

Ирина Паперно

## Читая «Священную зиму 20/21» летом 2021 года

DOI: 10.53953/08696365\_2025\_196\_6\_31

Irina Paperno

Reading *Holy Winter 20/21* in the Summer of 2021

### Ирина Паперно

Университет Калифорнии, Беркли, почетный профессор кафедры славянских языков и литературы; PhD  
ipaperno@berkeley.edu.

### Irina Paperno

PhD; Professor Emerita, Department of Slavic Languages and Literatures, University of California, Berkeley  
ipaperno@berkeley.edu.

Летом 2021 года, во время эпидемии ковида, в Беркли, Калифорния, два литературоведа, Люба Гольбурт и Ирина Паперно, встречаясь каждую неделю (на свежем воздухе), вместе читали книгу Марии Степановой «Священная зима 20/21», строфу за строфой. Профессиональная деформация способа чтения проявилась в напряженных поисках источников, в том общем наборе прочитанного, которое объединяет людей, читающих и анализирующих стихи<sup>1</sup>. Но это чтение было также и острым экзистенциальным опытом, со-временным опыту самого автора, и нам казалось, что в силу обстоятельств ее создания, в условиях пандемии, поэма приглашала к такому чтению. Чтение было способом вписать свои переживания в мир слов, сформированный опытом многих литературных поколений. Тогда же мы составили подстрочный комментарий к поэме, и, пользуясь этим комментарием, я приведу несколько моментов из этого коллективного чтения, дополнив его размышлениями, пришедшими позже<sup>2</sup>.

Другие читатели говорят о «цикле» или о «книге стихов», но мы читали «Священную зиму 20/21» именно как поэму, в которой, при характерном для Степановой многоголосии, преодолевающим авторское «я», единство темы и наличие особого пандемического хронотопа создают повествовательную целостность. Это поэма, в которой резкие сломы голоса, тона и жанрового регистра, от строфы к строфе, являются едва ли не главным структурным принципом, который был отмечен многими критиками.

Приступив к чтению, мы надолго остановились на заглавии: «Священная зима 20/21», за которым стоял целый ряд ассоциаций: «Весна священная» Стравинского (1913) и одновременно «Священная война» — почти что произвольное воспоминание о советской песне 1941 года. Другой читатель, с которым мы делились своими находками, указала нам на симфоническую

- 
- 1 Здесь и дальше я пользуюсь идеями и фразеологией Григория Дашевского из знаменательного эссе (лекции) «Как читать современную поэзию» (*Дашевский Г.* Стихотворения и переводы. М.: Новое издательство, 2020. С. 143–156).
  - 2 Автор глубоко признателен Любе Гольбурт, а также принявшим заочное участие в чтении друзьям и коллегам Йоханне Ренате Дёринг и Катарине Раабе за многие наблюдения.

ораторию Леонида Десятникова «Зима священная 1949 года» (1998, 2006), а Гугл принес комментарий к ней самого композитора: «Зима священная 1949 года — мертвая, застывшая советская эпоха... Зима. В общем, лютая стужа»<sup>3</sup>. Эхо «зима — война» затем следовало за нами на протяжении всей поэмы.

А цифра в заглавии — 20/21 — говорила не только о переходе из 2020-го в 2021-й год, но и из XX в XXI век, и мы не могли избежать ассоциации с формулой из «Поэмы без героя» Ахматовой: «приближался не календарный, настоящий двадцатый век», и с веком, который начался в 1914 году с Первой мировой войной. Об этой ассоциации писала Степанова в эссе о пандемии «Война без врага» (опубликованном в газете «Коммерсант» 3 апреля 2020 года): это то, о чем говорят и думают вокруг. Такие общие ассоциации создают среди читателей тесное сообщество, но в этом случае привычное интеллигентское чувство общности оттенялось новизной испытываемого — ощущением (как описала это в своем эссе Степанова), что «такого еще не было».

Для нас, литературоведов, занимающихся давно прошедшими эпохами, странным было и то, что читать приходилось в присутствии автора и с ее участием. Так, в самом конце текста нас ждала авторская заметка о том, чьи «слова и голоса» можно услышать в поэме:

Некоторые из них принадлежат Эриху Распэ (и его герою, которого нельзя путать с историческим бароном Мюнхгаузеном) в пересказе Корнея Чуковского, средневековому путешественнику сэру Джону МанDEVИЛЛЮ (говорящему словами Джозефа Аддисона), Гансу Христиану Андерсену (в русском переводе Анны и Петра Ганзенов), русской императрице Екатерине Второй (и ее возлюбленному, Григорию Потемкину), ссыльнопоселенцу Публию Овидию Назону (и его многочисленным переводчикам), а также Кеннету Рексроту, когда он переводит классических китайских поэтов.

март 2021<sup>4</sup>

А вскоре после выхода книги, летом 2021 года, Мария Степанова дала несколько интервью, в которых она назвала «некоторое количество культурных ассоциаций», заключенных в тексте («...и мы вспоминаем мальчика Кая... И мы вспоминаем Дантовское озеро, девятый круг...»). Она упомянула и о заглавии: «С поклоном нашему другу Леониду Десятникову». К этому времени мы уже определили большую часть таких источников и были разочарованы тем, что работу литературоведа взял на себя сам автор, но, подумав, приняли это как часть особой ситуации поэмы, при которой создание и рецензия проходили почти одновременно.

И вот, разными путями, на слух, и с помощью сообщества читателей, и через Гугл, и с подачи автора, заглавие разворачивало перед нами поле возможностей — снежный ком ассоциаций, несущих в себе неоднозначные сигналы: священная весна и священная зима, война, 1914 и 1941 год, Серебряный век и

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

4 Здесь и далее текст поэмы цитируется по изданию: Степанова М. Священная зима 20/21. М.: Новое издательство, 2021. Эта заметка находится за пределами пронумерованных страниц. Далее номера страниц указываются в скобках в тексте.

застывшая советская эпоха, и настоящий двадцать первый век. И за всем этим вставал принцип: это уже было однажды — и историческое событие, и слова, его обозначающие. И с противоречивым чувством — думая о новом опыте жизни в карантине и об общем для нашего сообщества запасе цитат — мы с коллегой приступили к чтению поэмы.

Эпиграф из «Приключений Барона Мюнхгаузена» подготовил нас к тому, что «дело было зимою» и «шел снег», и к тому, что не все рассказанное надо принимать на веру: мы слышали авторскую иронию.

А первые строки сбили нас с установившихся ожиданий:

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

(с. 7)

На слух эти образы не были цитатными или интертекстуальными, и мы прочли их как приглашение последовать за автором в поисках слов: как описать такую зиму? Спотыкаясь, текст разворачивается за счет метафоры (как?) и за счет звука<sup>5</sup>. Позже мы поняли, что здесь также берет начало тема строительства дома, которая затем проходит через всю поэму.

В следующей строфе, развивающей — другим поэтическим языком — тему снега, мы были озадачены странными образами:

Летучие фракции снежного праха  
Пикируют кавалеристами  
На повинную голову  
На самую ее маковку

(с. 7)

Здесь ассоциация зимы и войны подкрепляется образом снега, атакующего читателя. А слово «фракция» показалось загадочным. Мы подумали о политическом значении (партийная фракция) и остановились на понятии из химии (помог Гугл): «летучие фракции» — это продукты испарения и конденсации, стоящие в воздухе. В ситуации пандемии коронавируса этот образ говорил нам о присутствии в воздухе частиц, грозящих опасностью.

Когда же мы дошли до конца поэмы, увидев замечательный образ замерзших на сильном морозе и затем оттаивающих слов (ключевой для поэмы) — «За щекой / Слова чужие тают, как рафинад» (с. 49), — мы подумали о снежном прахе в металитературном ключе — как о застывших частицах чужой речи, висящих в воздухе и атакующих сознание читателя.

«Пора в зимнюю спячку...» (с. 7). С этого момента мы следовали за образами стазиса: остановка, застывание, замерзание, замирание, зимняя спячка, сон, обособление, покинутость, ссылка, заключение (в автозаке, в шкафу, в гробу, в гробу хрустальном).

В следующей строке поэма возвратила нас к вопросу «как»:

---

5 О звуковом эффекте начальной строфы пишет в своем эссе в этом номере Ольга Радецкая, о семантических — Люба Гольбурт.

Как труп разъятый в пустыне лежатый  
Как остановите-вагоновожатый  
Как положено  
Лежать, где уложено

(с. 7)

И мы последовали за автором в стратегии разворачивания текста за счет узнаваемых ассоциаций с поэтическими текстами прошлого. Здесь своими словами обозначены «Пророк» Пушкина («Как труп в пустыне я лежал») и «Заблудившийся трамвай» Гумилева («Остановите, вагоновожатый, остановите сейчас вагон»). Новообразованные фразеологизмы «остановите-вагоновожатый» и «труп в пустыне лежатый» — индексы этих общеизвестных в сообществе читателей текстов — звучали для нас иронически. А в слове «лежатый» (образованном по звуку — в рифму к «вагоновожатый») мы увидели новое прилагательное, обозначающее залежавшиеся слова.

Мы решили, что в поэме происходит вторичная переработка и радикальная деформация уже использованного поэтического слова (работа с интертекстуальностью) и слова как такового (работа с языковой формой), продолжающая ту борьбу с разными формами омертвления и застывания материи языка, которой занята во всем своем поэтическом творчестве Мария Степанова.

Следуя за вопросом «как», мы напряженно следили и за вторым, металитературным планом поэмы — за размышлениями над тем, как писать стихи о небывалом опыте пандемии — размышлениями, воплощенными в поэтических образах.

И так мы читали, то возвращаясь назад, то забегая вперед, и смысл слов, образов и мотивов разрастался как снежный ком.

В следующей строфе, с образом ледяной избушки, мы вернулись к теме строительства дома и вступили в зону знакомого с детства жанра сказки.

Жил был заяц со своей лисицей  
У самого синего моря.  
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<sup>6</sup>

(с. 7)

Услышав пушкинскую «Сказку о рыбаке и рыбке» и популярную сказку «Зайкина избушка», мы оказались в мире детства, ощутимо присутствующем в поэме.

А в следующей строфе нас ждал новый резкий слом голоса, тона и жанра. И при этом мы вступили в пространство сна. Во сне явился уже знакомый образ лежащего, как будто мертвого человека:

---

6 О слоне, слюде и льде как строительных материалах пишет в этом номере Люба Гольбург.

— Видела сон: стол. А на том столе  
Не стоял, но лежал прекрасный человек.  
И на нем было надето:  
одежда серая, сободем опушенная.  
— Матушка, Всемилостивейшая Государыня!  
— Мраморный мой красавец.  
Мой голубчик бесценный и беспримерный.  
Право, крупно тебя люблю. Сам смотри.  
(с. 8)

Курсив указал на цитатность, и не трудно было опознать голос Екатерины II, говорящей на иностранном для нее, деформированном русском языке, а обратившись к изданию ее переписки в серии «Литературные памятники» мы убедились, что этот текст представляет собой вольное переложение письма Екатерины к Г.А. Потемкину, ее возлюбленному<sup>7</sup>. В дальнейшем переложения писем Екатерины и краткие отклики Потемкина (многие из них написаны, когда Потемкин находился в Крыму) появляются в поэме еще не раз, говоря о покинутости, о любви, о власти<sup>8</sup>.

Мы внимательно следили за развитием образа сна и замирания:

Тут-то и все уснуло:  
И ветер в трубе, и огонь в очаге,  
И боль в голове, и в кране вода.  
(с. 8)

Здесь мы узнали другую с детства знакомую сказку, на этот раз, из собрания Братьев Гримм — «Шиповничек», где «все уснуло». И притом эти сказочные образы уже были задействованы в памятном нам стихотворении Иосифа Бродского «Большая элегия Джону Донну»: «...уснуло все вокруг».

И так мы следили за тем, как чужие слова, уже не однажды использованные — залежавшиеся («лежательные», как мы теперь говорили) слова — мобилизуются в поэме, занятой и описанием нового опыта, и вопросом о том, как описать такой опыт.

Наше внимание привлекло словосочетание «И боль в голове, и в кране вода» (с. 8), в котором грамматический параллелизм скрывает два образа, относящихся к явлениям разного характера, так что текст разворачивается за счет обновления привычной, застывшей языковой формы. (Позже этот ход повторяется: «И люди в шубах шапках автозаках...» (с. 8.) Как и в случае со словом «лежательный», здесь перерабатывается сам язык, его морфологические и идиоматические структуры.

Следующая строчка открыла новое пространство — городской пейзаж зимы 20/21 года, символическую картину карантина:

---

7 Екатерина II и Потемкин Г.А. Личная переписка (1769–1791) / Издание подгот. В.С. Лопатин. М.: Наука (Серия «Литературные памятники»), 1997. Письмо № 34.

8 Об этом комплексе тем пишут в своей статье в настоящем издании Эндрю Кан и Стефани Сандлер.

Тут-то и все застыло:  
И парикмахерша в халате после смены,  
Вытянув ноги, глаза полузакрыв.  
И бездомный в остановившемся трамвае,  
И светофор, едва зажегший желтый свет,  
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 зимний московский пейзаж следует античному топосу «застывшего мгновения», но при этом «Священная зима 20/21» создает новый топос, вернее, хронотоп. Это хронотоп пандемии — время и пространство стазиса, в котором разновременное происходит одновременно. Далее в поэме принцип синхронности разновременного делается эксплицитным: «Нынче видно все, и что все одновременно: / В каждой квартире горит свет, одновременно / Каждый в своем шкафу садится за стол, поливает плющ...» (с. 22).

Этот хронотоп предполагает определенную речевую ситуацию: синхронизацию разновременного и уподобление разнородного. Именно эта ситуация описана в заключительной авторской заметке (лишь частично процитированной выше), с ее образом замерзших и оттаивающих слов, транслируемых через переводы и пересказы<sup>9</sup>:

*Когда холод чуть отступает, слова начинают оттаивать. Теперь они звучат одновременно, всего сразу не разберешь, то и дело на разных языках, хотя говорится вроде бы одно и то же. В этой книге можно услышать замерзшие и подтаявшие слова и голоса, размноженные пересказами, подкрашенные переводами, треснувшие на морозе. Некоторые из них принадлежат Эриху Распэ (и его герою, которого нельзя путать с историческим бароном Мюнхгаузеном) в пересказе Корнея Чуковского...*

Но вернемся к строфе «Тут-то и все застыло <...> Вдруг стали стоп» (с. 8). В следующей строфе слышим голос, принадлежащий «ссылнопоселенцу Публию Овидию Назону», который затем возникает в поэме еще не раз. (Об Овидии пишут все критики, которые отозвались на поэму.) При первом появлении — это вольные переложения русских переводов «Скорбных элегий», следующие за изданием в серии «Литературные памятники»<sup>10</sup>. (Дальше в поэме Овидий так обращается к своим книгам: «Ковыляйте прочь неровными стопками /

9 Подробнее об образе замерзших слов и голосов см. примечание 4 в статье Л. Гольбурт в этой рубрике.

10 *Публий Овидий Назон. Скорбные элегии. Письма с Понта / Пер. с лат. А. В. Парина; изд. подгот. М.Л. Гаспаров, С.А. Ошеров. М.: Наука (Серия «Литературные памятники»), 1978.*

В литературные памятники, если возьмут» (с. 20). Эти переложения были знакомы некоторым читателям по помещенным в соцсетях стихам Степановой из цикла, позже названного «Обидии», — слова не столько скорби и печали, сколько обиды и жалобы<sup>11</sup>.

Трансформация текста, которой подвергся русский перевод элегии № 3, мы сочли за часть процесса синхронизации разновременного, воплощенного в поэтической ткани поэмы. Так, в начале строфы Овидий — это советский ссыльный, который «собирался на пожизненное», но это отнюдь не все.

Как вспомню, как собирался на пожизненное —  
Тогда первый раз во мне зачоченела душа<sup>12</sup>,  
Словно знала, чему ей теперь пора учиться, —  
И жена плачет, и друзей двое, кто посмелее,  
А дочка в отъезде, вернется, а меня нет<sup>13</sup>,  
И уже светает, а я полночи жег документы и рукописи,  
Ни одежды не взял, ни рабов не выбрал в дорогу<sup>14</sup>.  
Как вспомню — и сразу уже на корабле,  
Море вокруг, и на палубе тоже море,  
Кормчий молится, рев вод, мат матросов,  
Хлещет в ноздри волна, а я знай пишу,  
Поглядим, кто раньше устанет, буря ли, жалоба.

(с. 9)

Нам показалось, что за этим текстом о советском спецпереселенце стоит Мандельштам и его переработка Овидия, «*Tristia*» (слово «жалоба» напомнило о «простоволосых жалобах ночных»). А за Мандельштамом, как известно, стоит Пушкинское стихотворение «К Овидию».

И вспомнив пушкинское заглавие — «К Овидию», мы увидели в нем злое слово: Ковид. И с этого момента строфы из «Священной зимы 20/21» предстали перед нами как «Ковидии» (неназванное в поэме слово).

Мы обратились затем к академическому изданию переводов Овидия в серии «Литературные памятники» (1978), и внимательное чтение статьи М.Л. Гаспарова «Овидий в изгнании» открыло нам новое пространство подобий, лежащих за пределами текста поэмы, заставило вновь задуматься о принципах переработки поэтического сырья в поэме Степановой, а также и о том, что она делает по-другому, чем предшественники. Об этом сейчас и пойдет речь.

Гаспаров пишет о символических проекциях ссылки у Овидия: «...все подробности ссыльной жизни покрываются у него двумя словами 'зима' и 'война'...» (с. 209)<sup>15</sup>. А рассуждая о политической ситуации, советский литературовед проводит прозрачную аналогию между «принципатом Августа» и современным

---

11 Этот стихотворный цикл Степановой был позже опубликован в двуязычном издании с вольными переводами Евгения Осташевского: *Stepanova M., Ostashevsky E. OVID VOID. New York: World Poetry, 2025.*

12 Ср. строчку Овидия в переводе А.В. Парина: «Все отупело во мне, зачоченела душа».

13 Ср. «Дочь в то время была в отсутствии, в Ливии дальней, / И об изгнание моем знать ничего не могла».

14 Ср. «Я не успел для себя ни рабов, ни спутника выбрать».

15 Здесь и далее цит. по: *Гаспаров М.Л. Овидий в изгнании // Публий Овидий Назон. Скорбные элегии. С. 189–224.*

тоталитарным режимом<sup>16</sup>. Так, упомянув о том, что неизвестно, в чем именно заключалась причина ссылки Овидия, Гаспаров пишет: «XX век, переживший фашизм и другие формы тоталитаризма, говорит: никакого проступка вообще не было названо, Овидию сказали: “Ты виноват — тебя наказывают; а в чем виноват — ты сам должен понимать”; и все покаяния Овидия так невразумительны именно потому, что он сам не знает, в чем он виноват» (с. 200). Как будто также говорит о причине ссылки Овидий далее в «Священной зиме 20/21»: «Я совершил оплошность, ошибку, по ошибке / Я оплошность совершил, какую не знаю» (с. 30). Чтение статьи М.Л. Гаспарова укрепило нас в мысли, что поэма Степановой уподобляет пандемическую зиму войне и ссылке и что Овидий в поэме — это ссыльный эпохи тоталитаризма, не знающий своей вины<sup>17</sup>. Но дочитав поэму до конца, мы поняли, что это не совсем так.

Продолжая размышлять о том, как написана поэма, мы с коллегой обратили внимание и на то, как в своей статье Гаспаров описал поэтику Овидия, прежде всего, его «сравнения из области мифологии»: «...это, так сказать, уже не сырье, а полуфабрикат, они входят не просто в сознание, а в эстетическое сознание читателя <...> пережитые им невзгоды, каждую в отдельности, извели и Ясон, и Улисс, и даже Вахк...» (с. 217). Гаспаров как будто перерабатывает здесь известные формулы Мандельштама из статьи «Слово и культура» (1921), которая вдохновила многих из исследователей интертекстуальности в Советском Союзе в 1970-е годы: «Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяет исторический Овидий, Пушкин, Катулл». «Когда любовник в тишине путается в нежных именах и вдруг вспоминает, что это уже было: и слова, и волосы, и петух, который прокричал за окном, кричал уже в Овидиевых тристихях, глубокая радость повторенья охватывает его, головокружительная радость»<sup>18</sup>. Мандельштам описывает здесь то, как работает он сам в своей «Tristia», а Гаспаров обернул это назад, приписав такую интертекстуальность Овидию.

Может показаться, что таким же образом, как Овидий в представлении М.Л. Гаспарова (прочитанный им через Мандельштама), и как Мандельштам, работает и Степанова. В самом деле, пережитые в поэме невзгоды уже извели и Овидий, и Пушкин, и Мандельштам, а потом и Бродский. Степанова как будто ставит себя в этот ряд. Но эта мысль нас не удовлетворила, а дочитав поэму до конца, мы решили, что это и так и не так.

Вернувшись к поэме после длительного чтения статьи, которая навела нас на размышления о поэтике узнавания, мы столкнулись с важнейшим вопросом:

Как мы оказались в этом шкафу?

(Как я оказалась в этом гробу?)

(с. 10)

16 Как пишет Гаспаров: «Советский историк пишет о нем так: “Принципат Августа — едва ли не первый в истории пример режима, основанного на политическом лицемерии, да еще возведенном в принцип. Это — государственная система (с течением времени довольно четко сложившаяся и выраженная), которая совершенно сознательно и цинично выдавалась официальной пропагандой не за то, чем она была на самом деле”...» (с. 189–190).

17 О теме вины, которая к концу поэмы оборачивается по-другому, пишет в своей статье в этой рубрике Ирина Шевеленко.

18 *Мандельштам О. Слово и культура // Мандельштам О. Сочинения: в 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1990. С. 169, 170.*

Здесь на поверхность (мимоходом, в скобках) выходит как бы авторское «я». И казалось бы, поэма вновь отсылает нас к поиску источников («Кажется, мы не одни в этом шкафу...»)<sup>19</sup>. И вот, продолжая следовать за ассоциациями, очерпнутыми из общего чтения, мы вспомнили стихотворение Бродского «Не выходи из комнаты...», со знаменательными строками «Запрись и забаррикадируйся / шкафом от хроноса, космоса, эроса, расы, вируса», которые во время пандемии повторяли многие<sup>20</sup>.

Среди других узнаваемых прецедентов шкафа — детская книга «Лев, колдунья и платяной шкаф» К.С. Льюиса (из его серии «Хроники Нарнии»). Ее герои, дети, укрывающиеся от бомбежек Лондона в деревенском доме, оказываются в платяном шкафу, который открывается в волшебное пространство страны Нарния. Но это не приносит им освобождения: страна находится под деспотической властью. Там всегда стоит зима.

Но и это не все. Шкаф, который появляется в поэме Степановой еще не раз, — это и метафора пандемии как состояния изоляции и презервации, и метафора искусства<sup>21</sup>.

И тут мы стали думать о положении поэта и читателя нашего времени, символом которого стала пандемия. Во время карантина, не выходя из комнаты, мы, читатели, встретились с поэтом в книжном шкафу мировой литературы, полном знакомых изданий литературных памятников, из которых мы черпаем легко узнаваемые слова.

Как же выйти из этого шкафа? На пороге двадцать первого века перед поэтом стоит особая задача: как описать новый опыт заведомо старыми словами. В самом деле, «авторы художественной литературы» любят говорить, что «такого еще не было» (как это сформулировано в поэме), но язык состоит из слов, сказанных другими в далеком и близком прошлом, и многие из этих слов и образов могут показаться залежавшимися и застывшими, пропахшими нафталином или ставшими ледяными осколками разбитого зеркала.

Читая «Священную зиму 20/21» летом 2021 года, мы увидели в поэме Марии Степановой открытие литературного опыта пандемии<sup>22</sup>. И у нас возникло знакомое чувство, что все это уже однажды было. Это чувство относится и к опыту, уже пережитому ссыльными поэтами, героями сказок и авторами путевых заметок в страшную зимнюю Россию, и к текстам о таком опыте. За

---

19 Об образе шкафа, одном из ключевых в поэме, пишут Люба Гольбурт и Марк Липовецкий.

20 Строчки Бродского процитированы даже в мультфильме «Масяня», в эпизоде 142, названном «Изоляция». Так тогда говорили и думали.

21 Лозунг «Искусство — это шкаф» часто приписывается обэриутам или Даниилу Хармсу.

22 Об этом процессе применительно к Овидию писал в своей статье М.Л. Гаспаров: «Создать новый жанр — это значит закрепить за определенными формами определенные темы и связать их между собой устойчивой совокупностью мыслей и чувств. Когда молодой Овидий писал свои любовные элегии, общим эмоциональным знаменателем этого жанра была любовь: все темы входили в жанр через причастность этому чувству. Когда ссыльный Овидий взялся за свои “Скорбные элегии”, общим эмоциональным знаменателем нового жанра оказалось новое, еще не испробованное литературой чувство — одиночество. Открытие темы одиночества, изобретение поэтических слов для ощущения одиночества — именно в этом заключается вечный вклад понтийских элегий Овидия в сокровищницу духовного мира Европы» (с. 203–204).

поэмой стоит целая череда текстов, которые Степанова перестроит, утверждая при этом и свою причастность тому, что уже было, и свое новаторство.

«Священная зима 20/21» включает в себе открытие нового, еще не испробованного поэзией жизненного опыта, созданного с помощью многократно опосредованного экзистенциального и литературного опыта предшественников. Читая поэму, мы узнавали знакомые из литературы слова, но головокружительная радость, которая охватывала нас при чтении поэмы, пришла не из узнавания, что все это уже было, а из ощущения, что застывшие слова, апеллирующие к залежавшемуся набору прочитанного, оттаивают, сказанные по-другому — на многие голоса, звучащие *современно*. У Степановой и набор другой, и голоса другие. Так, за образом ссыльного поэта в поэме стоит не только знакомый нам Овидий, как его прочитали Пушкин, Мандельштам и литературовед М.Л. Гаспаров, но и китайские поэты VIII века в переводах-переложениях американского поэта бит-поколения Кеннета Рексрота<sup>23</sup>.

И еще важнее смена тона и голоса, которая по ходу поэмы поражает читателя все сильнее и сильнее.

И когда мы дошли до второй части поэмы, нам пришлось отказаться от привычных представлений о цитатности как апелляции к общему набору прочитанного в интеллигентском кругу.

Это стало ясным и из того, как во второй части поэмы использован другой текст Овидия, «Героиды», письма-жалобы жен и подруг, «брошенных богами и героями», которые Степанова транслирует крутыми голосами советских или постсоветских женщин. В отличие от «Скорбных элегий» в первой части поэмы, переложенные «Героиды» далеко отходят от оригинала. Эти строфы (написанные от лица «Д», «А» и «П», по-видимому, Дидоны, Ариадны и Пенелопы), вводятся ссыльным Овидием, заговорившим по-другому — с шокирующей резкостью и явной авторской иронией:

Какого бога какого героя какого х.я?  
 Можно хоть Героиды перепереть на сарматский  
 И унавозить местное черствоземье  
 Ряженкой культурной экспансии:  
 Дескать, где я — там и Рим...

(с. 32)

(Замечу, что иронизируя здесь над возможным прочтением образа Овидия в постколониальном ключе — как агента культурного империализма, Степанова не избежала упреков обиженных рецензентов-критиков в том, что и она, мол, перекладывая Овидия, Мандельштама и Бродского, является агентом культурной экспансии.)

Это уже не советский Овидий, ссыльный, исполненный обид и жалоб, а сегодняшней поэт, озвучивающий (даже и матом) голоса «исторических женщин», персонажей «Героид».

Еще резче и еще современнее, чем героини обновленного Овидия говорит в поэме «Другая А», воинственная амазонка, которая приносит «старый опыт» на новые боевые позиции, но это тема для другой статьи.

23 Степанова пользовалась изданием: Rexroth K. One Hundred Poems from the Chinese. New York: New Directions, 1971.

Завершая наш опыт медленного чтения поэмы Степановой «Священная зима 20/21» летом 2021 года, скажу так.

Из переработки языкового и поэтического полуфабриката, не только уже использованного поэтами, но и прокомментированного литературоведами в изданиях литературных памятников, возникли новые стихи и новая, уникальная литературная форма. И этим поэма Марии Степановой выводит нас, поэтов и читателей, из книжного шкафа, в котором все мы оказались (и не только во время пандемии), — придать новый, современный смысл залежалым словам и снова задуматься о том, какую мы совершили ошибку или оплошность и в чем наша вина.

В 2012 году Григорий Дашевский призывал современную поэзию выйти из замкнутого, кланового пространства, отмеченного густой сетью узнаваемых аллюзий, в публичное, политическое пространство городских площадей, «холодное и освещенное»<sup>24</sup>. Это можно сделать разными способами, начиная с осознания того, что мы оказались в шкафу, и того, что даже выйдя из шкафа, мы понимаем, что городские площади сейчас пусты и безлюдны:

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.  
На городских площадях, на улицах города  
Пусто так, словно война, словно революция,  
Словно эпидемия, словно финал чемпионата мира —  
И над ними идет утренний снег.

(с. 21)

Перечитывая поэму сейчас, мы понимаем эти строчки по-другому, чем летом 2021 года.

---

24 Дашевский Г. Как читать современную поэзию. С. 152–156.