

УДК 821.161.1.82-14

Н.А. МОСКАЛЕНКО,
*кандидат филологических наук,
доцент кафедры английской филологии и перевода
Днепропетровского университета имени Альфреда Нобеля*

СТРАНСТВИЕ К НЕВЕДОМОМУ: ПОЭТ В МЕТАФИЗИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ

В данной статье исследуется мифопоэтический характер образа пространства в поэзии Ольги Седаковой посредством сопоставления его с различными традиционными формами эстетического мировосприятия: мифопоэтическим миром «волшебных историй», традиционного сюжета китайской и византийской эстетических школ.

Ключевые слова: поэзия, образ пространства, диалог культур, художественное пространство, метафизическое пространство, мифопоэтический образ.

Исследование индивидуального образа пространства в творчестве О. Седаковой приводит к «виртуальному перекрёстку» двух традиционных культур: китайской и византийской, – что позволяет рассматривать образ пространства в творчестве О. Седаковой в контексте выхода на уровень неких духовных универсалий. Последние обнаруживают соответствия в самых разных религиозных традициях, исторически даже не соприкасавшихся друг с другом. Именно поэтому соприкосновение таких традиций в творчестве конкретного автора побуждает определять это соприкосновение как «виртуальный перекрёсток». Поэт актуализирует такой «перекрёсток», вновь выступая в роли переводчика – на этот раз из пространства одной традиции в пространство другой. Для О. Седаковой этот перевод не является, собственно, целью, а скорее средством осмысления собственного отклика на безмолвный зов неведомого: «Стиль, который меня окончательно удовлетворяет, это в общем-то, стиль самозабвенности. Он может выражаться в самой разной стилистике: в гениальной небрежности, спонтанности, которой добивались старые китайские рисовальщики, или в многослойном умном письме византийских образов» [6, с. 328].

Важным оказывается сопоставление традиционных культур, не на уровне их диалога (который особенно в последние годы активно исследуется [см.:9; 23]), смутно ощущаемого в творчестве поэтессы, а на уровне духовных универсалий, уровне «стиля самозабвенности». В таком исследовании диалог китайской и византийской культур оказывается фоном, на котором создаётся и воплощается индивидуальный образ пространства в творчестве О. Седаковой.

Различные пространственные аспекты в поэтологии О. Седаковой характеризуют три доминирующих типа пространств, присутствующих (подразумеваемых) в её поэзии, а также динамику поэтического действия, связующую их воедино. Именно эта динамика, в конечном счёте, и определяет образ пространства как образ странствия к неведомому, к чудесному преображению. Есть все основания, чтобы определять это неведомое и чудесное как «метафизическое» в сущностном смысле этого слова – без исторических логоцентрических напластований. В связи с этим наиболее близкой видится позиция М. Хайдеггера, осуществлявшего критику западноевропейской метафизики именно по отношению к тем самым «напластованиям», превратившим понятие метафизики в обозначение некой

умозрительной или надмирной области [22, с. 280]. Сама же тотальность метафизического присутствия в предметном, вещном мире оказывается забытой или представляемой, опять же, исключительно умозрительно и логоцентрично. (Противоположной крайностью или реакцией на такое забвение представляется позиция Ж. Деррида, вместе с метафизикой отрицавшего и весь комплекс традиционного мировидения [10; 12]).

Тотальность того присутствия, которое со всеми оговорками называем метафизическим, лучше всего иллюстрирует древнекитайская притча о молодых рыбах, вопрошавших старую, что такое вода. Старая отвечала им, что вода повсюду и сами они большей частью состоят из воды, но молодые рыбы не поняли и уплыли в недоумении. Символ воды в даосизме традиционно употребляется по отношению к Дао – центральному понятию даоской и всей китайской культуры. Дословно переводимое как Путь (в глагольной форме означающее «сообщать», «говорить»), Дао одновременно и трансцендентный исток всех превращений, и имманентный бытию их духовный проводник (показательно, что эти характеристики соответствуют ипостасям Сына и Святого Духа в христианской Троице). Характеризуется Превращение как манифестация Дао: «Превращение – вот название вечнотекущей, самоизменчивой, неуклонно уклоняющейся от самой себя реальности, определяющей природу как бытия, так и сознания. А поскольку для Чжуан-цзы в мире реально лишь Превращение, то и правда его есть не что иное, как путь (Дао)» [16, с. 23].

Именно образом такого Превращения на Пути видится поэтическая «скоропись» О. Седаковой, в которой авторское прозревание пространства (в пространстве) находит полное и неисчерпаемое выражение: «Всякую вещь можно открыть, как дверь. // В небесный, в подземный ход потайная дверца // есть в них. // Её нашарив, благодарящее сердце // вбежит – и замолчит на родине» [4, с. 303]. Любопытно, что согласно буддийской традиции первым возгласом Будды по достижении просветления было: «Чудесно видеть природу Будды во всех вещах и в каждом человеке!» [18, с. 168]. В приведённых стихах О. Седаковой все три типа пространств – замкнутое вместилище («вещь»), пограничное («дверь», «подземный ход») и безграничное («родина»), сообщаясь, свидетельствуют о присутствии в каждом физически оформленном предмете потенциальной силы, ведущей к природе сокрытого сущего, к метафизическому пространству незримого. Вместилище, в данном случае само выступает и границей, и пространством, открывающим в самом себе иную, трансцендентную перспективу. Примечательно, что все три типа пространств, составляющих индивидуальный образ пространства в творчестве О. Седаковой, обнаруживаются в одном из чжанов трактата «Дао-Де Цзин». Кроме того, при глубоком чтении в текст мы находим в нём и динамическую составляющую образа пространства у О. Седаковой в виде взаимопереходов от созерцания конечных форм к безымянному и чудесному, в котором и обретается подлинное имя: «Дао, которое может быть выражено словами, не есть постоянное Дао. Имя, которое может быть названо, не есть постоянное имя. Безымянное есть начало неба и земли (открытое, безграничное – *Н.М.*), обладающее именем – мать всех вещей. Поэтому, кто свободен от страстей, видит его [дао] чудесную [тайну], а кто имеет страсти, видит его только в конечной форме (закрытое вместилище – *Н.М.*). Оба они одного и того же происхождения, но с разными названиями. Вместе они называются глубочайшими. От одного глубочайшего к другому – дверь ко всему чудесному (граница – *Н.М.*)» [15, с. 10]. Итак, созерцание конечных форм, согласно «Дао-Де-Цзин», обусловлено наличием страстей, переход к бесстрастному состоянию позволяет видеть но не мыслить, ибо, «вне присутствия дао нельзя мыслить, но то, о чём помыслить нельзя – это дао» [16, с. 40] «чудесную тайну» бесформенного пустотного. (Пустота – прообраз высшей целостности мира. Всякое бытие, по мысли древних даосов, держится Пустотой [16, с. 27]). Сам переход в даоской традиции характеризуется с помощью понятий «недеяния» и «безмолвия». Лишь погружившись в первоначальную бесстрастность безымянного, можно отыскать истинные имена – выражение сущности вещей: «У каждой вещи есть форма, и каждая форма имеет своё имя. Кто умеет каждую вещь назвать её именем, тот и есть высший мудрец. Посему необходимо сначала уяснить себе суть безмолвствования и недеяния, и тогда постигнешь сущность Пути» [13, с. 395–396]. Собственно говоря, идея о том, что богопознание является основой правильного именования, пронизывает всю христианскую культуру – от библейского предания о праве Адама в пору его пребывания в Раю именовать «всякую тварь» до

святоотеческих наставлений и богословских учений о «божественных именах» [20]. При этом мистическое постижение «божественных имён» через их «помятие» в молитвенных практиках («умного делания» в православии, «зикра» в исламе, пения мантр в индуизме и тибетском буддизме [17]) в большинстве духовных традиций описывается как восхождение от имени к бессловесному пребыванию в безымянном: «Когда благодать Святого Духа придёт в молитве и пленит ум, – говорил один из афонских старцев, – тогда перестаёт молитва, потому что ум бывает тогда обладаем пришествием Святого Духа, и не может простираť сил своих, но бывает празден, и покоряется только Духу Святому, который <...> не показывает ему что-либо обычное, но тайно научает тому, чего он прежде не видал и не воображал никогда» [11, с. 166–167]. У О. Седаковой же «благодарящее сердце // вбежит – и замолчит на родине».

При этом О. Седакова принципиально отличает поэтическое странствие от молитвенной устремлённости: «Я уподобила бы сложение стихов – в пределе – не молитве, а писанию образа. Образ как бы спускается сверху, он не выражает тебя – твоей тоски, просьбы, благодарности, как молитва, он весь о сущем, о прекрасном сущем. Молитва может обходиться без образа <...>. Молитва в чистом виде, даже когда это чудная поэзия, как «Свете тихий» – как бы сказать? – смотрит вверх, или в свою цель. А в художественном тексте нет последней решительности прямой речи: он говорит одновременно и о том, что говорит, и о множестве других вещей. Ещё можно было бы сказать так: он – как бы взгляд с порога в некое желаемое пространство, а молитва – шаг туда» [5, с. 154].

Таким образом, в странствии к неведомому поэзия не то, чтобы не пересекает этот порог, но она способна служить проводником лишь до него – подобно тому, как Вергилий мог быть проводником Данте лишь до райских ворот. Говорящий о неопишемом сразу же обнаруживает себя либо на его пороге, либо спускающимся, удаляющимся от него опять в мир вещей. Но в то же время его речь становится осенённой тем, что встретило его там, за порогом. И сам поэт, спустившись (преобразившись), становится осенённым собственной речью (собственной ли?), спускающейся к нему оттуда, из пространства, которое за порогом: «Темны твои рассказы, // но вспыхивают вдруг, // как тысяча цветных камней // на тысяче гибких рук, – // и видишь: никого вокруг, // и только свет вокруг» [4, с. 120].

В поэтическом мире О. Седаковой поэт – восприимчив дара такой речи, которая живёт в вещах и вещает о даре гораздо больше: «Холод мира // кто-нибудь согреет. // Мёртвое сердце кто-нибудь поднимет. // Этих чудищ // кто-нибудь возьмёт за руки, // как ошалевшего ребёнка: // – Пойдём, я покажу тебе такое, // чего ты никогда не видел!» [4, с. 170].

И отнюдь не случайно, как пишет В. Бычков, «Псевдо-Ареопагит в своей информационно-иерархической системе поместил художественные образы выше не только явлений природы, но и всего чина церковного священноначалия, то есть между уровнями бытия и сверхбытия, на одной ступени с таинствами» [8, с. 57]. Так, мы снова оказываемся в области теоретических положений византийской эстетики, глубоко родственной творчеству О. Седаковой.

Ранее отмечалось, что образ пространства у О. Седаковой в первую очередь может быть охарактеризован динамикой странствия, пути к неведомому (подобно понятию Дао в китайской культуре). Что же до византийской традиции, то именно эта «динамика» является её организующей идеей. «У Псевдо-Дионисия вся иерархия – «образ божественной красоты», а члены иерархии – «божественные подобия», «чины и звания», т. е. они одновременно являются носителями информации и её содержанием. Автор «Ареопагитик» организует стройную иерархию образов, с помощью которых и передаётся «истинная» информация от уровня «сверхбытия» на уровень человеческого существования. Литературные и живописные образы занимают в ней определённое место – на уровне таинств, т. е. между небесной и земной ступенями иерархии» [8, с. 130].

Понятие «динамики» восхождения от «силы к силе» по ступеням такой иерархии является одним из основополагающих в православной аскетике. Весьма существенным в связи с этим представляется высказывание П.А. Флоренского о связи любви и динамис (силы): «Человек не создаёт прирост своей личности, – у него нет на это $\delta\nu\nu\alpha\mu\iota\sigma$, но усваивает его через приятие в себя образов божьих других людей. ЛЮБОВЬ – вот та $\delta\nu\nu\alpha\mu\iota\sigma$, посредством которой каждый обогащает и растит себя, впитывая в себя другого» [21, с. 214]. Слов-

но откликом на эти слова – стихи О. Седаковой: «Вещи, в саду своём // вы похожи на любовь – или на вас она похожа?» Именно такая, идущая от сердца «динамис», по выражению Данте, «движет солнце и светила». Евангельская заповедь любви к ближнему в сочетании с отношением ко всему ближайшему (пространству) как и к ближнему (человеку) – вот то чувство, что «движет солнце и светила» в художественном пространстве поэтического мира О. Седаковой. Может показаться, что внимание к «нечеловеческому» миру отдаляет ее творчество от основных принципов византийской литературы, выведившей на передний план человека («даже наименее человеческое в ней остаётся человеческим» [7, с. 7–8]) и пренебрегавшей окружавшими её «неодушевлёнными предметами – горами, архитектурой, предметами интерьера» [8, с. 157]. Отчасти это так и есть, и О. Седакова признаёт это. «Впрочем, – уточняет она, – достаточно вспомнить Франциска Ассизского или восточных подвижников (как Иссака Сирина), чтобы увидеть, что пространство для общения с творением вовсе не невозможно внутри нашей традиции» [6, с. 319].

Хотелось бы отметить также одно неприметное, на первый взгляд, сближение мировидения О. Седаковой с одним из аспектов традиционной византийской эстетики. «Поэтическая память», память «особого рода», такая, которую подразумевает О. Седакова, когда говорит: «Мне кажется, что где-то в глубине человек помнит всех, и тех, кого не встречал» [5, с. 161]. Весьма примечательно в связи с этим византийское учение о психологическом аспекте образа. Источником всякой памяти, а также необходимой предпосылкой чувственного восприятия в VIII–IX вв. в Византии считалась «фантазия», являясь одновременно воображением зрительных образов. В XIV в. Григорий Палама связывал «фантазию», по свидетельству В. Бычкова, «с процессом мышления, полагая, что последний осуществляется посредством воздействия чувственных образов на «фантастикон души»». «Фантастикон души <...> воспринимает образы от чувств, отделяя их от предметов и эйдосов <...>, он содержит в себе для внутреннего использования ценности даже при отсутствии самих предметов и делает их видимыми для себя в образах <...> «Фантастикон» является границей ума и чувства» [8, с. 141–142]. Это напрямую соотносится с прозреванием автором «дотекстового» пространства, описанным О. Седаковой в цикле «Тристан и Изольда». Поэтесса сближает работу мыслителя и художника, хотя и не употребляет термин «фантазия» (после XIV в. в Византии преобладали оценки «фантазии» как «извратительницы духовного созерцания» [8, с. 142], вследствие чего этот термин приобрёл негативное значение): «То, во что посвящён посвящённый, как раз и есть знание о кротости, благодарности и бесплодности всякой попытки «ухватить», «удержать» у себя «ускользающее право». И мыслитель, и художник не говорят, но «дают сказать Себя» этому открытию, не посягая на его субъективность. И, говоря себя, оно говорит об «от-речении», невысказываемости. Если какая-то мысль или образ намеревается «открыть» что-то раз навсегда, так чтобы это можно было передать другим, как наследство, – они утрачивают свою «нищету» (несхватываемость, неоднозначность смысла) и, тем самым, подобие своему событию, начальному знаку благодарности» [2, с. 110].

Художественное пространство, создаваемое, когда традиционный канон не довлеет, однако в границах которого автор создает апологию чудесного, логично сопоставить с пространством волшебных сказок.

Завершая «Молитвой» третью тетрадь «Старых песен», О. Седакова в последней строке выражает одновременно и свое мировоззрение и личные глубинные чаяния, которые, хотя и являются плодом этого мировидения, быть может, в некотором, наиболее существенном, смысле ему не принадлежат. Скорее само мировидение принадлежит им, как мир принадлежит Слову, адресату молитвы. И в этой метаморфозе нет ничего невозможного, если учесть, что Слово стало плотью от плоти мира, будучи само его истоком. Метафизичность подобных движений мысли – естественное следствие вдохновения этого последнего росчерка: «Пусть всё, что не чудо, сгорает» [4, с. 167].

Чудесное становится мерилем реальности в мировидении О. Седаковой, а следовательно, тем камертоном, по которому поэт настраивает инструмент своего ремесла: «И вот это чудо, а не доброта сама по себе (доброта мне никогда, а особенно в юности, не нравилась) милее хорошего исхода и всего другого милее» [1, с. 159]. Разумеется, при таком подходе поэт неизбежно оказывается по соседству с великими сказочниками, в стране, кото-

рую Дж.Р. Толкин удачно назвал Фэери – страной Волшебства. Литературный гений Андерсена Седакова ставит в один ряд с шекспировским: «Кажется, один Андерсен сумел соединить чудо с «плохим», по сказочным правилам, исходом (особенно в «Волшебных спичках»). Это вкратце предыстория «Датской сказки» в ненастном осеннем Подмоскovie. Она кончается: «Так хочется делать добро в непогоду // Хоть собственный скорый конец приюти» [1, с. 159]. О сказках Г.Х. Андерсена О. Седакова вспоминает в первую очередь, когда речь заходит о выражении особенно близкого, особенно важного – например, «**физического** таланта, минимум которого необходим стихотворцу» [1, с. 148], или «образа освещенного запертого дома среди северной непогоды, зимнего сада или висячих цветников в ящиках над городской улицей... для меня радости почти невыносимый лет в 15–16» [1, с. 156].

О. Седакова говорит о поэте как о человеке, дающем свой голос вещам (поэт – «тонкий резонатор всего окружающего» [1, с. 148]). Особенно бескомпромиссно такая позиция выражена в одном из интервью О. Седаковой, где она подобно И. Ньютону, воскликнувшему: «гипотез не измышляю!», отказалась признать метафоричность своей поэзии, подчеркнув, что ее поэзия передает язык вещей: «Честное слово, я никогда не пишу «просто метафор», я даже не то чтобы «верю в реальность своих образов», я думаю, что описываю наличное положение вещей. Вещи много говорят, – конечно, куда больше, чем я об этом написала». Поэзию О. Седаковой нельзя назвать прежде всего метафоричной, как нельзя назвать ее прежде всего символичной. В то же время было бы абсурдно отрицать наличие в стихах О. Седаковой символов и метафор, что сама поэтесса признала, отметив близость своего понимания символа пастернаковскому: жизнь символична, ибо она значительна. Специфическое отличие поэзии О. Седаковой состоит в том, что в ней жизнь прежде всего чудесна, то есть исполнена необъяснимых («новых») явлений, очевидных сердцу, в котором как раз внутреннее и внешнее способны пересекаться в совершенной гармонии. И тогда пересечения это есть тождество: «Если бы меня спросили, // я бы сказала: Боже, // сделай меня чем-нибудь новым! // Я люблю великое чудо // и не люблю несчастья. // Сделай, как камень отграненный, // и потеряй из перстня // на песне пустыни. // Чтобы лежал он тихо, // не внутри, не снаружи, // а повсюду как тайна. // И никто бы его не видел, // только свет внутри и свет снаружи» [4, с. 150].

Поэт – это у Седаковой прямой продолжатель «сказочничества» в духе Толкина, который утверждал: «Магия Фэери не исчерпывается сама собою; она живет своими деяниями; среди них – удовлетворения определенных, главных, изначальных желаний всякого человека. Одно из подобных желаний – осматривать бездны пространства и времени. Другое – говорить со всем и понимать все, что живет и движется в мире. Таким образом, если рассказ может хоть как-то удовлетворить желания этого рода <...>, он будет неизбежно таить в себе отзвук волшебной истории, тем более ясный, чем полнее он реализует свою задачу» [19, с. 23]. Сам Толкин весьма недвусмысленно излагает своё понимание мира «волшебных историй» как глубоко традиционного и глубоко правдивого.

Согласно Дж.Р. Толкину: «Любая волшебная история обязательно должна быть представлена как непреложная правда, – каковой она и была раньше, и каковой остается к моменту рассказа. Но так как волшебная история имеет дело и с чудесами, и с магией, она не должна допускать никаких объяснений этого – никаких подпорок и костылей, наводящих на мысль, будто повесть – плод воображения, мечты или сна. Иначе, даже если она и окажется интересной, – это будет только пересказ сна и не более» [19, с. 24–25]. Эта позиция Толкина по отношению к условиям в восприятии и описании «волшебного пространства» сходна с «отказом от метафоры» у О. Седаковой.

Принципиальное сближение «говорящего пространства» поэзии О. Седаковой с «пространством волшебных историй» состоит в понимании «непреложной правдивости» этих пространств. И О. Седакова, и Дж.Р. Толкин одинаково не допускают мысль о том, что реальность, раскрываемая произведением искусства, условна, неподлинна, искусственна. Однако это не мешает Дж.Р. Толкину характеризовать реальность волшебной истории словом «вторичная», поясняя попутно, что существа вторичной реальности так же подлинны, как и существа реальности первичной, которыми они, собственно, и вызваны к жизни: «Ведь если мы утверждали, что фэери истинны и существуют независимо от наших сказок

о них – это означает всего лишь, что эльфы не менее реальны, чем мы, – а мы, в свою очередь, не более реальны, чем эльфы. Но наши пути редко пересекаются, наши судьбы давно разделились, и даже у самых окраин Фэери встреча с ними для нас – очень странный, диковинный случай» [19, с. 19]. Дж.Р. Толкин, правда, намекает, что само понятие вторичной реальности как плода нашей фантазии характеризует не столько меру реальности как таковой, сколько способ нашего постижения ее: «Все сказанное истинно даже тогда, когда мы называем фэери порождением нашей фантазии: в этом случае перед нами – один частный способ постижения человеком Истины Мира» [19, с. 19]. О. Седакова высказывает по этому поводу еще более определенно, подчеркивая несводимость реальности источника художественного произведения к каким бы то ни было вторичным образованиям: «Существуют символы: единицы силовые, а не семантические образующие не системы, а силовые поля, мифы, которые никак в знаки не превратились. Они принадлежат не второй или вторичной реальности, а самой что не на есть первой. Или даже до-первой» [3, с. 136].

Чудо, таким образом, является в соприкосновении реальности первичной (или вторичной – в зависимости от того, идет ли речь о жизни как таковой или о жизни произведения искусства) со своим истоком, реальностью до первой, мифической, истинной. Именно эта реальность скрывается за центром креста, в котором вертикаль человека оказывается ключом к горизонтам мира. И тогда, согласно слову самой О. Седаковой, «всякую вещь можно открыть, как дверь. // В занебесный, в поднебесный ход потайная дверца // есть в них. // Ее нашарив благодарящее сердце // вбежит – и замолчит на родине» [4, с. 303].

В этих стихах скрыто еще одно указание на особенность природы «волшебного пространства». Это указание на «благодарящее сердце» – на то, чему это пространство открывается. Для О. Седаковой это принципиальный и глубоко продуманный момент, что видно из ее многочисленных высказываний на этот счет. Например, комментируя утверждение М. Хайдеггера: «Научитесь благодарить – danken, и вы научитесь думать – denken», – О. Седакова подчеркивает: «И вы научитесь слагать стихи dichen – естественное продолжение его мысли» [13, с. 159]. Именно состояние «совершенно особой радости» называет Дж.Р. Толкин «знаком истинной волшебной истории», описывая при этом все характерные признаки молитвенного благодарения: «Когда совершается «поворот», то у читателя – неважно, у ребенка или у взрослого – перехватывает дыхание, и бьется взволнованно сердце, и подступают слезы (или даже действительно льются) – все это так же остро, как бывает в любом жанре литературы – и все-таки особенно остро» [19, с. 90]. То, что это описание отнесено к читателю, вовсе не означает, что автор может миновать его, ведь автор и есть первый читатель. А точнее сказать: нет ни автора, ни читателя, но есть одно благодарение. И О. Седакова со всей определенностью говорит именно об этом: «Когда читаешь слова, которые тебя **окончательно** восхищают, – например, первую строчку дантовского «Paradiso»: «La gloria di colui che tutto muove» («Слава того, кто все одушевляет»), это звучание никак не отождествляется с голосом автора. Данте Алигьери «флорентиец родом, но не правами», как он себя рекомендует, произносит эти слова – они звучат как сама Вселенная. И так же тот, кто его слушает, это не я. Это как будто само **говорится**, в Данте так же, как в его слушателя» [5, с. 157]. И «восхищение», о котором говорит О. Седакова, и «поворот», о котором говорит Дж.Р. Толкин, суть описания необходимого и таинственного свойства «чудесного пространства»: его способности к преобразению, принятию, собственно чуда как распахнутости в совершенно иное непостижимое измерение пространства.

Наилучшей иллюстрацией подобной распахнутости в ее связи с благодарением может послужить сцена из «Снежной королевы» Андерсена: сцена чтения молитвы «Отче наш» хрупкой Гердой в царстве Снежной королевы, когда сердце Кая оттаивает и пространство чуда распахивает свои объятия. «Мне кажется, – говорит Седакова, – жанр Андерсена – сказка – не дает оценить его величия по достоинству: это, по-моему, величайший художник, сила его символов (в «Снежной королеве», в «Дюймовочке») сопоставима с шекспировской» [5, с. 161].

Слово «восхищение», которое не раз упоминает Седакова, говоря о чтении или создании поэзии, имело когда-то ярко выраженный смысл «душевного подъема», восхождения, похищения души. Этот факт напрямую выводит к вопросу о мифологической функции чтения как возможного проводника в соответствующие «силовые поля» до-первой реально-

сти. И хотя, например, Элиаде вообще рассматривает чтение в числе современных мифов, а точнее, заместителей сакральных мифов [24, с. 35–37], в данном случае речь идет отнюдь не о «замещении», но о максимальном приближении чтения художественного произведения к ритуальному чтению сакрального текста. Впрочем, в процессе проникновения в эту реальность, текст, до-текстовая реальность, автор (или читатель) интенсивно взаимодействуют – так, что в какой-то момент дифференцировать их становится трудно, потому что, как писал Т.С. Элиот, «поэтическое произведение существует где-то между автором и читателем; оно обладает реальностью, которая не тождественна просто реальности того, что автор пытается выразить, или реальности авторского опыта написания этого произведения, или опыта читателя, или читательского опыта автора» [25, с. 56].

Список использованной литературы

1. Седакова О.А. Заметки и воспоминания о разных стихотворениях а также ПОХВАЛА ПОЭЗИИ / О.А. Седакова // Волга. – 1991. – № 6. – С. 135–165.
2. Седакова О.А. Путешествие в Тарту и обратно / О.А. Седакова // Знамя. – 1999. – № 4. – С. 117–140.
3. Седакова О.А. Стихи / О.А. Седакова. – М.: Гнозис: Carte Blanche, 1994. – 384 с.
4. Седакова О.А. «Там тебе разрешается просто быть» / О.А. Седакова // Вопросы литературы. – 1999. – № 7–8. – С. 151–162.
5. Седакова О.А. Успех с человеческим лицом / О.А. Седакова // Новое литературное обозрение. – № 34. – С. 230–238.
6. Седакова О.А. Шкатулка с зеркалом. Об одном глубинном мотиве А.А. Ахматовой / О.А. Седакова // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1984. – Вып. 17. – С. 121.
7. Аверинцев С.С. Словарь / С.С. Аверинцев // Аверинцев С.С. София-Логос. Словарь. – К.: Дух і Літера, 2001. – С. 14–221.
8. Ваншенкина Е.И. Острие: Пространство и время в лирике Иосифа Бродского / Е.И. Ваншенкина // Литературное обозрение. – 1996. – № 3. – С. 21–30.
9. Григорьева Т.П. Дао и Логос (встреча культур) / Т.П. Григорьева. – М.: Наука, 1992. – 424 с.
10. Дугин А.Г. Абсолютная родина / А.Г. Дугин. – М.: Арктогея-центр, 1999. – 752 с.
11. Зелински Ф.Ф. Древнегреческая религия / Ф.Ф. Зелински. – К.: СИНТО, 1993. – 128 с.
12. Йейтс У. Волхвы / У. Йейтс // Поэты лауреаты Нобелевской премии. – М.: Панорама, 1997. – 608 с.
13. Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис / И.И. Ковтунова. – М.: Наука, 1986. – 202 с.
14. Колесов В.В. Древняя Русь: наследие в слове. Мир Человека / В.В. Колесов. – СПб.: филологический факультет Санкт-петербургского государственного университета 2000. – 326 с.
15. Лазебник Ю.С. Поэзия 20 века: слово, текст, мир / Ю.С. Лазебник, В.И. Ермак. – К.: Наукова думка, 1994. – 144 с.
16. Малявин В.В. Начала. Недостижимое близкое: Традиция в Китае / В.В. Малявин // Книга Прозрений / сост. В.В. Малявин. – М.: Наталис, 1997. – С. 6–180.
17. Москаленко Н.А. Медиум памяти в творческой концепции О. Седаковой / Н.А. Москаленко // Ex professo. Збірник праць вчених Придніпров'я. – Дн-ськ, 1999. – С. 132–137.
18. Судзуки Наука Дзен – Ум – Дзен. – К.: Преса України, – 1992. – 176 с.
19. Толкин Дж.Р.Р. О волшебных историях / Дж.Р.Р. Толкин // Толкин Дж.Р.Р. Дерево и лист. – М: Прогресс; Гнозис, 1997. – С. 10–114.
20. Флоренский П.А. Мысль и язык / П.А. Флоренский // Флоренский П.А. У водоразделов мысли. – Л.: Правда, 1990. – С. 109–351.
21. Флоренский П.А. Обратная перспектива / П.А. Флоренский // Флоренский П.А. У водоразделов мысли. – Л.: Правда, 1990. – С. 43–102.
22. Хайдеггер М. Гельдерлін і сутність поезії // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / М. Хайдеггер. – Львів: Літопис, 1996. – С. 198–208.
23. Цивьян Т.В. О Ремезовской гипнологии / Т.В. Цивьян // Серебряный век в России. Избранные страницы. – М.: Радикс, 1993. – С. 120–143.

24. Шмитт Ж.-К. Понятие сакрального и его применение в истории средневекового христианства / Ж.-К. Шмитт // *Arbor mundi*. Мирное древо. – Вып. 4. – 1996. – С. 75–84.

25. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии / М. Элиаде. – М.-К.: Рефл-бук; Ваклер, 1996. – 285 с.

У статті досліджується міфопоетичний характер просторового образу у поезії Ольги Седакової через зіставлення його з різними традиційними формами естетичного світосприйняття: міфопоетичним світом «чарівних історій», традиційного сюжету китайської та візантійської естетичних шкіл.

Ключові слова: поезія, образ простору, діалог культур, художній простір, метафізичний простір, міфопоетичний образ.

The myth poetic character of the space in Olga Sedakova's poetry is investigated in this article by means of comparing it with the different traditional forms of aesthetic perception such as myth poetic world of «magic tales», traditional plot of Chinese and Byzantine aesthetic schools.

Key words: poetry, an image of space, dialogue of cultures, art space, metaphysical space, mythopoetical image.

Надійшло до редакції 24.10.2012 р.