

Ирина Шевеленко  
**Книга утрат:**

СКВОЗНОЙ СЮЖЕТ В «СВЯЩЕННОЙ ЗИМЕ 20/21»  
МАРИИ СТЕПАНОВОЙ

DOI: 10.53953/08696365\_2025\_196\_6\_51

Irina Shevelenko

The Book of Losses: The Running Plot in Maria Stepanova's *Holy Winter 20/21*

**Ирина Шевеленко**

PhD; Висконсинский университет в Мэдисоне, США, профессор кафедры немецкого, скандинавских и славянских языков и литератур  
idshevelenko@wisc.edu.

**Irina Shevelenko**

PhD; University of Wisconsin-Madison, USA, Professor of Slavic Languages and Literature in the Department of German, Nordic, and Slavic  
idshevelenko@wisc.edu.

Название книги Марии Степановой «Священная зима 20/21» отсылает читателя к названию симфонии-оратории Леонида Десятникова «Зима священная 1949 года», которое, в свою очередь, перефразирует название балета Игоря Стравинского «Весна священная». В названии есть и отголосок «Священной войны» В.И. Лебедева-Кумача, и более скрытая реминисценция фразы Мандельштама из его автобиографического очерка «Шуба» (1922), образы которого возникают несколько раз в книге Степановой: «Это была суровая и прекрасная зима 20–21 года. Последняя страдная зима Советской России»<sup>1</sup>. На мой взгляд, однако, именно отсылка к Десятникову дает один из ключей к толкованию структурных элементов книги, в особенности — сочетания в ней разных тематических и языковых пластов. Я остановлюсь на том, как я понимаю структуру «Священной зимы», чтобы затем проследить развитие центральной линии в книге, которую в первом разделе ведет голос Овидия (как поэтической персоны в тексте Степановой) и которая во втором разделе, сохраняя свою связь с Овидием, разбивается на множество голосов. В первом разделе эта линия сосредоточена на отношениях поэта и слова (языка) в ситуации утраты социального и личного пространства, которое прежде служило рамкой для этих отношений. Во втором разделе мотив утраты универсализируется: разные голоса рассказывают здесь об утрате своего естества, условий существования и возлюбленных и мечтают о преодолении состояния утраты. Чужие истории и голоса, соединяясь с авторским, становятся частью общей истории о (не)возможности такого преодоления.

1

Симфония Десятникова была написана в 1998 году, а ее новая редакция сделана в 2006-м. Подобно Стравинскому, написавшему в свое время небольшую

---

1 Мандельштам О. Шуба // Мандельштам О. Сочинения: В 2 томах. М.: Художественная литература, 1990. Т. 2. С. 274.

заметку «Что я хотел выразить в “Весне священной”» (1913), сто лет спустя, к исполнению «Зимы священной» в 2013 году, Десятников написал пояснительный текст «Что я хотел выразить в “Зиме священной”», многие детали которого он воспроизводил в нескольких интервью. Десятников объясняет, что в основу текстов симфонии-оратории легла книжка «Stories for Boys and Girls», «книга для чтения на английском языке для 5-го класса семилетней и средней школы». Такую книжку 1949-го года издания он «нашел то ли в подвале, то ли на чердаке подмосковной дачи в середине 1990-х»<sup>2</sup>. Тексты этой хрестоматии написаны на том, что Десятников называет «basic soviet English». Что могло дать толчок к превращению этих текстов в материал для симфонического произведения? Десятников объясняет это так:

Вообразим, что ничтожная проза и беспомощные стихи написаны не 60 лет назад, но пришли к нам из глубокой древности. Время облагородило, осватило их.

Примитивный basic soviet English становится мертвой сакральной латынью.

Смутно подразумевается, что это перевод с не менее мертвого basic soviet Russian, который, в свою очередь неведом автору музыки.

Кладя эти тексты на музыку, Десятников, однако, изымает их из «глубокой древности» и говорит о «личном, исповедальном» характере произведения: «Фанфары, марши, жизнеутверждающая моторика и лирика “колхозного приволя”, пионерские песни и пляски, а также Чайковский, Малер, Стравинский, псевдо- и квазицитаты из американской минималистической музыки, чей лучезарный идиотизм обнаруживает парадоксальное сродство с вышеупомянутым “советским срезом” — все это часть моего слухового опыта, моей, прошу прощения, судьбы»<sup>3</sup>. Названия частей симфонии в редакции 2006 года — «Prologue», «Moscow is Our Capital», «Moscow is Full of Wonderful Things», «From Tchaikovsky’s Childhood», «Sport» и «Three Wishes». Отзываясь на исполнение «Зимы священной» оркестром и хором MusicAeterna под руководством Теодора Курентзиса в 2021 году, Мария Невидимова называет произведение «гиперцитатой, эссенцией советского прошлого, в котором величие Сталина рядоположно величию советского спорта и советского, прости господи, Чайковского — не того, что композитор, а того, что национальная идея»<sup>4</sup>. Калейдоскоп тем «Зимы священной 1949 года», собранных вместе волей учебного пособия в переводе с «советского русского» на «советский английский» (он же «сакральная латынь»), переводится теперь уже Десятниковым на музыкальные языки, которые являются для композитора частью его «слухового опыта», его «судьбы».

Степанова пользуется иными языками, и в ее книге совершенно иные цитатные пласты, но принцип работы с ними имеет сходства с симфонией-ораторией Десятникова. Можно дать названия этим пластам, наподобие частей симфонии Десятникова, например: «Пандемия», «Овидий в изгнании», «Героини древности», «Кай и Снежная Королева», «Екатерина II и Потемкин», «Травелог Джона Мандевиля» и т.д. У Степановой, однако, эти пласты разбиты на фраг-

---

2 Десятников Л.А. Что я хотел выразить в «Зиме священной» (URL: <https://www.philharmonia.spb.ru/compositions/about/5362/>).

3 Там же.

4 Невидимова М. У Курентзиса за пазухой // Музыкальная жизнь. 2021. 12 июня (URL: <https://muzlifemagazine.ru/u-kurentzisa-za-pazukhoy/>).

менты, стихотворные и прозаические, которые постоянно чередуются, перебивают друг друга или входят друг с другом в резонанс. Порядок их следования и их графическое расположение друг по отношению к другу на странице вносят в книгу особый ритм, указывающий на связи и разрывы, усиливающий созвучия и контрасты между фрагментами текста. Одна из общих характеристик чужих историй и голосов у Степановой — то, что они пропущены через мельницу перевода на русский: с латыни, немецкого, датского, английского и китайского (до того переведенного на английский). Часть переводов предшествует тексту Степановой, другая, очевидно, делается ею самой; часть включается в ее текст (почти) дословно, другая становится объектом пересказа, третья еще раз переводится, то есть трансформируется в собственный язык, который иногда близко сливается со своим источником-переводом, но чаще удаляется от него. Единственный русский чужой голос в книге, имеющий структурообразующее значение, это голос Екатерины II, говорящей на неродном языке, то есть переводящей на неродной язык свои чувства к возлюбленному.

Цитатность — одно из постоянных свойств поэзии Степановой, однако в этой книге у нее есть особенная функция. В «Священной зиме» обращение к чужим историям и «чужим словам», которые в финале книги «тают, как рафинад» за щекой автора (с. 49)<sup>5</sup>, один из способов указать на утрату родного пространства, социального и личного, с которым соотнесен собственный язык. Связанность пространства и языка (и их утраты) оказывается центральной темой линии Овидия в первом разделе книги, о чем пойдет речь чуть ниже.

Зимой 2020–2021 года ситуация утраты привычного пространства-мира-языка связана с пандемией коронавируса, но это лишь точка, из которой в «Священной зиме» разговор об утрате начинается и от которой он удаляется с каждой страницей. Специфичность первоначальной ситуации утраты описывается как внезапный и всепоглощающий стазис:

И в зимнем воздухе дубинки полицейских,  
И небо желтое, подпертое столбами пара,  
И люди в шубах шапках автозаках,  
И люди, находящиеся по месту жительства  
С полупрозрачными домашними растениями,  
С неговорящими домашними животными,  
С вещами теплыми, с напитками холодными  
Мы, переложённые снегом для сохранности,  
Как папиросною бумагою картинки,  
Вдруг стали стоп.

(с. 8)

Этот стазис есть форма смерти, попадание в иное, чужое и чуждое, пространство, по-разному называемое на страницах книги: «шкаф» или «гроб» (с. 10), «ледяной дворец без крыши и стен» (с. 14), «другое место» (с. 21) или «замёрзшее озеро» на дне дантовского ада (с. 48).

Утрата своего пространства и языка — это перемещение в мир зимы и холода. Именно такой она предстает в «Скорбных элегиях» и «Письмах с Понта»

5 Здесь и далее номера страниц указываются в скобках в тексте по изданию: Степанова М. Священная зима 20/21. М.: Новое издательство, 2021.

Овидия. Хроника утраты наиболее полно рассказывается в «Священной зиме» его голосом, а точнее с *его голоса*, который автор перелагает и с которым (как и с другими голосами книги) взаимодействует: трансформация чужого голоса в текстах Степановой, отдаляющая его от оригинала и приближающая к современности, требует авторского дистанцирования (часто с помощью иронии) по отношению к самому этому голосу.

## 2

Первый фрагмент Овидия в «Священной зиме» — это воспоминание о сборах и пути в изгнание. Первый знак грядущего перемещения — «во мне зачеленела душа, / Словно знала, чему ей теперь учиться». Учиться душе предстоит жизни в пространстве «зимы», однако одновременно с этим предчувствием Овидий у Степановой свидетельствует о стремлении погрузиться в стихию письма: «Хлещет в ноздри волна, а я знай пишу, / Поглядим, кто раньше устанет, буря ли, жалоба» (с. 9). Письмо тут еще не знает о своей связанности с утраченным пространством, о своей зависимости от него.

Во втором фрагменте Овидий, оглядываясь назад, называет момент вынесения приговора моментом своей смерти («я умер, едва приговор огласили»), и эта констатация теперь уже определенно соотносена с осознанием своей безъязыкости: «Я здесь чужак, варвар, языка не носитель»; «Некому меня понимать» (с. 11). На этом фоне третий фрагмент вновь обращается к теме письма. Сама его возможность обусловлена надеждой на возвращение поэтической речи в родное (автору и речи) пространство: «Туда, где и мест несчастливых нет, / Где что ни площадь — та в уме зацелована». В это пространство Овидий шлет свои рукописи, которым хотел бы уподобиться сам: «<...> чтобы попасть в руки читателю, / Я и сам бы свернулся в трубочку, сам бы на почту себя отнес» (с. 12).

Начало четвертого фрагмента — еще одно воспоминание о пути в изгнание. Овидий иронизирует над своей воображаемой сделкой с «холодом» — мыслью о прекращении письма в обмен на смягчение суровости нового пространства: «Холод мне: все пишешь, дурачок? / Ну, пиши, пиши. А я давай торговаться: / Если я уйду из литературы, ты от меня уйдешь?» (с. 16) Овидий как будто еще не понимает, что холод маркирует пространство, в котором его отношения с языком будут разрушаться не его волей, не его решением об «уходе из литературы». Но уже конец этого фрагмента свидетельствует о новом зрении, открывающемся автору после утраты (изгнания): мир холода чужой для всех, кто в нем оказался, а он, Овидий, человек одной с ними судьбы:

Теперь-то ясно: я сослан не в чужие края,  
А во время года, меня в него засунули,  
Как в рукав одной из здешних вонючих шуб,  
И кого ни увижу, все такие же ссыльные,  
Каждый в зиме, как в сыром мешке.

(с. 16)

Допущение, что все вокруг него «такие же ссыльные», меняет перспективу, в которой Овидий видит себя. Между этим и следующим, пятым фрагментом

Овидия — подобно заставке, маркирующей эту перемену, — Степанова помещает фрагмент из травелога Джона Мандевиля, путешественника XIV века, приведенный в 1710 году в эссе Джозефа Аддисона в «Зрителе»<sup>6</sup>. Мандевиль рассказывает о том, как путешественники, оказавшиеся на Новой Земле<sup>7</sup>, внезапно обнаруживают, что плохо слышат друг друга. Мандевиль объясняет, что «произнесенные слова просто застывали в ледяном воздухе, не успевая достигнуть ушей того, к кому были обращены». Когда стало еще холоднее, говорит Мандевиль, «вся наша команда разом онемела, или скорее оглохла»; хотя никто из путешественников «не утратил способностей к речи», ее звуки, достигнув воздуха, «тотчас же цепенели и пропадали» (с. 17).

Следующий за этой заставкой пятый фрагмент Овидия констатирует отделение себя, «ссылного», от своего прежнего пространства и языка, от тех, кто «в Городе». Это отделение фиксируется двумя способами: он признает, что писать стихи он «разучился» (то есть отлучился от языка), и он упрекает тех, кто остался в Риме, в забвении его, Овидия, судьбы. Основания для этого упрека неясны, но он риторически необходим: Овидий «ничего не забыл» из своей прежней жизни, но видит себя окончательно изъятым из родного пространства. Выражение горечи, на которое он способен, идиосинкразично его новому пространству, пространству замерзших слов из травелога Мандевиля: «И хочется плевать мерзлыми ямбами / Тупыми, как наконечники здешних стрел» (с. 17).

Последующие пять фрагментов Овидия — это медитации, в разных ракурсах представляющие ситуацию человека после утраты родного пространства и языка. Воображая собственную смерть, Овидий рассказывает о ней как о смерти на чужом языке («своем» для тех, кто будет его хоронить, но не для него самого). Такая смерть видится логическим завершением его истории утраты: «Греческий тут ломаный, как сушка в кармане, / Латыни вовсе нет, и хорошо, что нет, / На своем скажут “отмучился дед”, и поминай как звали» (с. 18). Мысли о судьбе собственных книжек кажутся «стыдными», лишены смысла («Вон пошли из моей головы, погорельцы», с. 20). Они отделены от него самим языком, который невозможен в его новом пространстве: «А я ваш язык давно держу за зубами» (с. 20); «Где было речь — теперь вык и мык и як» (с. 24). Лишь в одиннадцатом фрагменте, завершающем первый раздел «Священной зимы», лирическая медитация приводит Овидия в точку восстановления исконных и разрушения насильственных связей. Предшествует этому фрагменту переложение английского перевода стихотворения Ду Фу, китайского поэта VIII века<sup>8</sup> («У нас есть дар. Кое-кто нас зовет...», с. 15): голос другого поэта опосредует возвращение Овидия-поэта в книгу Степановой. В точке послесмертия, в ожидании переправы через Лету, говорит Овидий, «мы будем стоять в очередь на посадку / Сообразно материнскому языку, / Тому, на котором во сне материшься». И добавляет о тех, с кем делит простран-

6 См. текст Аддисона, например, здесь: URL: <https://www.ourcivilisation.com/smartboard/shop/fowlerjh/chap5.htm>.

7 Географический и символический смысл этого названия кажутся равно важными для Степановой. Ее Овидий называет «новой землей» место своего изгнания (с. 31).

8 Как указывает Степанова в конце своей книги, она пользовалась переводами классической китайской поэзии на английский, сделанными Кеннетом Рексротом. См. перевод этого стихотворения в: *Rexroth K. One Hundred Poems from the Chinese*. New York: New Directions, 1971. P. 15.

ство в изгнании, то есть в момент письма: «А эти длинную вереницей в другой рукав, / Не оглядываясь на меня, не смешиваясь» (с. 26). Из пространства холода и общей судьбы со всеми «ссылными» Овидий мечтает о возвращении в свою отдельную судьбу поэта и в (материнское) лоно своего языка.

Во втором разделе «Священной зимы» утрата как тема расширяет свои границы, и о ней рассказывает множество голосов. Если эпитафия из «Приключений барона Мюнхгаузена» к первой части («Я выехал в Россию верхом на коне. Дело было зимою. Шел снег», с. 6) соотносится с центральным для нее мотивом стазиса, попадания в пространство «зимы», то эпитафия ко второй части выводит на первый план мотив сопротивления утрате, нарушения стазиса: «Волк въедался в мою лошадь все глубже и глубже. Передняя ее часть от ужаса и боли продолжала скакать вперед» (с. 28). Утраты, о которых говорят разные голоса во втором разделе, это утраты своего естества, условий существования или возлюбленных; это утраты, ответом на которые часто оказывается (неосуществимая) мечта о восстановлении утраченного. Так, транспозиция мифологической Ио у Степановой — это живущая в человеческом облике в современных реалиях героиня, которую одолевает память о другом, утраченном состоянии, когда волей Зевса она была превращена в корову, и именно эту свою ипостась она мыслит как утрату, в эту точку судьбы жаждет возвратиться:

Чешется кровь под кожей, наружу хочет.  
Тесно и тут, небо низко, поля мало,  
Хочется бежать, куда, сама не знаю,  
Запрокинув голову, движениями крупа  
Разгоняя мушиное щекотание крови,  
Сильными ногами пожирая километры,  
Без памяти, без усталости, без остановки,  
На вольной воле размыкая песню про иву,  
Без музыки, без слов, просто ау и ио.

(с. 43)

В начальной части второго раздела Степанова помещает еще три фрагмента Овидия, в которых его речь все более становится голосом поэта вообще. Каждый из этих трех фрагментов говорит о повторяющихся элементах судьбы поэта. В первом из них этот элемент судьбы — покаяние перед властью в «ошибке», суть которой неясна, а последствия катастрофичны:

Я совершил оплошность, ошибку, по ошибке  
Я оплошность совершил, какую не знаю,  
Только догадываться могу, что ту же,  
Что и этот вот, и этот, и этот —  
Я не буду их называть по имени,  
Это было бы непростительной оплошностью  
Даже в моей непрошеной непрощенной  
Новой земле.

(с. 30–31)

Во втором фрагменте повторяющийся элемент судьбы поэта — постоянство возвращения к творчеству как единственному, что может быть отвоевано личным усилием, вне и помимо вопроса об общественном или властном признании:

А что делать еще, когда ничего не поделаешь?  
Мы поем как потеем, такое устройство.  
Каторжники поют, дальнобойщики поют, грузчики,  
Швея за машинкой что-то бубнит себе под нос,  
Ну и я тоже; сам себе пою, сам себя читаю,  
Иногда думаю: ай да сукин сын! Или: сегодня я гений.

(с. 31)

Суждения самооценки (ремарки Пушкина и Блока в последней строке) иронически остраиваются, но остаются куда менее эфемерными, чем предположения, будто «сам кесарь, перед тем как отойти ко сну, / Спрашивает референта, есть ли новости от Назона / И что он там пишет в своем воронеже» (с. 31).

Наконец, в третьем фрагменте повторяющийся элемент судьбы — вписывание себя в рамки социальной миссии (в том числе, имперского цивилизаторства) и сопутствующее этому отрицание собственной утраты (например, изгнанничества):

Можно хоть «Героиды» перепереть на сарматский  
И унавозить местное черствоземье  
Ряженкой культурной экспансии:  
Дескать, где я — там и Рим, а снег — чисто мрамор,  
И вообще моя родина — греческие трагики.

(с. 32)

Как бы реализуя предложение «“Героиды” перепереть на сарматский», или рассказать «истории исторических женщин, / Грубо брошенных богами или героями» (с. 32), за этим фрагментом Овидия начинается цикл переложенных на новый язык<sup>9</sup> историй героинь античной мифологии, каждая из которых рассказывает о своей утрате: Дидоны, Ариадны, Омфалы, Пенелопы, Антиопы и Ио<sup>10</sup>.

Следующее за «мифологическим циклом» переложение английского перевода стихотворения Ду Фу как будто возвращает в книгу Степановой голос Овидия в новой транспозиции:

Буря, вой, толпа призраков незнакомых.  
С сердцем разбитым, старый, один, пою  
Сам для себя. Виснет рваный туман  
В сумерках. Снег мельтешит,  
Ветер крутится. Стакан вина  
Допит. Бутылка пустая.  
Огонь заглох в очаге.  
Кто говорит — говорит шепотом.  
Думаю о том, что ни к чему эти буквы<sup>11</sup>.

(с. 44)

9 Этот язык и способ транспозиции мифов в этих фрагментах напоминают более ранний цикл Степановой «Четыре оперы», что может быть предметом отдельного разговора.

10 Лишь три из этих героинь в действительности включены в «Героиды» Овидия: Дидона, Ариадна и Пенелопа. История Ио включена Овидием в первую книгу «Метаморфоз».

11 См. английский текст в: *Rexroth K. One Hundred Poems from the Chinese*. P. 6.

Наконец, своеобразной кодой к историям утрат, рассказанным разными головами, оказывается стихотворение «Ночью непонятные какие», сбивчивая женская речь из потустороннего мира, смеси лагерного барака и мифологического Аида, который говорящая полагает «раем». Утрата здесь — это прежде всего утрата памяти о бывшем, а запретной мечтой оказывается возвращение «за речку», то есть в жизнь: причина этой устремленности назад уже непонятна самой говорящей, но она неизбывна.

## 3

«Дело всегда оборачивается зимою, / Все дороги утыкаются прямо в нее» (с. 47) — так начинается предпоследнее стихотворение книги, которое возвращает читателя от частных историй и голосов к смыслу «священной зимы» как метафоры и как опыта. Идиоматика начальной фразы («дело оборачивается/ обернулось тем-то») предполагает, что нам известно, что предшествует этому обороту событий. Но об этом ничего не сказано, этот пробел оставлен нам для заполнения. Метафора «дороги, утыкающейся в зиму», далее иллюстрируется двумя историями. Первая из них — спуск Данте в девятый круг ада, туда, «где все замерзает» (с. 47). Степанова начинает ее рассказывать, но прерывает на середине другим рассказом, начало которого было в первом разделе книги («Хочешь знать, как выстроить дом из снега...», с. 14–15). Это переложение истории андерсеновского Кая, подпавшего под власть Снежной Королевы. Теперь мы застаем его в ее чертогах:

Она дала ему щедрые обещания,  
 Некоторое количество ледяных,  
 Синей зеленью отливающих букв,  
 Пригоршню замерзших голосов,  
 Сколькo-то плоских историй.  
 Если ты из них сложишь  
 Что-нибудь хоть сколькo-нибудь длительное,  
 Что-то иммунное к течению времени,  
 К низким температурам  
 И заразе, гуляющей в восточном ветре,  
 То:  
 Будешь сам себе господин,  
 Весь свет будет твой,  
 Тебя понесут на руках, да не преткнешься о камень ногою твоею.  
 И я еще раз тебя поцелую.  
 Пару норвежских коньков подарю впридачу.  
 Главное, чтобы получилось складно.

(с. 47–48)

У Андерсена этот эпизод выглядит так:

Посреди самой большой, пустынной снежной залы находилось замерзшее озеро. Лед треснул на нем на тысячи кусков, ровных и правильных, один, как другой, на диво. <...> Кай возился с плоскими остроконечными льдинами, укладывая их на всевозможные лады. <...> Он складывал из льдин и целые слова, но никак не мог

сложить того, что ему особенно хотелось, слова «вечность». Снежная королева сказала ему: «Если ты сложишь это слово, ты будешь сам себе господином, и я подарю тебе весь свет и пару новых коньков». Но он никак не мог его сложить<sup>12</sup>.

У Степановой в речь Снежной Королевы вплетены слова дьявола, которыми тот искушал Христа («и на руках понесут тебя, да не преткнешься о камень ногою Твоею», Лука 4:11), и это позволяет сблизить сказочный сюжет с притчей. Кай в этой притче — человек, поддавшийся действию злой силы и попавший из мира людей в дьявольский мир, «пятое время года — / Зиму, у которой нет ни стен, ни крыши, / Ни умопостигаемого предела» (с. 47). Забыв о своем мире, то есть не помня о его утрате, Кай следует предписанию Снежной Королевы и хочет сложить из льда — «ледяных букв», «замерзших голосов» и «плоских историй» — что-то «иммунное к течению времени». В контексте книги Степановой — это занятие тщетное, ибо только оттаяв, слова обретают жизнь.

Степанова не рассказывает историю дальше. С одной стороны, читатель, конечно, должен ее помнить: Кая спасает отыскавшая его Герда, чьи горячие слезы растопляют его сердце. С другой стороны, для стихотворения Степановой это продолжение второстепенно, поскольку история Кая намеренно сблизается, хотя и не сливается, с судьбой тех, кого видит Данте в девятом круге ада. Теперь Степанова возвращается к этой истории, а также и к своей, начатой на первых страницах книги и продолженной в ряде стихотворений:

В самой нижней точке низкого человеческого горя  
Итальянец видит замерзшее озеро<sup>13</sup>  
И тех, кто вмерзли в него как рыбы:  
В чешуе из ледяных слез,  
С глазами, отрастившими острые иглы,  
С речью, какую не разгрызть и не отогреть.  
Это предатели, те, которым нет прощенья.

Кого мы предали так,  
Что нам нет прощенья?

Нет ни стен, ни крыши,  
Только северное сиянье  
И некоторое количество общих историй,  
Открывающихся вовне, как дверцы.

(с. 48)

Кода стихотворения, начинающаяся с вопроса «Кого мы предали так, / Что нам нет прощенья?», разворачивает камеру и направляет ее на говорящего, того, кто пишет из своей ситуации утраты, стазиса, «зимы». При этом читатель-современник, проживающий свою «зиму», понимает, что и он включен в это «мы» и что этот вопрос в том числе к нему или даже это его собственный вопрос к себе. Заданный вопрос указывает на возможность самого худшего:

---

12 *Андерсен Г.Х.* Собрание сочинений: В 4 т. 2-е изд. СПб., 1899. Т. 1. С. 252.

13 Не названное Степановой, но имеющееся у Андерсена «замерзшее озеро» в чертогах Снежной Королевы и «замерзшее озеро» дантовского ада дополнительно сблизают обе истории.

что «зима», в которой «мы» оказались, необратима, что прощения и освобождения не будет. «Мы», подобно Каю в чертогах Снежной Королевы, освещены лишь холодным светом северного сияния, а еще — объединены «некоторым количеством общих историй», которые могут быть рассказаны (или показаны) миру за пределами «зимы», примерно так, как обитатели дантовского ада рассказывают путешественнику свои и чужие истории.

«Зачем ты в нас глядишь, как в зеркала?»<sup>14</sup> — спрашивает у Данте один из таких обитателей. Степанова глядит во множество зеркал в своей книге, потому что «священная зима» — это место встречи всех прошлых и будущих опытов утрат, пространство вне времени (когда «время на месте стоит», с. 19). Та «священная зима», которую Степанова обозначает датами «20/21», видит свои отражения в иных «священных зимах» и сама вбирает их опыт. Есть даже удивительное сходство между виной («предательством») в этом стихотворении и «ошибкой-оплошностью», о которой говорит Овидий во фрагменте из начала второй части (см. цитату выше): ни та, ни другая не называется. Овидий про свою ошибку говорит двояко: «какую не скажу» и «какую не знаю». Эти два утверждения очевидно друг другу противоречат, но противоречие смягчается формулой «какую не знаю, / Только догадываться могу» (с. 30). Голос в стихотворении «Дело всегда оборачивается зимою...» тоже предпочитает «не говорить» или «не знать», но «догадываться» о том, «кого мы предали» и что именно привело к «зиме».

Однако «священная зима», вынесенная в название книги, конечно, мыслится и как момент очистительной жертвы, за которой должно наступить что-то другое, возможно, даже возвращение в родное пространство, «домой». Книга завершается переложением английского перевода стихотворения Лю Чанцина, современника Ду Фу:

Вечер. Не видно в сумерках синих гор.  
Под зимними звездами  
Весь в снегу стоит наш домик маленький.  
Слышу, как лают собаки  
У деревенских ворот.  
Через ветер и снег  
Кто-то идет домой<sup>15</sup>.

К этому стихотворению Степанова дописывает свою коду: «За щекой / Слова чужие тают, как рафинад»<sup>16</sup> (с. 49). Чужие слова заполняют вакуум, оставленный утратой своего пространства и языка, и, растворившись за щекой, становятся своими или, как сказано у Десятникова, частью «слухового опыта» и «судьбы» автора.

14 Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. М. Лозинского; издание подготовил И.Н. Голенищев-Кутузов. М.: Наука (Серия «Литературные памятники»), 1967. С. 143 (песнь 32, стих 54).

15 См. английский текст в: *Rexroth K. One Hundred More Poems from the Chinese*. New York: New Directions, 1970. P. 68.

16 Этот финал перекликается с финалом давнего стихотворения Степановой из сборника «Счастье» (2003), «И в глазах темно, и во рту сухо...»: «И с горы спускаюсь: за щекою / Новые буквы». Нельзя не заметить, сколь велика дистанция между одним и другим в том, как они представляют творчество: в первом буквы (слова) рождаются внутри автора, во втором — они приходят извне и становятся своими.