

Любовь Гольбурт

Шкаф/гроб поэзии:

ЧТО ХРАНИТСЯ / ХОРОНИТСЯ
В «СВЯЩЕННОЙ ЗИМЕ 20/21»?

DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_42

Luba Golburt

The Closet/Coffin of Poetry: What is Preserved — or Buried — in *Holy Winter 20/21*

Любовь Гольбурт

PhD; Калифорнийский Университет в Беркли, США, доцент кафедры славянских языков и литератур
lgolburt@berkeley.edu.

Luba Golburt

PhD; University of California, Berkeley, USA, Associate Professor at the Department of Slavic Languages & Literatures
lgolburt@berkeley.edu.

«Священная зима» представляет изоляцию ковидного времени и как изгнание (движение вовне, удаление, пере- и вы-мещение), и как заточение (замирание внутри, вселение, вмещение, погребение). Эти два метафорических направления разрабатываются в тексте одновременно, а связующим мотивом, соединительной тканью между ними становится образ зимы. «И кого ни вижу, все такие же ссыльные, / Каждый в зиме, как в сыром мешке», — так описывает свое изгнание степановский Овидий, перенося свой опыт на всех окружающих¹. Они одновременно *вне* своего дома — и *внутри* некоего зловещего «дома-мешка» (или даже «шкафа-гроба»). Зима здесь выступает и как место назначения для всех изгнанников поэмы от Овидия и Ду Фу до Мандельштама и Бродского, и как холодный покров, оседающий на предметах, замораживающий голоса и слова, изолируя их друг от друга, заставляя замереть, обернуться внутрь.

Сама структура книги определяется сходным взаимодействием и напряжением между центробежными и центростремительными тенденциями. Это объясняет, в частности, различие в жанровых определениях, предложенных участниками нашего симпозиума: одни интерпретируют «Священную зиму» как поэму — цельное, эпическое высказывание, стремящееся к единству, построенному на внутренних сюжетных и образных связях; другие же предпочитают видеть в ней поэтический цикл, совокупность отдельных, относительно самостоятельных стихотворений или разнонаправленных лирических высказываний². Несомненно, что здесь справедливы оба определения, и весь текст строится на напряжении между единством и множественностью, на их одновременности.

-
- 1 Здесь и далее номера страниц указываются в скобках в тексте по изданию: Степанова М. Священная зима 20/21. М.: Новое издательство, 2021.
 - 2 К первым в этом блоке относятся интерпретация И. Шевеленко, предлагающая линейное прочтение поэмы как разворачивающейся вокруг сюжета утрат, а также статья А. Кана и С. Сандлер, выявляющая структурирующую роль темы любви; ко вторым — прочтение М. Липовецкого, рассматривающего один из отрывков поэмы как самостоятельное стихотворение.

В этом контексте стоит рассматривать и цитатную насыщенность книги, ее особую динамичность. Если интертекстуальность, по Кристевой, представляет собой диалектический процесс, в котором конструктивные и деструктивные импульсы приводят к нейтрализации языка, а новый текст возникает как синтез противоборствующих сил внутреннего усвоения и внешней отсылки³, то поэтика Степановой очевидно не стремится к такой нейтрализации или синтезу, а обыгрывает разнородное мерцание чужих слов, заостряя внимание именно на соприсутствии внутренней и внешней направленности фрагментов языка.

Те же дихотомические силы проявляются и в том, как в поэме осмыслен сам язык — и поэтический, и язык как таковой — одновременно как средство выражения, обращенное к другому, и как уязвимая, прерывистая речь, подверженная срывам, замедлениям, рассеиванию. Высказывание в «Священной зиме», как правило, терпит неудачу: таковы и безответные письма Овидия, и страстные монологи героинь его «Героид», обращенных к оставившим их возлюбленным, и вообще все звуки, которые, замерзая в воздухе еще до того, как будут услышаны, тем самым временно превращают произносящих в немых и как бы затворяют их в себе⁴.

Наконец, и формы говорения от первого лица в «Священной зиме» также подвержены действию центробежных и центростремительных сил. В поэме поочередно появляются коллективное «мы» и «я». «Мы» — своего рода хор или социальный организм, говорящий как от имени исторически локализованного ковидного поколения, так и голосами множества персонажей, разбросанных во времени и пространстве. «Я» — лирическое, но неустойчивое, подвижное, как это часто бывает у Степановой, гибкое и множественное. Эти местоимения не фиксируют идентичность, а наоборот, размывают ее: и «мы», и «я» одновременно говорят от имени «другого», обращены к другому и погружены в себя, в опыт изоляции. «Как мы оказались в этом шкафу? / (Как я оказалась в этом гробу?)» (с. 10) — здесь «я» не принадлежит какому-либо конкретному персонажу и может быть приписано как лирическому субъекту, так и любому другому голосу. Так возникает структура, в которой лирическое высказывание оказывается одновременно множественным и изолированным.

Итак, «Священная зима» строится на напряжении между изгнанием и заточением, рассеиванием и собиранием. Исходя из такого понимания текста, в этой статье мы обратимся к одному полюсу этого метафорического напря-

3 Kristeva J. *The Bounded Text // Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* / Ed. by Leon S. Roudiez; trans. by T. Gora, A. Jardine and Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980.

4 Последний образ взят Степановой из путешествия Джона Мандевиля, пересказанного Джозефом Аддисоном (с. 16–17). У образа замерзших и оттаивающих слов, повторяющегося в «Священной зиме», богатая литературная история. Помимо Аддисона, он появляется в «Приключениях Барона Мюнхгаузена», у Рабле, который заимствует его у Мандевиля, а также у Дм. Мережковского в «Леонардо Да Винчи», у которого он взят из записных книжек самого Леонардо. Не менее важной, если учитывать появление образа островов в конце «Священной зимы», представляется здесь реминисценция из «Послания Томасу Кориату» Джона Донна: «Those uncouth islands where words frozen be, / Till by the thaw next year they're voiced again...» (цит. по: *Poems of John Donne*, edited by E.K. Chambers, 1896). Многие литературные реминисценции, отмеченные в данной статье, были обнаружены в результате совместного, медленного чтения поэмы с И. Паперно, которой автор выражает глубокую благодарность.

жения: к фигурам изоляции и заключения, таким как гроб, шкаф и дом. И шире — к вопросу о том, предлагает ли поэма выход или же сама ее структура — блужданий, повторов и полифонии — направлена на обострение чувства безвыходности.

* * *

Уже в первых строках поэмы зима предстает не как время года, а как пространство обитания:

А зима такая стоит по дворам:
Как дуб
Как сруб
Как храм

(с. 7)

Эта цепочка сравнений задает важные координаты для всей поэмы. «Дуб» здесь — не просто природный образ, но и строительный материал (и вещественный, и звуковой), из которого в следующих строках возводятся два типа пространства: домашнее («сруб») и сакральное («храм»). При этом между ними возникает стилистическое напряжение: грубый, заниженный по тону «сруб» в конце строфы как бы преобразуется, смещается в сторону возвышенного — «храма», места речи и молитвы⁵.

Как и в этом вводном сравнении, внутреннее пространство в поэме в целом раскрывается на трех уровнях: материальном, бытовом и духовном/языковом. И, как мы увидим далее, этот ряд односложных конструкций будет дополнен еще несколькими (дом, шкаф, гроб). Обобщая принцип чтения, предложенный уже в этих первых строках, отметим, что текст мыслит и движется вперед посредством аналогий и вариаций. И зачастую неожиданный контакт между образами выявляет и их сходства, и их причастность разным символическим уровням.

Похожую динамику в развитии образов, связанных со строительным материалом, можно проследить и в первой из нескольких сказочных виньеток поэмы:

Они жили в ветхой землянке
Потом построили дома:

У лисы стала избушка ледяная,
У зайца, говорят, слюдяная,
Из чистых заячьих слезок,
Из грустной слюны капустной.

(с. 7)

С одной стороны, лед, слюда, слезы и слюна соединены поэтически через звуковое сходство, а с другой — материально, через свою вязкую полупрозрач-

5 Более подробный, пошаговый разбор начала поэмы предложен И. Паперно.

ность, которая придает этим элементам иллюзорную способность изолировать и защищать от внешнего мира. Только слюда, широко использовавшаяся для окон в России раннемодерного времени, действительно пригодна в строительстве; лед — уже материал сказочный, связанный с имперской эстетикой парадного холода (достаточно вспомнить ледяной дворец Анны Иоанновны и «Ледяной дом» Лажечникова); а слезы и слюна — вовсе не строительные материалы, а материальные следы страдания и речи. Однако в контексте поэмы все они становятся метафорическими строительными субстанциями — не столько архитектурными, сколько перерабатывающими природную материю в личное, а далее и поэтическое высказывание. Их прозрачность и текучесть формируют хрупкие, едва пригодные для жизни формы внутреннего пространства, которое в поэме оказывается и непроницаемым («тебя не видно, тебе не видно» (с. 14), и в то же время доступным для наблюдения («нынче видно все» (с. 22).

Вариацией на тему сруба, гроба и полупрозрачной ледяной материальности в поэме вскоре появляется хрустальный гроб из пушкинской «Сказки о мертвой царевне», а затем и снежный дом:

Хочешь знать, как выстроить дом из снега?
Йглу,
Светелку светлую,
Ледяной дворец без крыши и стен?

Мальчик спрятался.
Вырыл в легком снегу пещеру,
Сам залез и санки туда затащил,
Стал закладывать комьями вход, выше и выше.
Голубой полусвет разлился в берлоге.
Тебя не видно, тебе не видно.

Мальчику снится...

(с. 14)⁶

Что же делает дом домом, если не крыша и стены? Этот образ, повторяющийся в конце поэмы уже в применении к литературе, кажется еще менее реальным, чем сказочная избушка без окон и дверей (как мы увидим дальше, окна и двери как раз в этих строениях присутствуют). Уже сам снег как материал, а теперь и отсутствие основных элементов конструкции дома указывают на то, что мы имеем дело с символическим домашним пространством.

Его воображаемые границы, с одной стороны, обволакивают героев ощущением отделенности от внешнего мира, позволяя им уснуть, а с другой, словно приглашают их переступить эти границы и перейти в мир снов. Ранее в поэме снежные, архитектурные сны уже снились Мари Штальбаум из «Щелкунчика» и пушкинской Татьяне Лариной (с. 10) — еще один пример вариации

6 Жителем этого дома становится мальчик, чья пещера и сны из начала поэмы напоминают героя «Снежного дома» А.Н. Толстого, а к концу текста отсылают уже скорее к Каю из «Снежной королевы» Г. Х. Андерсена. Сюжет с попаданием ребенка в снежную пещеру встречается также в сказках народов Севера.

тивной структуры, логики повторов и отклонений⁷. Кроме того, сон, особенно сон в морозном пространстве, — это и застывание: «Тут-то и все уснуло <...> , Тут-то и все застыло» (с. 8). Такой сон сродни смерти и переходу в иной мир, а также связывает между собой образы снежного дома и хрустального гроба как вариации одной темы.

Холодному пространству ледяного дома в поэме в свою очередь соответствует еще одна вариация на тему изолированного внутреннего пространства — душный и тесный платяной шкаф, где герои нащупывают путь к другим мирам сквозь шубы и нафталин⁸. Этот образ радикально разработан в длинном отрывке (с. 21–22), где вхождение в шкаф оказывается равноценно выходу в альтернативное пространство⁹. Фраза «в другом месте» повторяется три раза на протяжении десяти строк, причем этот переход в конце концов становится и переходом от другого к себе, от «они» к «мы». Стилистически этот сдвиг осуществляется с помощью несобственно-прямой речи — приема, который, как и аллитерация в начале поэмы, продвигает текст вперед:

Или так: они никогда не знали, что это шкаф, пока
Дверца не захлопнулась, медленно рассвело
И стало ясно, что вот мы в другом месте
И над нами сыплется нафталин.

(с. 21)¹⁰

Шкаф как универсальное экзистенциальное состояние — пространство прежде всего психологическое, обживаемое этими «ими-нами». Визуально оно воплощается в образе многоквартирного дома: коллективного, но не коммунального, где каждое окно позволяет заглянуть в отдельный шкаф, в котором человек оказывается заключен в условиях пандемической изоляции. Однако этот реалистический образ быстро сменяется символическим. Как и снежные дома без крыш и стен, эти здания оказываются лишены фундамента: они стоят в воздухе как «воздушные шкафы на невидимых нитках» или погружены в ледяную воду как «этажи фосфоресцирующих рыб» (с. 22)¹¹. Шкаф — кажется,

-
- 7 Интересно, что другой образ дома из «Евгения Онегина» — мертвого Ленского, представленного как «опустелый дом», который покинула хозяйка-душа, — в поэме не задействован, несмотря на то что он соседствует с кажущимся созвучным «Священной зиме» образом падающего Ленского как «снеговой глыбы». По-видимому, для поэмы куда важнее как внутренний мир девочки-женщины, в данном случае Татьяны, так и одушевление снежного пространства — его насыщенность снами, речью, литературными реминисценциями. Иными словами, образ Ленского к описанному нами вариативному ряду не принадлежит.
- 8 О связи образа шубы с мандельштамовским интертекстом поэмы см. в том числе статью И. Шевеленко в нашем блоке. Как и у Мандельштама, шубы — а особенно их рукава — в поэме выступают фигурами одновременно душевной клаустрофобии и защиты от внешнего мира, пространствами замкнутой интерьерности, которые, тем не менее, непрестанно напоминают о необъятных заснеженных просторах русской зимы.
- 9 М. Липовецкий подробно анализирует этот длинный отрывок в своей статье.
- 10 Более развернутое обсуждение литературных и идиоматических источников образа шкафа предложено И. Паперно и М. Липовецким в их статьях в настоящем блоке.
- 11 Этот образ еще раз появляется в самом конце поэмы, где он напрямую связан с Данте (с. 48). Источники образа многоэтажных рыб у Данте и Зебальда раскрыты Степановой в ее эссе 2021 года, где она так же пишет о пандемическом времени.

еще в большей мере, чем снежный дом — выдвигает на первый план волшебную негерметичность именно самых тесных и закрытых помещений, и в то же время подчеркивает тесноту, переполненность, отделимость, закрытость.

Прежде чем обратиться к заключительным страницам «Священной зимы», возвращающим нас и во дворец Снежной королевы, и к замерзшим рыбам, остановимся на еще одном типе внутреннего пространства — образах телесности, где сама интериорность осмысливается как место или помещение, материализуется.

Во второй части поэмы Степанова перекладывает несколько монологов женщин из овидиевых «Героид» и других античных источников. Как элегические обращения, они сосредоточены на выражении внутренних переживаний героинь. Среди них — Ио, нимфа, превращенная Зевсом в телку и обреченная на бесконечные странствия, гонимая укусами овода. Сам миф об Ио, кратко появляющийся у Овидия в «Метаморфозах», — это миф о теле как вместилище души и как объекте наказания и превращения, о расколе между телесным и внутренним. В «Священной зиме» Ио не узнает себя в своем теле — ни в кличках, которыми ее называют окружающие, ни в собственном отражении. Отчужденная от своей внешности, она не находит успокоения и внутри себя. И это состояние передается почти идиоматической фразой: «В последние месяцы я не нахожу в себе места» (с. 43). В привычной конструкции «не нахожу себе места» речь идет о физическом неудобстве или беспокойстве в окружающем пространстве, но «в себе» превращает внешнюю неудовлетворенность в ощущение внутренней тесноты. Ио обречена на блуждание не только по миру (у Степановой она трактуется как современная бездомная), но и внутри себя. К концу монолога образ замкнутого пространства ее страждущего тела трансформируется в образ речи. Ио мечтает о побеге, где ее речесня — «без музыки, без слов, просто ау и ио» — может вырваться из внешнего и внутреннего плена, «<...> на вольной воле размыкая песню про иву». Таким образом, само имя Ио становится обрывком заключенного в себе языка — непонятного окружающим, но стремящегося к освобождению.

Ранее, в другом монологе, Ариадны к Тесею, уже появляется это ощущение тела как тюремного пространства. Свое состояние Ариадна определяет как состояние «человек<а>, заключенн<ого> в собственной коже» (с. 35); у Ио кожа — как орган ее физического страдания и как мембрана, отделяющая ее от мира — воспринимается еще более телесно и болезненно: «Чешется кровь под кожей, наружу хочет» (с. 43). Центральная метафора монолога Ариадны — человек-остров, в противоположность Джону Донну, который в известном стихотворении «No Man is an Island» настаивает на федеративной структуре общества, где человеческие существа составляют одно сострадательное социальное тело. В поэме Степановой «островная природа» (с. 35) человека как состояние, особенно проявившееся в условиях пандемической изоляции, реализует метафору Донна на уровне пространства, а затем и поэтического языка («где белая ткань собой знаменует зиму, / Выпавшую в строке»).

Последние страницы «Священной зимы» графически — белым, пустым пространством («зим<ой>, выпавш<ей> в строке») — отделяют пейзаж все-

См.: Степанова М. Между Лией и Рахилью: Данте и Мандельштам о техниках выживания в тяжелые времена // Коммерсантъ Weekend. 2021. 30 июля (URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4910677>).

ленский от внутреннего, интимного (с. 48–49). И там и там мы возвращаемся к ключевому образу дома.

Нет ни стен, ни крыши,
Только северное сиянье
И некоторое количество общих историй,
Открывающихся вовне, как дверцы.
(с. 48)

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.

За щекой
Слова чужие тают как рафинад.
(с. 49)

От радикальной направленности текста вовне, где разветвленная система литературных отсылок, выстроенная в поэме, указывает одновременно и на возможность выхода, и на ограниченность сценариев этого освобождения, мы постепенно — через сдержанную лирическую интонацию Лю Чанцина — погружаемся сначала в частное пространство занесенного снегом домика, а затем в собственное тело. В последней строке поэмы идиоматическое (хотя скорее в английском, чем в русском языке) выражение «язык за щекой» («tongue in cheek») указывает не только на то, что язык, то есть «слова чужие», были уже сказаны другими и не производятся, а скорее поглощаются говорящим, но и на то, что само пространство речи локализуется внутри тела: во рту, за щекой, где слова не произносятся впервые, а поглощаются — как рафинад (леденец-лед). Этот образ завершает движение поэмы от символической ледяной архитектуры к предельной форме внутреннего пространства — телесной полости, в которой речь уже не столько оформляется, сколько растворяется, переходя из внешнего в глубоко внутреннее.

* * *

Предлагает ли «Священная зима» возможность выхода или, наоборот, на протяжении всей поэмы прорабатывает — посредством вариаций и полифонии — переживание безысходности? В пределах данной статьи вопрос этот должен остаться скорее риторическим; впрочем, и самой поэтике Степановой не свойственна однозначность¹². Можно, тем не менее, проследить, как в творчестве

12 Стоит отметить, что понимание поэтического текста как обладающего более или менее проницаемыми границами, открытого или замкнутого, характерно для Степановой (хотя, конечно, отнюдь не уникально именно для нее). Так в эссе, посвященном А. Блоку, столетию Первой мировой войны и сложной структуре современности,

Степановой 2020-х годов постепенно меняется тональная окраска ключевых для «Священной зимы» мотивов — раскрепощения и заключения, выхода и безвыходности, мороза и молчания, дома и гроба.

Незадолго до начала пандемии выходит сборник Степановой «Старый мир. Починка жизни». Первый цикл сборника «Тело возвращается» повествует о воскрешении поэтического языка, медленно и трудно восстанавливает его живую плоть из замерзших и погребенных обрубков.

Поэзия, многоглазое нелепое
Естество о многих ртах,
Находящееся одновременно во многих телах,
Ныне лежащих *на сохранении*,
Как то, что должно родиться¹³.

В «Священной зиме» воспроизводится то же зыбкое различие между захоронением и сохранением, но погребенные оказываются не в земле, а в шкафу: «Мы, переложённые снегом для сохранности, / Как папиросною бумагою картинки, / Вдруг стали стоп» (с. 8)¹⁴. И сохранение в преддверии родов и сохранность до лучших времен предполагают веру в преобразование, в будущее. И в «Тело возвращается», чем ярче и страшнее образы искалеченных, промерзших, разложившихся тел и, казалось бы, вечной мерзлоты, тем увереннее цикл движется к торжеству воскрешения: от зимы к весне, от смерти к жизни.

Вечную мерзлоту обдаёт весна,
Как струя горячей мочи
Плавит лёд,
Подо льдом будоражит буквы <...>
Поэзия <...>
Мертвая, как многие, почему-то живая,
Карамелькой она плавится за холодной щекой глинозема...¹⁵

Вера в воскрешение сопровождает в цикле знание о тленности и преходящести: «Все это неминуемо воскреснет. // Все это неминуемо минует» (с. 20). То, что захоронено — сохраняется, оживает. «Священная зима» лишена такого

она описывает процесс транс-исторического чтения именно через метафору неустойчивой формы: «Эта расфокусированность, это отсутствие решительного контура создаёт что-то вроде воронки, заставляя возвращаться к стихотворению ещё и ещё раз, искать и не находить — что? другое стихотворение, такое же, но другое, с другим выводом-выходом» (Степанова М. Позавчера сегодня // Коммерсантъ Weekend. 2014. 22 августа (URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2544422>).

- 13 Степанова М. Старый мир. Починка жизни. М.: Новое издательство, 2020. С. 13.
14 Подспудно в этом мучительном опыте сохранения слышится и эхо, и опровержение известной цитаты в стихотворении И. Бродского «На столетие А. Ахматовой» — строки «Бог сохраняет все», латинского девиза на гербе графов Шереметьевых на Фонтанном доме, взятого Ахматовой эпитафией к «Поэме без героя». Степанова отказывается от элегической торжественности и оптимизма Бродского, но в «Тело возвращается» разворачивает мрачную, макабрическую картину тленности, только эскизно намеченную Бродским: «В них бьётся рваный пульс, в них слышен костный хруст, / и заступ в них стучит...». (Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. Т. 4. СПб: Пушкинский фонд, 1998. С. 58.)
15 Степанова М. Старый мир. Починка жизни. С. 8.

телеологического вектора. Здесь движение от смерти к жизни, от изоляции к речи либо остается под вопросом, либо и вовсе оборачивается в обратную сторону. Присутствие будущего в ней зыбко, а преобразование если и возможно, то не как торжество возрождения, а как тихий переход в другую форму хранения — за щекой, в шкафу, в снегу.

По другую сторону пандемии и постигшей нас смены веж и веков — повесть Степановой «Фокус», вышедшая в 2024 году. Здесь в автобиографическом ключе, более присущем степановской прозе, чем поэзии, возвращаются темы изгнания, заточения и жизни после смерти («Еще не сдохла, снова с вами», — мечтает воскликнуть героиня, прежде чем разыграть свой фокус¹⁶). Сама изгнанница, уже как бы исчезнувшая из своего мира, участвует в цирковом «смертельном номере», где ей нужно забраться в саркофаг, «похож<ий> на хрустальный гроб со спящей красавицей из детской книжки», скрючиться в нем и ждать, пока его распилят «красавица с косой» — фигура, в которой легко угадывается травестия смерти. Во многом это распиливание произошло уже раньше, не столько физически, сколько через изгнание, войну и отчуждение от родного языка, а потом и от собственного имени.

Аналогично, сюжет с саркофагом, как и вся сомнамбулическая преамбула к нему — когда героиня из купе поезда оказывается в таком же гробоподобном гостиничном номере — вызывает в памяти растерянное, сновидческое замешательство из «Священной зимы»: «Как мы оказались в этом шкафу? / (Как я оказалась в этом гробу?)». Если в поэме образ дома без дверей (дома наших общих историй, литературы) еще сопротивляется изоляции, предлагая своего рода вакцину против ковидного, зимнего, экзистенциального домашнего ареста, в повести все выходы к языку — своему или чужому — оказываются открыты, а дом подменен кочующим саркофагом.

Вместе с тем уже в «Священной зиме» и общие истории, и поэзия — вакцина сомнительная. Предлагает ли интертекстуальное воображение путь вовне, к освобождению, к другому или, напротив, только подчеркивает повторяемость, даже цикличность наших бедствий — изгнаний, войн, мора? Отправляют ли нас чужие тексты в путешествия и приключения (отсюда — многочисленные приключенческие мотивы в «Священной зиме»)? Или цитатность, работа с аналогиями и вариациями — намеренно погружает нас в состояние беспокойной, томительной инерции?

Проецируя на наш вещественный и телесный мир свойства литературы с ее диалектикой открытости и замкнутости, Степанова обнаруживает в нашем экзистенциальном оцепенении больше художественных возможностей, чем практических. Эта множественность сюжетов, голосов и слов увлекает и утешает (а может, как и в цитируемых ею сказках, усыпляет). «Священная зима» — конечно, далеко не первый текст, обращающийся к литературной традиции в поисках языка для осмысления потрясений настоящего. Поиск связи (пусть и через разрыв) с предшественниками — основополагающий принцип как поэтического языка, так и исторического мышления в поэзии. Новизна этих поисков в поэме Степановой заключается в том, что она не утверждает, а испытывает на прочность саму эмансипаторную функцию чтения, речи, памяти и поэтического сохранения всего.

16 Степанова М. Фокус. Новое издательство, 2024, С. 55.