчувствие нас покидает: это уже не снаружи, это мы сами». Здесь экфрастическое «мы» снова вливается в обобщенно-личное, в конечном счете общечеловеческое.

Надпись

Здесь как будто бы кончился экфрасис и все как будто бы возвращается в наше время, в более или менее повседневную обстановку (несмотря на «во сне ли, в уме ли»). И два первых «мы» в этом стихотворении («шли мы», «слышали мы») — это самое обычное «мы» автора и его собеседницы и спутницы. Притом это «мы» вполне конкретных живущих людей противопоставлено «им», людям древности, теперь уже всем почившим: «У их городов мало ли было дорог...» Казалось бы, все вполне логично разделено, живые конкретные наблюдатели отгорожены от мертвых наблюдаемых. Но это не совсем так. «Мы», которое появляется в парентезе, разрывающей речь, исходящую от надгробных стел:

«здравствуй! (мы знаем, это любимое слово прощанья)», —

снова может быть понято как «мы», включающее и читателя, и вообще всех, кому важна речь, идущая от надгробий. Именно это множество, точнее — каждый из него, названо вполне личным «ты» в прямой речи умерших: «Так скорее иди: я обгоняю тебя».

На фоне семантического богатства переменчивого «мы» совершенно очевидна особенность стихотворения «Женская фигура»: в нем вообще нет никакого «мы». В нем есть третье лицо «она» (в описании женщины). Вопрошающие ее люди не названы никаким местоимением вне ее прямой речи, причем даже их слова вводятся не глаголом речи, а глаголом восприятия: не как то, что кто-то говорит, а как то, что адресат речи слышит. Это не столько наш вопрос к ней, сколько раздражающий ее вопрос всех на свете, от которого она хочет укрыться. В самом деле, кто задает ей этот вопрос: «Что ты там видишь?»? Да любой, кто ее видит такой, как она изображена, а значит, не важно кто, «вы» — «безумные люди», докучающие любопытством. Отсутствие всякого «мы» делает фигуру особенно одинокой перед докучливыми вопросами, которым она навсегда выставлена. Она дает ответ на вопрос — но только для того, чтобы оборвать контакт.

Вторая, не сразу заметная особенность экфрасиса в «Стелах и надписях» — это способность давать изображенным фигурам не только слово, но и молчание, отказ от слова.

В самом деле, в чем самая праздничная, самая блистательная черта экфрасиса — такого, каким мы его видим в Филостратовых «Картинах»? В том, что, прославляя мастерство художника, описания картин по сути еще более прославляют силу слова. Искусный художник может выйти за пределы прямых возможностей своего материала и инструментария, показав красками и линиями то, что не имеет цвета и формы (влюбленность Вакха, тоску по родине Тесея) или явив в статичной картине движение и ход времени (застывание слез Гелиада). Но слово истолкователя картин легко опишет и то и другое, да еще и раздвинет изображение в любую сторону во времени и в пространстве (напомнив нам про Лабиринт или предсказав, как Эридан превратит застывшие слезы в янтарь и унесет в океан), и добавит новые ощущения к зрительному (аромат дыхания Ариадны). Более того, экзегет волен при помощи слова раскрыть нам смысл происходящего на картине, если мы его забыли или не понимаем. А главное, словесный экфрасис может сделать это все и в отсутствии изображения как такового.

Конечно, экфрасис в «Стелах и надписях» не таков, как в цветистом и местами гедонистическом рассказе Филострата. Здесь нет торжества от победы изобразительного искусства над преобразившим его материалом. Зато экфрасис в «Стелах и надписях» разными своими элементами (описанием, размышлением, диалогом) преодолевает неподвижную молчаливость изображений и заставляет их признаваться, грустить, прощать, предсказывать, поучать, видеть то, чего нет на изображении (море), запоминать, клясться, ожидать приказания, вести разговоры, которые они не могли вести при жизни... Всеми этими действиями, описаниями, объяснениями экзегет дает стелам возможность попробовать сказать нам что-то важное, раскрыть вид на какой-то неявный смысл, стоящий за могильными памятниками. Слово экфрасиса сливается с создаваемым им же изображением как его неотъемлемая часть.

Но, что удивительнее, предлагаемый нам экфрасис может заставить изображенные фигуры даже молчать. Казалось бы, каменные изображения и сами по себе молчат, но после того, как они ожили для нас в диалогическом экфрасисе «Стел и надписей», у нас не вызывает удивления такое описание из «Госпожи и служанки»: «Молча служанка стоит». А ведь для того, чтобы оно не вызывало удивления, мы должны были привыкнуть к тому, что каменные изображения могут и не молчать...

Но молчать героини стихотворений могут, не только не говоря слов, а и в другом смысле, именно: отказываясь сообщать нам что-то, что мы хотим от них услышать. Так ведет себя героиня «Женской фигуры». Эта женщина — самая одинокая среди изображенных людей. Вроде бы и играющий ребенок один на стеле. Но экфрасис там построен так, что с самого начала текст «Играющего ребенка» наполняется людьми: брачующимися, их внуками и детьми, матерью и нами, которые глядят глазами матери. Даже текст вовсе не изображающего людей надгробия с кувшином заполняется полезными и любящими человеческую руку предметами, участвующими в таком человеческом деле, как дарение; потом появляются и Персей, и Андромеда, и Харон. И только женская фигура одинока сначала и одинокой остается. Одиночество ее как будто должно быть разорвано общением с другими людьми, когда они задают ей вопрос, — но это общение в итоге еще больше обособляет ее в ее скорби и досаде. Ее ответ «безумным людям» вроде бы прерывает молчание стелы, — но на самом деле изображенная на стеле ничего не раскрывает нам, кроме того, что видит море, да и то для того, чтобы мы от нее отстали. Море же само по себе мало что нам объясняет, оно может породить только догадки. Экфрасис стелы, преодолевший на миг одиночество и молчание изображенной на ней фигуры, не приносит ни узнавания, ни утешения, ни развязки. Он возвращает героиню в ее оцепенение, тем самым показывая, что он сам может поставить себе пределы, если дальнейшее раскрытие секретов изображения рискует разрушить целостность созданного им же самим образа.

Что же мы видим при этом первом приближении к поэтике «Стел и надписей»? Первое впечатление — матовость, полупрозрачность. Мы как будто узнаем перед собой изображения с древних греческих стел, но при попытке рассмотреть их яснее замечаем их непохожесть на то, что можем увидеть в залах музеев. Мы как будто опознаем в стихах античные размеры — но сразу же ощущаем, что эти размеры весьма усложнены тем своеобразным и многообразным «разрушением», которому они подвергнуты. Мы как будто слышим голоса изображенных на стелах ушедших людей, но смысл вести, проглядывающей в их словах и как будто адресованной нам, нигде не высказан прямо, ясно и вполне законченно. На всех уровнях нас приглашают и даже как бы втягивают в узнавание и уверяют в его возможности — и на всех уровнях отказывают в прямом и простом пути к нему.

Что же делать? Как вести себя в присутствии этих стел и этих собеседников, чтобы услышать и понять их лучше? Кажется, ответ нам подсказывают уже частично цитированные строки первого стихотворения цикла:

Откуда нам знать,
кем человек отразится, глядя в глубокую воду,
гладкую, как алебастр?

Не это ли подсказка? Чтобы лучше понять, что хочет или что смогло бы сказать каменное изображение на каменной плите, не стоит ли посмотреть на него именно как на отражение в белой воде времени? Тогда — как знать? — может быть, мы увидим и услышим в этом отражении знакомые черты? Может быть, тогда последние слова книги: «Так скорее иди: я обгоняю тебя», — станут нам понятнее?



СОДЕРЖАНИЕ

Ольга Седакова. Стелы и надписи	3
Мальчик, старик и собака	7
Женская фигура	8
Две фигуры	10
Госпожа и служанка	13
Кувшин, надгробье друга	14
Играющий ребенок	17
Надпись	19
Сергей Степанцов. Послесловие	21

Ольга Седакова
СТЕЛЫ и НАДПИСИ

Сергей Степанцов
ПОСЛЕСЛОВИЕ

Редактор М. А. Криммель
Иллюстрации В. В. Шлычков
Макет, верстка И. Б. Багдасарова
Корректор Л. А. Самойлова

Подготовка электронного издания
Редактор М. А. Криммель
Дизайн Р. А. Князев