

Марк Липовецкий
Конец без конца

(АНАЛИЗ ОДНОГО СТИХОТВОРЕНИЯ)¹

DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_61

Mark Lipovetsky

The End without an Ending (Close Reading of a Poem)

Марк Липовецкий

Колумбийский университет (Нью-Йорк),
профессор; доктор филологических наук
ml4360@columbia.edu.

Mark Lipovetsky

Dr. habil.; Professor, Columbia University, New York
ml4360@columbia.edu.

¹ Как-нибудь так: вместо того, чтобы выйти из шкафа,
Люди ходят в шкафу — и оказываются в другом месте.
Или они только заглянули в шкаф
И слышат, как за спиной проворачивается ключ,
⁵ И вот они уже в другом месте,
Под носами тапок утренний снег.

Или так: они никогда не знали, что это шкаф, пока
Дверца не захлопнулась, медленно рассвело
И стало ясно, что вот, мы в другом месте
¹⁰ 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.

¹⁵ Нынче видно все, и что все одновременно:
В каждой квартире горит свет, одновременно
Каждый в своем шкафу садится за стол, поливает плющ,
Встает, садится, ложится, не гасит свет,
Сияет в окне ослепительно сонной лампой,
²⁰ Как девушки в витринах красных кварталов,
Перед которыми нет никого, улицы пустые,
И над ними сыплется нафталин.

Одинаковые, обрюзгшие, тяжкие как животы,
В воздухе стояли воздушные шары:
²⁵ Воздушные шкафы на невидимых нитках,
В каждом никого не веселящий газ.
В темной воде, состоящей из льда и воды,
Возвышались этажи фосфоресцирующих рыб.

1 Настоящая статья представляет собой расширенный вариант главы из книги: *Kahn A. and Lipovetsky M. «All the World on a Page»: A Critical Anthology of Russian Modernism.* Princeton: Princeton University Press, 2025.

В зимнем небе, состоящем из неба и снега,
30 Светились окна многоквартирных домов,
Пустые, товарами полные магазины,
Рестораны со стульями, прислоненными к столам,
Учреждения с прошлогодними календарями,
Забытыми на странице с мартовской девушкой.
35 И над ними шел утренний свет.

Иногда на лед выходили фавны
Опушенные смуглой шерсткой,
На тонких копытцах,
Стесняющиеся
40 Лишний раз
отпечаток раздвоенный ставить на белое.

(с. 21–22)²

Написанная во время пандемии книга стихов³ Марии Степановой «Священная зима 20/21» приобрела новый объем и непредвиденную пронизательность в виду последующих известных событий, вплоть до самого последнего времени. Сегодня эти стихи читаются как предвестники той лавины катастроф национального и глобального значения, о которой не нужно напоминать современному читателю. Так, Овидий — центральный герой книги, произносит горькие монологи из своего ледяного изгнания, что, разумеется, сегодня читается как рефлексия на новую волну эмиграции. Однако эти стихи были написаны зимой 2020–2021 года, когда тема эмиграции еще не приобрела тот резонанс, который возникнет позже.

Дело даже не в отдельных мотивах. Рискну утверждать, что «Священная зима» потому и священна, что в ней Степанова, движимая эрудированной интуицией (а это, конечно, очень эрудированная книга), уловила и зафиксировала момент, который, за неимением лучшего термина, можно назвать апокалипсисом. Или же концом эпохи, изменившим течение времени, а точнее, нарушившим — или даже остановившим — его (прежний) ход.

Апокалипсис в «Священной зиме» обладает особой топологией. Он не тотален, а локален. Но эта локальность обнаруживается *везде*. Все стихи книги в той или иной мере исследуют одновременное протекание жизни и смерти: смерти на одном уровне — и жизни, даже творчества, на другом. Эти состояния отрицают друг друга и, тем не менее, сосуществуют. Так сказать, в рассеянном режиме. Степанова писала в частном мейле: «Меня поразила этой зимой [2020–2021] неразделимость времени-пространства политической зимы в нашей общей ситуации, и то, что пандемия переживалась как *genove* (в том числе и в пространственном смысле), стало выглядеть как естественное продолжение

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

3 Я называю «Священную зиму» книгой стихов, поскольку исхожу из представления о самостоятельной ценности включенных в нее стихотворений. И. Паперно и Л. Гольбурт определяют «Священную зиму» как поэму, поскольку обращают первостепенное внимание на общий лирический сюжет. Такая двойная номинация не является исключительной, напоминая в первую очередь о «Реквиеме» Ахматовой и «Поэме конца» Цветаевой.

тушика, в котором мы оказались. И то, что в этом смертном тушике еще можно писать книги и варить варенье, ничего не отменяет, просто раздваивает жизнь на первый и второй этаж, как в вертепе. На одном живем (и там возможны и чудеса, и тексты, и счастье понимания), на другом — известно, что на другом»⁴.

Многоуровневая структура, состоящая из созвучных, но не пересекающихся миров и состояний, вообще свойственна книге Степановой. В ее первой части монологи Овидия оркестрируются, с одной стороны, сказочными мотивами (Лиса и Заяц, Спящая красавица, Щелкунчик, Снежная королева, барон Мюнхгаузен), а с другой — цитатами из любовных писем Екатерины II и стихов Ду Фу. То, что на одном этаже переживается как трагедия, на другом превращается в идиллию. У одних немота и ледяные слова, у других уютное «тут-то все и уснуло...» В одном стихотворении «как труп раззятый в пустыне лежащий». В соседнем — «не стоял, но лежал прекрасный человек».

Во второй части книги многоголосие резко сокращается: в сущности, остаются голоса Овидия и его «героид» — Омфалы, Пенелопы, Ио, Дидоны, Ариадны, амазонок... Хотя мотивы первой части, и особенно сказочные и мюнхгаузеновские, продолжают звучать довольно отчетливо. И все же сдвиг очевиден: в первой части — Овидий — один из героев, во второй он и его героиды занимают все пространство. Движение явно идет от внешнего к внутреннему.

Голоса героид столь же мифологичны, сколь и насыщены сегодняшними мотивами. Во всех монологах женщин так или иначе варьируется мотив утраты — возлюбленного, бога, себя — и эта утрата далеко не обязательно понимается трагически или меланхолически. Омфала тоскует по свободе от самой себя, по возможности менять форму и гендер. Пенелопа празднует одиночество, чувствуя себя богиней и всеми доступными ей силами отодвигая возвращение Одиссея: «Вышиваю и распускаю дорогу домой / Каждое утро мои прогнозы меняются» (с. 40). Все это сценарии «жизни после». Но чтобы не осталось сомнений в том, *после чего* происходит эта жизнь, Степанова завершает «Священную зиму» несколькими «эпилогами».

Эпилогом «сказок» становится стихотворение, в котором «Снежная королева» монтируется с «Божественной комедией» — «Дело всегда оборачивается зимою». Кай или Данте погружается в «пятое время года — / Зиму, у которой нет ни стен, ни крыши» (с. 47) — и обнаруживает себя на ледяном дне ада:

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

Кого мы предали так,
Что нам нет прощенья?

(с. 48)

4 Частное письмо автору.

Но тут же, на дне ада, находится и обещанный Снежной королевой «ледяной дворец без крыши и стен»: «Нет ни стен, ни крыши, / Только северное сиянье / И некоторое количество общих историй, / Открывающихся вовне, как дверцы» (с. 48). Общие истории, направленные вовне, резко меняют картину — конец оказывается открытым.

Эпилогом «героид» становится стихотворение о лагерных любовницах, которые пребывают «в раю / в шестнадцатом бараке», что не мешает им ходить «на потустороннюю створонку / Там, где пограничная речка / Где костер горит в тумане светит...» (с. 45).

А эпилог линии Овидия — или авторки? — последние стихи книги: «За щекой / Слова чужие тают, как рафинад» (с. 49).

Все эти «эпилоги» подчеркнута двойственны: смерть в них сочетается с жизнью, завершение с продолжением. Сказки не хотят заканчиваться, даже когда у них самый ужасный, самый безнадежный конец.

* * *

Стихотворение «Как-нибудь так: вместо того, чтобы выйти из шкафа...», которое я хочу разобрать в этой статье, находится почти в самом центре книги, рядом с финалом первой части. В моем понимании, оно — центральное, потому что в нем с наибольшей символической полнотой реализовалось состояние атипичного апокалипсиса, началом которого оказалась пандемия ковида. Грубо говоря — оно обозначает рубеж (незаметный, на первый взгляд) между жизнью и послежизнью.

Мотив шкафа, важный для этого стихотворения, возникает в самом начале книги:

Как мы оказались в этом шкафу?
(Как я оказался в этом гробу?)
(с. 10)

Семантика смерти, как видим, изначально связана со шкафом. Но шкаф в обсуждаемом стихотворении окружен еще двумя семантическими ореолами. Во-первых, это шкаф из детской книги «Лев, колдунья и платяной шкафа» К.С. Льюиса (из серии «Хроники Нарнии») — портал, ведущий в иные, интересные миры. А во-вторых, это англоязычный closet, участник таких примечательных идиом как *closeted gay* или *skeleton in the closet*. В этом контексте шкаф ничего не открывает и никуда не ведет — а только скрывает и замыкает. Конфликтность значений слова «шкаф» держит на себе лирический сюжет стихотворения. В чем смысл изоляции — пандемийной или политической — в переходе в иное измерение, иную реальность, или в медленном самоуничтожении, вживании в смерть?

Шесть строф неравной длины (6–8–8–13–6 строк), из которых состоит стихотворение Степановой, объединены многочисленными повторами. Повторы стягивают свободный стих воедино, придавая ему устойчивый ритм. В первой строфе — это повторы оборотов, варьирующих слова «шкаф» и «другое место»: «выйти из шкафа», «ходят в шкафу», «заглянули в шкаф»; «оказываются в другом месте», «уже в другом месте»; а также анафоры в строках 3–5. Те же повторяющиеся фразы звучат и во второй строфе: «никогда не знали, что это

шкаф», «вот мы в другом месте». Но здесь возникают и другие повторы: «На городских площадях, на улицах города»; «словно война, словно революция, / Словно эпидемия, словно финал чемпионата мира». В третьей строфе повторяются слова «всё», «одновременно» и «каждый», здесь же на первый план выходит почти навязчивый мотив света: «В каждой квартире горит свет <...> Встает, садится, ложится, не гасит свет, <...> Сияет в окне ослепительно сонной лампой». В четвертой строфе бросается в глаза ритмообразующая анафора: «В воздухе... В каждом... В темной воде... Возвышались... В зимнем небе». Но здесь же почти тавтологично повторяется мотив «элементов», образующих пустоту: «В воздухе стояли воздушные шары, / Воздушные шкафы на невидимых нитках»; «В темной воде, состоящей из льда и воды»; «В зимнем небе, состоящем из неба и снега» (обратим также внимание на синтаксический параллелизм, соединяющий эти строчки).

Наконец, через все стихотворение проходит мотив снега, превращающегося в нафталин — причем иногда строчки буквально повторяют или синтаксически имитируют друг друга: «Под носами тапок утренний снег», «И над ними сыплется нафталин», «И над ними идет утренний снег», «И над ними сыплется нафталин», «И над ними шел утренний снег». Этот мотив достигает кульминации в последней строфе, где снег/нафталин превращается в лед, и на него выходят фавны.

Ритм повторений настолько устойчив, что создает эффект монотонности. Одни и те же фразы, возникая в новых контекстах, звучат как заевшая пластинка. Они сами себя стирают, оставляя пустоту. Снег или нафталин и становятся эквивалентами этой неуклонно наступающей пустоты.

Первая строфа своим «микросюжетом» напоминает миниатюру Даниила Хармса «Сундук» (1937) из цикла «Случаи». Написанная в разгар государственного террора эта новелла описывает «побег» безымянного персонажа — «человека с тонкой шеей», который «забрался в сундук, закрыл за собой крышку и начал задыхаться». Агония усугубляется тем, что в сундуке «ужасно пахнет нафталином» — мотив, возникающий и у Степановой. Однако процесс умирания неожиданно прерывается, и герой обнаруживает себя вне сундука: «Человек с тонкой шеей поднялся с пола и посмотрел кругом. Сундука нигде не было. На стульях и на кровати лежали вещи, вынутые из сундука, а сундука нигде не было». Завершается новелла фразой: «Значит, жизнь победила смерть неизвестным для меня способом»⁵. Степанова заимствует у Хармса мотив изоляции — граничащей со смертью — как портала в другую жизнь, другую реальность. Но у нее, как и у Хармса, «другое место», в котором оказываются люди, неотличимо от посмертного квазибытия. Победа жизни над смертью «неизвестным способом» в равной мере может быть понята как победа смерти над жизнью. Однако в отличие от Хармса, у Степановой переход в неопределенное состояние между жизнью и смертью переживает не отдельный персонаж, а все общество в целом.

Вторая строфа представляет собой вариацию на тему микросюжета первой — не случайно она начинается словами «Или так: ...» Главное отличие между двумя сценариями состоит в том, что в первой строфе «вместо того, чтобы выйти из шкафа, / Люди ходят в шкафу», а во второй — «они никогда

5 И. Паперно напоминает, что сундук или шкаф у Хармса часто выступают в качестве метафоры искусства. См. ее статью в настоящем блоке.

не знали, что это шкаф, пока дверца не захлопнулась». Взгляд извне («они») заменяется здесь на взгляд изнутри («мы»). Изоляция может быть осознанной и неосознанной, но результат остается тем же — «мы в другом месте, / И над нами сыплется нафталин». «Другое место» будто бы конкретизируется — это город, опустошенный некой катастрофой: «Словно война, словно революция, / Словно эпидемия, словно финал чемпионата мира...» (с. 21). Несмотря на то что стихотворение написано примерно в 2020-м или 2021-м, призрак войны, как видим, уже витает над сюрреалистической картиной общества, пораженного эпидемией смертельного вируса. Речь идет о состоянии символической смерти («пусто так...») — которое нередко является причиной вполне реальных смертей. Это состояние иногда кратковременно (как чемпионат, затмевающий все, что составляет нормальный ход жизни), иногда длится годами (как война), иногда определяет целые эпохи (как революция).

Третья строфа напоминает «отъезд» камеры: взгляд изнутри («мы») опять сменяется на взгляд извне («они»), но уже в более обобщенном виде — на первом плане здесь «все одновременно», «каждая квартира», «каждый в своем шкафу». Однако почему здесь так настойчиво звучит мотив света, и почему возникает сопоставление с «девушками в витринах красных кварталов»? Вероятно, потому, что, казалось бы, нормальная жизнь — «садится за стол, поливает плющ, / Встает, садится, ложится и не гасит свет» (с. 22) — но протекающая «в шкафу», то есть в изоляции, оказывается лишь имитацией жизни, подобной тому, как девушки в квартале красных фонарей разыгрывают некую «норму», находясь за витриной. Свет, исходящий от изолированных сегментов жизни, замещает свет красных фонарей — у Степановой остаются только «красные кварталы».

В четвертой строфе камера «отъезжает» еще дальше, так что люди исчезают из вида, и остается только новая архитектура мира. Степанова строит этот мир из параллелизмов, разворачивающихся и вверх, и вниз. С одной стороны, «воздушные шкафы» сравниваются с воздушными шарами: «В воздухе стояли воздушные шары: / Воздушные шкафы на невидимых нитках» (с. 22). С другой — окна многоквартирных домов синтаксически и визуальнo уподобляются «этажам фосфоресцирующих рыб», висящих в «темной воде». При этом и небо, и вода буквально распадаются на «элементы» — «вода, состоящая из льда и воды» и «небо, состоящее из неба и снега»:

В темной воде, состоящей из льда и воды,
 Возвышались этажи фосфоресцирующих рыб.
 В зимнем небе, состоящем из неба и снега,
 Светились окна многоквартирных домов...

(с. 22)

Это уподобление светлого неба темной воде по-новому материализует мотив зависания изолированного бытия между жизнью и смертью — «верх» и «низ» оказываются взаимоподобны и отражают друг друга. Неразличимость жизни и смерти подчеркивается исчезновением людей из мирных интерьеров — магазинов, ресторанов, учреждений... Но почему же в этой строфе уже звучавшая ранее строка «И над ними идет утренний снег» (с. 21) заменяется на «И над ними шел утренний свет» (с. 22)? Чем объясняется этот сдвиг?

Возможно, таким образом Степанова подчеркивает диалог своего стихотворения с «Эклогой 4-й (зимней)» (1980) Иосифа Бродского? Ведь в первой же строфе этого, довольно длинного стихотворения Бродский называет снег «сухой, сгущенной формой света»⁶. Особенно отчетливо перекликаются со стихотворением Степановой такие строки Бродского:

— мир, не слышавший о лондонах и парижах,
мир, где рассеянный свет — генератор будней,
где в итоге вздрагиваешь, обнаружив,
что и тут кто-то прошел на лыжах.

(с. 119)

В «Эклоге» также присутствует и мотив изоляции, и сопряженность света с буднями, и следы на снегу как единственное, что нарушает оледенение. У Бродского, однако, зимний пейзаж пробуждает мысли о времени: «Время есть холод» (с. 119), «время, упавшее сильно ниже / нуля» (с. 120), «Время глядится в зеркал, как певица» (с. 120), «чем больше времени, тем холоднее» (с. 121). И наконец, даже побеждающая все пустота понимается Бродским как избыток времени:

Вас убивает на взеземной орбите
отнюдь не отсутствие кислорода,
но избыток Времени в чистом, то есть
без примеси вашей жизни, виде.

(с. 122)

У Степановой, наоборот, время, даже в виде простейших координат, отсутствует полностью: его вытесняет пространство. Собственно, и это было предсказано Бродским: «В разговорах о смерти место / играет всю большую роль, чем время» (с. 123). Исчезновение времени в стихотворении Степановой адекватно выпадению изолированного мира из истории — его исторической смерти.

Собственно, именно потерю связи с историей Степанова и понимает как перемещение общества в состояние неразличимости между жизнью и смертью. Проще говоря, как *тихий*, почти незаметный апокалипсис. Действительно, «не взрыв, но всхлип»⁷.

Контрастность стихотворения Степановой «Эклоге 4-й» Бродского нигде не видна так отчетливо, как в последней строфе. И у Бродского в финале появляется лед, однако его лирический герой, надев коньки, расписывает лед своими следами:

...И голос Музы
Звучит как сдержанный, частный голос.

Так родится эклога. Взамен светила
загорается лампа: кириллица, грешным делом,

6 Бродский И. Урания. Ann Arbor: Ardis, 1987. С. 118. Далее страницы указываются по этому изданию.

7 Цитата из «Полых людей» Т.С. Элиота. Перевод А. Сергеева.

разбредаясь по прописи вкривь ли, вкось ли,
 знает больше, чем та сивилла,
 о грядущем. О том, как чернеть на белом,
 покуда белое есть, и после.

(с. 123)

Финал стихотворения Степановой описывает схожую ситуацию. На лед, покрывший мир, который застыл в своей изоляции, выходят фавны — спутники Диониса, бога поэзии. Казалось бы, как и у Бродского, очищение мира холодом и одиночеством приведет к возрождению поэзии; заснеженный мир превратится в лист бумаги, готовый принять новое слово. Но нет — у Степановой на возрождение слова надежды не остается: фавны стесняются «лишний раз / отпечаток раздвоенный ставить на белое» (с. 22). Произошедший апокалипсис необратим.

Эта деталь говорит о том, что апокалипсис, о котором пишет Степанова, не похож на все иные концы света. Переживание апокалипсиса всегда так или иначе связано с торжеством слова, и сам апокалипсис, как бы ужасен он ни был, всегда преодолевается словом — пророческим или свидетельским. Степанова, похоже, различила и зафиксировала очертания того, что Жак Деррида еще в 1982 году описывал как «катастрофу апокалипсиса»⁸. По Деррида, ожидание апокалипсиса всегда присутствует в культуре, представляя собой «трансцендентальное условие всех дискурсов, любого опыта, любого означения любого следа» (с. 87). Но апокалиптическое сознание и апокалиптический тон (о котором, собственно, Деррида и пишет) обязательно предполагают новое небо, новое слово, новое пришествие — новое начало. «Катастрофой апокалипсиса» был бы «апокалипсис без апокалипсиса, апокалипсис без видения, без правды, без откровения, без пришествий, послание без сообщения и без адреса, без отправителя и без определенного получателя, без последнего суда и прочей эсхатологии... Это апокалипсис без апокалипсиса... завершение без конца, конец без конца» (с. 94–95).

Возможно, именно такой апокалипсис завершает эпоху постмодерна с его (кажущимся) триумфом деконструкции, разрушающей бинарные оппозиции и открывающей миллионы вариаций между их полюсами? С одной стороны, доводя процесс деконструкции до логического конца, а с другой — являя зло в его архаической несомненности, этот апокалипсис нагружает литературный текст незапланированными значениями, которые еще вчера казались несоместимыми с современным — то есть постмодернистским — текстом.

Каков масштаб этого апокалипсиса?

Г. Витте⁹ упрекает книгу Степановой в параллелизмах между Римской империей и современной Россией, а также в евроцентризме ее культурных ассоциаций. Мысль о том, что любые обращения к римской традиции свидетельствуют о неперенной зараженности поэта и поэзии имперским вирусом,

8 *Derrida J.* Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy / Trans. by John P. Leavey Jr. // *Semeia*. 1982. № 23. P. 63–97. P. 95. Далее работа Деррида цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.

9 *Witte G.* Ovid hat Covid. Überlegungen zum jüngst erschienenen «Winterpoem 20/21» der russischen Dichterin Maria Stepanova // *literaturkritik.de*. 2023. № 7 (URL: <https://literaturkritik.de/stepanova-winterpoem-2021-ovid-hat-covid,29785.html>).

настолько безгранична в своей применимости, что от нее не уберется даже самый благонамеренный автор. Что же касается упрека в евроцентризме, то он явно несправедлив по отношению к «Священной зиме», поскольку Ду Фу играет в ней не меньшую роль, чем Овидий. Впрочем, и в случае китайского классика найдется полный набор «имперских» сценариев: от близости к императору до добровольного (на сей раз) изгнания. Как и Овидий, Ду Фу в своих стихах и в своей биографии переживает разрыв с имперской традицией. Этот аспект для Степановой явно важнее, чем лояльность империи. Тогда как само присутствие империи в *сознании* поэта очевидно перевешивает место его или ее культурной и географической «прописки».

Но, может быть, степановский апокалипсис без апокалипсиса поглощает именно евроцентричную культуру, зараженную имперскими вирусами? Может быть, то, в чем Витте попрекает Степанову, является предметом ее поэтического анализа? Даже если описываемый апокалипсис происходит в мозгах определенного типа, невозможно не признать, что в ситуации длящейся катастрофы высказывания поэта, прозаика, публичного интеллектуала приобретают особый резонанс, вольно или невольно указывая на стратегии выживания, перерождения или смерти *данной* культуры.

«Священная зима» — именно такое высказывание. Отдельные стихи Степановой, вошедшие в «Священную зиму» и вся книга в целом представляют собой аллегорию, которая вышла за свои пределы. Задуманная как аллегория пандемии, книга превратилась в аллегорию мира, обречшего себя на апокалипсис, вызванный изоляцией — от времени, от истории, а значит, и от жизни, слова, логоса.