

Эндрю Кан, Стефани Сандлер

Дискурсы любви в «Священной зиме 20/21»

DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_70

Andrew Kahn, Stephanie Sandler
Discourses of Love in *Sviashchennaia zima 20/21*

Эндрю Кан

PhD; Оксфордский университет, Великобритания, профессор русской литературы
andrew.kahn@seh.ox.ac.uk

Стефани Сандлер

PhD; Гарвардский университет, США, профессор кафедры славянских языков и литератур
ssandler@fas.harvard.edu

Andrew Kahn

PhD; University of Oxford, UK, Professor of Russian Literature
andrew.kahn@seh.ox.ac.uk

Stephanie Sandler

PhD; Harvard University, USA, Professor at the Department of Slavic Languages & Literatures
ssandler@fas.harvard.edu

В коротком эссе 2007 года Мария Степанова, руководствуясь знаменитыми словами Эмили Дикинсон о том, как узнать настоящее стихотворение, отделяет любовную лирику от всех прочих стихов. Степанова пишет: «Поэзия опознается по чувству пронизывающего холода, по невозможности согреться»¹. К этому переводу образа и мерила Дикинсон Степанова добавляет свое собственное определение, выражающее пространственный опыт: «Ландшафт, который предъявляет для опознания поэтический текст — пустынный (потому что чужие здесь не ходят), странный (потому что само место, о котором идет речь, — странное). Оно никуда не ведет, ничего не обещает»².

То, что для Дикинсон холодно, для Степановой пустынно и странно. Эта перемена соотносится с наблюдением Степановой о том, что любовная поэзия, в отличие от лирики вообще, нам знакома; она говорит читателям о понятном, близком и, в известном смысле, утешительном: «Любовная лирика ведет нас за руку, освещает темные углы и отгоняет призраков от нашей кровати. Все это уже было, не бойся, ты здесь не один, говорит любовная лирика»³.

Это любопытное противопоставление неявно, если не прямо, подводит Степанову к выводу о том, что утешение, даруемое любовной поэзией, менее ценно, чем суровые, «странные» ландшафты, в которые приглашают нас стихи на любую другую тему. Тем не менее ее собственное творчество, в особенности «Священная зима 20/21», наглядно иллюстрирует соединение этих поэтических режимов и удовольствия, получающегося тогда, когда любовная поэзия уступает место любви к поэзии.

Любовный дискурс тут сформирован холодной рациональностью и рассудительностью касательно затруднительных эмоциональных положений, властных отношений и потрясений, связанных с расстоянием и разочарова-

1 Степанова М. Один, не один, не я // Степанова М. Один, не один, не я. М.: Новое издательство, 2014. С. 226.

2 Там же. С. 226—227.

3 Там же. С. 228.

нием. Очевидно, что эстетическим ориентиром для Степановой является классический поэт Овидий, чьи стихотворения из «Скорбных элегий» («Tristia»), «Писем с Понта» («Ex Ponto») и «Героид» («Heroides») она преобразует в обеих частях «Священной зимы 20/21»; то, что Овидий писал о любви в «Искусстве любви» («Ars Amatoria») и «Средствах от любви» («Remedia Amoris»), также служит для нее источником вдохновения.

Те многочисленные формы, в которых наставничество Овидия ощущается в «Священной зиме 20/21», будут занимать нас в первую очередь, но в том, что касается основной аргументации или философии любви, текст Степановой также заслуживает сравнения с аналитическими рассуждениями Лидии Гинзбург. Не скованная строгими гендерными ролями, которые Гинзбург приходилось теоретически осмыслять, Степанова ослабляет связи между общественными ожиданиями и гендерной идентичностью. Она находит дорогу к игривости любви, не упуская из виду ее рисков и разочарований. Некоторые из главных текстов Гинзбург о любви (из ее записных книжек) написаны в форме диалога⁴, и Степанова тоже пишет о любовных перипетиях, противопоставляя друг другу множество голосов от Екатерины II до Потемкина, от Овидия до женщин, чьи голоса звучат в его «Героидах».

Еще один релевантный ориентир — это работы Ролана Барта; фрагментарность его эссе удивительным образом напоминает шероховатую прозу Гинзбург. Степанова тоже умышленно соединяет разнородные части, оставляя асимметричные и манящие пространства между некоторыми стихотворениями, чтобы читатель мог заметить контрастные стили среди паттернов и сходств. Тем не менее связь между Степановой и Бартом имеет скорее аффективный, чем формальный характер. В начале «Фрагментов речи влюбленного» Барт заявляет, что «любовная речь находится сегодня в *предельном одиночестве*»⁵, настраивая нас на то, как опыты одиночества и оставленности создают те многочисленные формы, которые любовь принимает в поэме Степановой. Таким образом, условия пандемийной изоляции и овидиевой ссылки — два организующих мотива «Священной зимы 20/21» — оказываются идеальной средой для процветания любовного дискурса.

Тем не менее для Степановой наиболее очевидным и постоянным способом сочинения своей собственной речи влюбленного являются разные способы повторения и переосмысления сочинений Овидия, с чего мы и начнем. Овидианство, придуманное для «Священной зимы 20/21», — это особого рода композиционный принцип, выходящий далеко за пределы интертекстуальных аллюзий, тоже играющих свою роль. Возможно, для уяснения его действия будет полезна музыкальная аналогия: техника Степановой напоминает то, как композиторы используют последовательности нот в сериализме. Подобно соотносящимся друг с другом в сериализме высотам, полный комплект произведений Овидия (а не только стихотворения о ссылке) присутствует во всех составляющих поэмы Степановой, но обычным правилам повторения не со-

4 О том, что Гинзбург писала о любви, а также подробные сноски на многочисленные релевантные тексты см. в: Ван Баскирк Э. Реальность в поисках литературы: Проза Лидии Гинзбург / Пер. с англ. С. Силаковой. М.: Новое литературное обозрение, 2020.

5 Барт Р. Фрагменты речи влюбленного / Пер. с фр. В. Лапицкого. М.: Ad Marginem, 1999. С. 80.

ответствует. В первой части горький удел самого Овидия и два его цикла о ссылке, «Скорбные элегии» и «Письма с Понта», составляют одну сюжетную линию, однако рядом с ней возникает другая, посвященная Екатерине II и Григорию Потемкину, тематически с ней связанная. Потемкин, как и Овидий, умирает недалеко от Черного моря, и многие письма, из которых Степанова заимствует фрагменты, были написаны Потемкиным в Крыму.

Овидий, как своего рода тональность, еще решительнее является во второй части через полифонию говорящих. Голоса некоторых из них поставлены так, чтобы воспроизводить душевную смуту женщин из «Героид» Овидия и его же «Метаморфоз». Сочетанием накладывающихся друг на друга мотивов может объясняться непредсказуемость книги; темы переходят одна в другую или сочетаются. Лексиконы ссылки, оставленности, томления, мести, страха и индивидуальности в «Священной зиме 20/21» образуют новые сочетания и создают неожиданные акценты. Любовь и ссылка, любовь и насилие, насилие и гендер, люди и боги, милосердие и жестокость соединяют тексты Овидия по-новому. Эти пересечения делают книгу исторической (древний Рим, Россия XVIII века) и вневременной (сказка, миф); мужской (Овидий, Потемкин) и женской (Екатерина, Ариадна и проч.); избыливающей подтекстами и глубоко оригинальной. В мысли поэмы есть мощная относительность, переустраивающая ключевые темы Овидия, но не сообразно с повествовательной последовательностью, а скорее как тональную серию, охватывающую множество ситуаций. Любовь населяет произведения Овидия, а поскольку практически все его главные произведения отражаются в поэме, ее строки тоже густо насыщены любовью.

Овидианские тропы ссылки и любви пронизывают наиболее эмотивные строки поэмы, и напряженное одиночество ссылки усиливает чувство любви. К Овидию восходят три любовных жанра в поэме: элегия, драматический монолог (или ария) и переписка. В колофоне, которым заканчивается «Священная зима 20/21», написанные в ссылке элегии Овидия упоминаются как источник, и эти текстовые интерлюдии сами по себе обладают такой связностью и силой, что породили отдельную публикацию с переложениями Евгения Осташевского⁶. Когда персонажи меняют форму и наряд, сходство с «Метаморфозами» также способствует развитию темы любви, особенно в игровом рассказе о гендерной флюидности во второй части поэмы.

Что такое любовь у Овидия и, соответственно, у Степановой? В понятии любви заключено все положительное и одновременно – противоречие и даже противоположность, о чем напоминают заглавия самого Овидия, поскольку он — автор и «Искусства любви», и менее известных «Средств от любви». Ссылка — это любовь к оставленному; любовь нежна и любовь жестока; любовь чудесна и любовь ужасна; любовь — это злость и любовь — это прощение; любовь горяча и любовь холодна, буквально и метафорически; любовь в небесах и на звездах — и любовь на дне морском. Если тут есть нечто постоянное, то это вечная недозволенность любви. От исходного, неназванного преступления Овидия до заигрываний Потемкина, любовь в поэме раз за разом предстает противозаконной (такое о ней представление может быть чем-то обязано классическим трагедиям Марины Цветаевой).

6 *Ostashevsky E., Stepanova M. Ovid Void. NY.: World Poetry Books, 2025. Фрагмент см. в: The White Review. 2022. № 32 (URL: <https://www.thewhitereview.org/poetry/ovid-void/>).*

Монологам, которые произносят горящие женщины, «Героиды» Овидия, отведено немало места во второй части, и Степанова принимает там интригующие решения: она повторяет жалобы Дидоны, Ариадны и Пенелопы, но также находит место для монолога амазонки, и решительные слова воительницы становятся мерой страстных слов, которые произносят другие. Есть там и монолог О (вероятнее всего, Омфалы), кокетливой, переменчивой фигуры, поворачивающей дискурс утраты — к радости от превращений любви. Страсть, оставленность и стойкая любовь женщин в этой части «Священной зимы 20/21» соответствуют тоске Овидия по Риму в «Скорбных элегиях» и «Письмах с Понта».

В отличие от «Героид», трактата Овидия «Искусство любви» Степанова напрямую не повторяет. Тем не менее подтрунивание, которое присутствует в переписке Екатерины с Григорием Потемкиным, сопоставимо с предписаниями касательно принципов и методов соблазнения из «Искусства любви». Их мир как любовников напоминает мир Овидия, как бы далеки ни были друг от друга в историческом отношении имперский Рим и имперский Санкт-Петербург. Из своего прочтения объемистой переписки Степанова создала Екатерину, чья «речь влюбленной» отличается от отчаянных сетований героинь Овидия. Вместо их страсти Екатерина производит дискурс нежности, в основном выражающейся в уменьшительных наименованиях Потемкина⁷.

*Душа моя милая,
Голубчик родной!
Гяур, Москов, козак яицкий,
Пугачев, индейский петух, павлин,
Кот заморский, фазан золотой,
Тигр, лев в тростнике.
Тебе подобного нету и на всех плевать⁸.*

*О, холодно, холодно!
Знатно, окошки где открыты.
Гяур, москов, казак.
Казак, москов, сукин сын.*

(с. 26)

Повторяющиеся обращения имеют как будто сугубо звательный характер; их смысл в том, чтобы призвать другого. Эти строки могли бы быть заклинанием, заставляющим возлюбленного появиться.

В каких-то письмах эта нежность переходит в своего рода детский лепет. Формальный аналог этой детской речи — использование в поэме детской литературы: «Льва, колдуньи и платяного шкафа» К.С. Льюиса (из его серии «Хроники Нарнии»), «Снежной королевы» Ганса Христиана Андерсена и «Щел-

7 См. неполный список уменьшительных наименований Потемкина, составленный Arzamas Academy: Бирюкова Н. «Любовный словарь» Екатерины и Потемкина (URL: <https://arzamas.academy/materials/88>). Примечательно, что в своих письмах Екатерина иногда сокращала их по первым буквам, например, «Г:М:К: К:М: С:С:Т:М:С:» в письме от 8 мая 1774 года (URL: http://az.lib.ru/e/ekaterina_w/text_0030.shtml).

8 Степанова М. Священная зима 20/21. М.: Новое издательство. С. 13. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

кунчика» Э.Т.А. Гофмана. Выбирая из писем Екатерины глупые девчачьи нежности, рискуешь превратить императрицу, прославившуюся как проводник просветительской мысли, в нечто вроде беспомощного ребенка. Но этот риск оправдан, поскольку кокетливое подтрунивание показывает, что Екатерина и Потемкин тоже создали во множестве своих писем особого рода любовное произведение. Эта романтическая комедия нравов, полная остроумных обменов репликами и роскошных обстановок, обладает причудливым сходством с голливудскими фильмами о повторных браках в интерпретации философа Стэнли Кэвелла⁹. Он выделил особый тип любовного дискурса, в котором разговор удивительным образом уравнивает один пол с другим и зачастую дает женщине некоторое преимущество, которое и имеет Екатерина перед Потемкиным. Сила и уязвимость ее личности в чувственной сфере разом напоминают о ее военных достижениях в реальности (присоединение Крыма, победа над Пугачевым) и контрастируют с ними.

Тема Екатерины и тема Овидия дискурсивно соединяются в «Священной зиме 20/21» еще одним любопытным способом. «Героиды» Овидия были впервые переведены на русский в XVIII веке, и весьма существенно, что одну из самых замечательных поэтических версий этого цикла трагических монологов сложила гекзаметром современница Екатерины, женщина, княжна Екатерина Урусова. Юлия Волхонович убедительно продемонстрировала, что Урусова раскрыла возможности *героид* как жанра, создав такие переложения, в которых женщины рассказывают свои собственные истории, а любовные тяготы не всегда приводят к трагедии. Эту модель и разрабатывает Степанова¹⁰.

Как и Урусова, Степанова дает возможность женщинам рассказывать их истории и также показывает, как обыгрывать гендерные конвенции. Эти пассажи разнообразны по тону, но некоторые из них — легкомысленные, даже смешные. В их число входят монологи, не основанные непосредственно на «Героидах», и они могут повторять темы Екатерины; возможно, действеннее всего в этом отношении слова, которые произносит О.

(О)

Хотелось бы все-таки знать, какую форму
 Ты примешь там, где формы давно сношены,
 Тела сданы на переплавку, никто никого не помнит,
 И тебя нельзя узнать по когтям твоего льва.
 Когда мы были вдвоем, мы были кто захочешь,
 Как скажешь — так и были, счастливая наша флюидность
 Заполняла, как море, все отверстия тела.
 Я была генерал и одновременно птичка,
 Генерал и армия, генеральша и самовар,
 А ты лев с когтем, девочка с прялкой, рядовой на гауптвахте,
 Мокрый подгузник, жук-навозник, движимый праздник.
 Ты носил мою юбку. Я носила твой камуфляж.
 Я перестала брить ноги, ты писал сидя,

9 Cavell S. Pursuits of Happiness: Hollywood Comedies of Remarriage. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

10 Volkhonovich Y. Russian Heroïdes, 1759–1843: Translations and Transformations (PhD diss., University of Southern California, 2014).

Травестируя этим властные отношения,
 Плюя на гендер с его полыми половинками,
 Успевая побыть попеременно одновременно
 Папой и мамой, кленом и рябиной, генералом и птичкой,
 Но никогда просто тобой и мной:
 Пожилым офицером в провинциальном городе
 И изобретательной дамочкой из местных —
 Вот эта тактика и облегчила нам расставание,
 И я уверенно рассчитываю не узнать тебя там.

(с. 35–36)

Тут Степанова применила модель драматического монолога из «Героид» с мотивами превращения из «Метаморфоз». Поэта интересует любовная игривость, которая здесь более важна, чем то, в чем философ Марта Нуссбаум научила нас видеть «знание любви»: это возможность, как говорит Степанова, «травестировать властные отношения»¹¹. Шутка об «отверстиях тела» переключается с написанным раньше стихотворением Степановой «Женская раздевалка клуба “Планета Фитнес”»¹² и обыгрывает имя героини, Омфала, которое означает пупок; героиня эта упоминается в спорном отступлении о Геркулесе и Омфале в девятом письме «Героид». Здесь оно передано прямой речью в смело разговорном тоне¹³. Екатерина в военном наряде тоже мелькает среди образов поэмы, как, например, в пассаже, где говорит «другая А», амазонка. Но для «О» значение, придаваемое костюму и маскараду, превращает любовные встречи в нечто одновременно театральное и праздничное. Наедине любовники могут быть, кем захотят.

Их совместное одиночество с его многочисленными удовольствиями может ощущаться совершенно не так, как одинокая ссылка, на которую жалуется Овидий. Его сетования звучат пронзительнее всего, когда он говорит, что утрачивает язык: «Уже чую, голова тяжела, ноздри раздуваются / Где было речь — теперь вык и мык и як» (с. 24). И тем не менее он продолжает писать элегию за элегией и заявляет: «А что делать еще, когда ничего не поделаешь? / Мы поем как потеем, такое устройство» (с. 31). В своем неуклонном стремлении превращать чувства в слова, расширять язык поэзии Овидий служит примером Степановой, а та — всем, кто придет на смену ей.

В завершение упомянем последний текст Овидия — «Любовные элегии» («Amores»), еще один его цикл, который изменил классическую элегию, раскрыв многие аспекты любви. Степанова снова осмысляет композиционную модель Овидия в ракурсе философии, представлений о задаче поэта: предполо-

11 Nussbaum M. *Love's Knowledge*. New York: Oxford University Press, 1990.

12 Степанова М. Физиология и малая история. М.: Прагматика культуры, 2005. С. 37–39. Стихотворение начинается словами: «Общего ничего, кроме тепла и шерсти / Одинаких ключей и девяти отверстий, / Наполняемых чем? влагой, сладью, говном» (с. 37).

13 Разъяснение этого спора см. в: Jacobson H. *Ovid's «Heroides»*. Princeton: Princeton University Press, 1974. P. 228–242. Джейкобсон характеризует описание Геркулеса в услужении у Омфалы, к которому отсылает Степанова, как «пассаж, обыкновенно вызывающий нарекания из-за своего подчас комического, едва ли не смехотворного тона» (р. 237). Вероятно, комизм — еще одна черта, привлекающая Степанову в этой интерлюдии.

жим, что и «Любовные элегии» могут присутствовать, пусть и по большей части скрыто, в композиции «Священной зимы 20/21», и это направляет наше внимание на любовь другого рода. Филолог-классик Лукия Афанассаки утверждает, что самое значительное нововведение Овидия в «Любовных элегиях» заключается в использовании любви как метафоры поэзии¹⁴. Степанова делает нечто в этом же роде, соединяя темы любви и занятия поэзией. В ее тексте любовь между людьми переживает взлеты и падения, но любовь к поэзии оказывается постоянной; она длится во всех частях поэмы, даже в строках, в которых, кажется, тема композиционного процесса напрочь отсутствует.

Любовное отношение поэта выражается в «Священной зиме 20/21» не только лексически, но и интонационно, когда слова, нагруженные значениями их предшествующего использования, вбрасываются в пассажи с описаниями или повествованием о чем-то вроде бы совсем другом. Яркий пример возникает уже на первых страницах поэмы, и нет ничего удивительного в том, что лексические единицы взяты из стихов Осипа Мандельштама¹⁵. В пассаже, где описываются ощущения запертого в шкафу (отсылка ко «Льву, колдунье и платяному шкафу»), шкаф содержит «руно». Это слово приводит на память «золотое руно» из стихотворения Мандельштама «Золотистого меда струя...» Стихотворение это было написано в Алуште, неподалеку от мест, куда был сослан Овидий (Алушта находится приблизительно в пятистах километрах от города Томы, сегодняшней румынской Констанцы, по другую сторону Черного моря). Отдавая свою собственную дань тому, как Овидий наполнил собой эту область в русском культурном воображении того времени, Мандельштам дал своему второму сборнику, в котором появилось стихотворение «Золотистого меда струя...», название «Tristia», неотделимое от Овидия¹⁶. В «Tristia», своем собственном собрании скорбных элегий, Мандельштам пишет о перемещениях и тоске по домашней защищенности, которые снова возникают в тексте Степановой.

Этим пассажем она дает и другие основания с любовью и тоской думать о Мандельштаме. В шкафу, содержащем руно, также имеются шубы, напоминающие о шубах из волшебного шкафа, описанных во «Льве, колдунье и платяном шкафу». Но после слова «руно» читатель уже готов вспомнить «не по чину барственную шубу» Мандельштама из «Шума времени», а также многочисленные другие упоминания «шубы», сделавшие ее постоянным образом в сочинениях поэта¹⁷. Основываясь на этих ассоциациях, Степанова дважды использует в следующей строке глагол «блуждать»: «Блуждаешь в них (блуждаем в них) как в лесу». Этот мотив тоже, кажется, восходит ко «Льву, колдунье

14 Athanassaki L. The Triumph of Love and Elegy in Ovid's Amores 1, 2 // *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*. 1992. № 2. З. 125–141. Р. 126.

15 О других элементах взаимодействия этого текста с текстами и биографией Мандельштама см. статью Ирины Паперно в этом блоке.

16 Это стихотворение входит в «крымско-эллинский» цикл, выделенный в: *Левин Ю.И.* Заметки о крымско-эллинических стихах О. Мандельштама // *Русская литература*. 1975. № 10/11. С. 5–31.

17 Степанова подчеркивает более общую значимость меховой шубы — и ощущения холода, столь важного для «Священной зимы 20/21» — в эссе 2016 года о «Шуме времени». Она пишет: «Текст разворачивается при низких температурах, от зимы к зиме, в облаках пара и шорохе шуб» (*Степанова М.* В поисках отвергнутого времени // *Коммерсантъ Weekend*. 2016. 29 января (URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2896820>).

и платяному шкафу», где дети выходят из волшебного шкафа в лес, поэтому сюжет не теряет связности. Но этот глагол также отсылает к «блуждающим снам» из стихотворения Мандельштама 1914 года «Я не слышал рассказов Оссиана...» — стихотворения, кончающегося образом «блаженного наследства».

Этим блаженным наследством упивается и Степанова; Мандельштам в нем — одна из любимейших фигур. Не в последнюю очередь для самой Степановой: в завершение своего короткого эссе, в котором деконструируется идея любовного стихотворения, — с него начинается наша статья — она, оставляя критику любовной поэзии, восхищенно выделяет одно стихотворение, которое называет лучшими любовными стихами XX века: стихотворение Мандельштама к Наташе Штемпель — «К пустой земле невольно припадая...»¹⁸. У этого стихотворения есть одно важное достоинство, говорит Степанова: оно превращает своих читателей в нечто вроде детей (давая еще одно объяснение отсылкам к детям-героям «Льва, колдуньи и платяного шкафа» в «Священной зиме 20/21»). Степанова создает свои собственные ассоциации между Мандельштамом и темой детства, обращаясь и к его стихам, и к его прозе. Как она намекает в своем эссе о «Шуме времени», превращение Мандельштамом своих детских воспоминаний в противоречивый текст открыло новый способ письма о личном прошлом; Мандельштам нашел для него холодный тон.

Упоминание холода возвращает нас напоследок в морозный мир «Священной зимы 20/21», и это закономерно. Но нам представляется, что в замечаниях Степановой о Мандельштаме и его воспоминаниях мы также читаем размышления, относящиеся к ее собственной виртуозной прозаической вещи, «Памяти памяти», опубликованной всего годом позже эссе о Мандельштаме, в 2017 году. Возможно, это постижение новых способов письма о прошлом перешло в стихи Степановой о заснеженном настоящем 2020–2021 года, и, разумеется, оба текста полны разными формами любви. В сущности, «Священная зима 20/21» делает для любовной поэзии то же, что «Памяти памяти» делает для конвенционального письма о прошлом. Наряду с прочими многочисленными смелыми решениями, эта поэма подступает к модальности, к которой серьезные женщины-поэты имеют все основания относиться с опаской. Степанова превосходно сознает все риски, и тем не менее, направляя в нужное ей русло голоса Овидия, его героинь, Екатерины и многих других, она создает не только священную зиму, но и священные любовь и привязанность. Слои аллюзий и интертекстов становятся замечательным доказательством того, что сама любовь есть шероховатый, неровный, ассиметричный дискурс, призывающий расслышать в себе множество голосов.

*Авторизованный перевод с английского
Дмитрия Харитонова*

18 Степанова М. Один, не один, не я. С. 229–230.