

DOI: 10.28995/2227-6165-2018-3-105-124

В.Ю. Файбышенко

кандидат философских наук,

старший преподаватель Свято-Филаретовского православно-христианского института vfaib@mail.ru

ВЛАСТЬ СЛОВ: ТЕОЛОГИЯ ПОЛИТИЧЕСКАЯ И ТЕОЛОГИЯ ПОЭТИЧЕСКАЯ В АНАЛИЗЕ ОДНОГО СЮЖЕТНОГО ПАТТЕРНА

В анализе ряда поэтических текстов мы пытаемся исследовать некоторые черты поэтической теологии, проступающие в ее отношениях с политической теологией. Власть слова как особого рода знания и особого рода деяния, границы, смысл и парадоксы этой власти применительно к природе человека - сфера, где пересекаются домены политического и поэтического. На примере одной последовательности тематически и ритмически связанных стихотворений (от Шиллера и Жуковского до Седаковой) рассматривается взаимодействие и взаимные проекции этих доменов. Намечены соответствия поэтического слова философской рефлексии истории 0 власти, суверенности. Различие поэтического и суверенного слова, создающее динамику текста, проявляет себя в том, как организована темпоральность стихотворения: через мессианического, ассиметричное отношение «подытоженного» времени к дискурсивному времени, разворачиваемому сюжетом стихотворения. Там, где присутствие иного времени редуцируется, торжествует время истории, организованное как история власти.

Analyzing a number of related poetic texts, we try to explore some of the features of poetic theology that appear in its relationship with political theology. The power of speech as a special kind of knowledge and a special kind of deeds; boundaries, meaning and paradoxes of this power in relation to human nature – there are the sphere where the domains of politic and poetic cross each other. We consider on the interaction and mutual projections of these domains.

Ключевые слова: суверен, суверенность, поэт, власть, власть слова, перформативность, легитимность, темпоральность, временность, фатум

Keywords: sovereign, sovereignty, poet, power, word power, performativity, temporality, fate

Этот текст представляет собой анализ ряда разновременных русских и немецких стихотворений – от Φ . Шиллера до О. Седаковой – созданных за последние два столетия.

Выбор именно этих стихотворений связан с тем, что объединенные семантическим ореолом (Ам ³/₄), они выступают своего рода репликами в одном разговоре. Тема этого разговора: встреча двух властей — власти слова (часто расширяемой до духовной власти вообще) и власти монарха, который тоже претендует на владение словом. Как мы увидим, разработка этого кажущегося вечным сюжета включена в конфликтную динамику нововременных представлений о власти, духе, субъективности и истории.

Власть монарха «духовна», в ней имплицитно заключено притязание на знание вещей, на тайноведение, которое и делает ее реальной. С другой стороны, и власть поэта в своих архаических истоках — власть магическая, имеющая для мира принудительные физические последствия, но именно в качестве власти слова она является политической в собственном смысле слова.

По аналогии с политической теологией, понятие которой вводит К. Шмитт

[Шмитт, 2000, с. 11-12], можно говорить и о теологии поэтической, помня, что представление о пророческой, жреческой или магической силе поэтического слова древнее всякой артикулированной теологии. Власть слова как особого рода знания и особого рода деяния; границы, смысл и парадоксы этой власти применительно к природе человека — сфера, где пересекаются домены политического и поэтического. Нас будет интересовать именно взаимодействие и взаимные проекции этих доменов. Задача этой статьи не филологическая: я не ставлю цели исследовать избранные стихотворения в историко-литературном контексте. Скорей, это (принятая в современной философии) попытка читать поэтические (и непоэтические) тексты, видя их сквозь друг друга и посредством друг друга, но исходя при этом из их собственного сказывания — и там, где их реальное взаимодействие очевидно (и описано исследователями), и там, где никакого сознательного подключения к существующему ряду не было и действовало само общее ритмико-семантическое поле.

Сопоставление текстов позволяет видеть, как «чужое слово» имплицитно встроено в семантическую структуру поэтического произведения. Интертеркстуальность, проступающее в тексте преобразованное и поставленное под вопрос присутствие другого текста, во-многом, и определяет эту семантику. Чужое слово есть исходная норма самоконституирования субъективности.

Авторство эпохи modernity — это несогласие, укорененное в согласии. Авторская интенция направлена на мир, уже существующий в чужом слове. Именно этой ситуации отвечает исходно романтическое требование, чтобы личность поднялась к собственному (изначальному) истоку, где границы собственного бесконечно расширяются и чужое слово перестает быть внешним. Именно эта ситуация создает и поэтическую субъективность модернизма, где скальд уже не повторяет, но изначально «складывает чужую песнь».

1

Первый текст – «Граф Гапсбургский» (1818), перевод В. А. Жуковского из Ф. Шиллера¹.

Представляется, что в стихах Шиллера (1803) есть важный для нашей темы пуант, который не акцентирован в переводе Жуковского.

Вот разговор о природе поэзии, который ведут граф и явившийся на пир певец:

Süßer Wohllaut schläft in der Saiten Gold, Der Sänger singt von der Minne Sold, Er preiset das Höchste, das Beste, Was das Herz sich wünscht, was der Sinn begehrt; Doch sage, was ist des Kaisers wert An seinem herrlichsten Feste?" -"Nicht gebieten werd' ich dem Sänger," spricht Der Herrscher mit lächelndem Munde, "Er steht in des größeren Herren Pflicht, Er gehorcht der gebietenden Stunde. Wie in den Lüften der Sturmwind saust, Man weiß nicht von wannen er kommt und braust, Wie der Quell aus verborgenen Tiefen, So des Sängers Lied aus dem Innern schallt Und weckt der dunkeln Gefühle Gewalt, Die im Herzen wunderbar schleifen."

¹ Отметим, что совокупность выбранных текстов (за исключением стихотворения О. А. Седаковой), уже анализировалась, в числе многих других, в работе А. С. Немзера, посвященной судьбе Ам 3/4 в русской поэзии [Немзер, 2013]. Отсылаем к этой статье за подробностями историко-литературного контекста и трансформаций, которые претерпевает связь темы и метра за полтора века развития. Мы попытаемся увидеть собственно политико- и поэтико-теологический смысловой слой внутри исследуемого семантического комплекса.

У Шиллера [Schiller, 1835, s. 352] сказано, что поэт превозносит то наилучшее, наивысшее, чего желает для себя человеческое сердце. Эта связь поэтического слова с глубочайшим желанием сердца и делает его пророческим. Певец выспрашивает сердце цезаря: "Doch sage, was ist des Kaisers wert". В переводе Жуковского [Жуковский, 1959, с. 143] эта тема наивысшего желания несколько размывается:

«В струнах золотых вдохновенье живет. Певец о любви благодатной поет, О всем, что святого есть в мире, Что душу волнует, что сердце манит... О чем же властитель воспеть повелит Певцу на торжественном пире?» «Не мне управлять песнопевца душой (Певцу отвечает властитель); Он высшую силу признал над собой; Минута ему повелитель; По воздуху вихорь свободно шумит; Кто знает, откуда, куда он летит? Из бездны поток выбегает; Так песнь зарождает души глубина, И темное чувство, из дивного сна При звуках воспрянув, пылает».

Перевод, как это обычно у Жуковского, глубоко связан с его мистико-политической программой, в сердце которой – союз поэта и властителя [Виницкий, 2004]. В этом союзе поэт обладает преимуществом пророчества, но и властитель не лишен поэтической магии – поэзии власти, обустраивающей мир. Их союзу под силу сделать будущее благим.

Поэтике Жуковского присуща высокая чувствительность к поэзии власти, которая соответствует переживанию тотальной связности мира. Подобно тому, как формула «Там не будет вечно Здесь» вовсе не разрывает потустороннее и посюстороннее, а устанавливает их постоянную соотнесенность, так же и власть оказывается проводником символизирования, соединяющим всех. Сюжет «Графа Гапсбургского» предполагает взаимное признание поэтической и политической власти, которые не вступают в схватку, не оспаривают друг друга, но восходят к одному сакральному источнику. Поэтому гимну свободному искусству, исходящему из уст властителя, отвечает благословение царства из уст священника-поэта. Те жесты смирения, которые Жуковский, изменив текст Шиллера, приписал графу (подавание стремени монаху и пр.), подчеркивают символическое первенство сана священника, а не поэта, но и сам поэт свободен, поскольку «высшую силу признал над собой».

Но художественная идеология, ориентированная на согласие истинной поэзии и истинной власти, именно в силу того, что это идеология художника (суверенного творца как высшего авторитета), приходит к томлению по тотальному произведению искусства. Таковым может быть государство, и только государство, являющееся производным абсолютного суверена (поскольку только он способен преодолеть раскол субъективного и объективного, воли и реальности). Этот образ мысли хорошо представлен в «Вере и любви» Новалиса: «Истинный государь – художник из художников; он директор художников. <...> Монарх ставит бесконечно разнообразный спектакль, в котором неразличимы сцена и партер, зритель и актер и в котором сам он – одновременно поэт, директор театра и главный герой» [Новалис, 2006, с. 14].

Почти таков граф Гапсбургский: он вдохновитель песни, ее герой и ее главный слушатель – правда, не создатель песни, но создатель государства, будущее которого воспевает певец. И на

вопрос, чего же именно желает себе человеческое сердце, у Новалиса есть ответ, прямо связанный с нашей темой: «Король – человек, ставший в своем возвышении земным фатумом. Вот поэма, с непременностью возникающая в сознании людей. Она, и только она, удовлетворяет наивысшее томление их природы» [Новалис, 2006, с. 8]. Сам монарх в своей суверенности и есть предмет наивысшего желания. Власть есть медиум перехода символического в реальное – именно их тождество есть предмет поэтической утопии и поэтической жажды человеческого сердца, которая оборачивается жаждой религиозной.

Таким образом, если считать суверена «художником из художников», сам носитель власти может желать только полного совпадения с ее чистым существом. Сущность власти и есть достижение чистой человечности: только суверену доступна полнота человеческой природы – и потому он ее полномочный представитель; монархическая власть – репрезентация человеческого, которое соединяет и примиряет субъективное и объективное, и потому недоступно «просто человеку». В монархе природа совпадает с фатумом, то есть с тем, чему обычное человеческое существо противостоит.

Этот фатум — в сущности, тот же гоббсовский Левиафан, «зверь, бог, человек и машина», преодолевающий естественное состояние подвластных, но сам при этом остающийся в естественном состоянии. Гоббс говорит, в том числе, и о поэтах: «Свобода, которую восхваляют писатели, — это свобода не частных лиц, а суверенов. Та свобода, о которой часто и с таким уважением говорится в исторических и философских работах древних греков и римлян, и в сочинениях, и рассуждениях тех, кто позаимствовал у них все свои политические познания, есть свобода не частных лиц, а государства, идентичная той, которой пользовался бы каждый человек в том случае, когда совершенно не было бы ни гражданских законов, ни государства» [Гоббс, 1991, с. 166-167].

Интересно, что Гегель, говоря о государстве как политическом произведении искусства, оставляет эту формулу только для греческой античности, именно потому что античность – эпоха, схватываемая и раскрывающаяся для нас лишь в эстетической перспективе. Дело не в том, что античность породила классическое искусство. Собственная сущность античности для Гегеля – эстетическая. Государство как произведение искусства соответствует человеку как субъективному произведению искусства и богу как объективному произведению. Современное государство, по Гегелю, реализует себя иначе, не как художественное произведение.

Античность – мир, в котором художник еще не может превзойти свои наличные произведения. Неудивительно, что этот мир-произведение разрушает именно разрастание внутреннего мира субъекта, духовное как таковое.

Итак, античный властитель оказывается творцом самого себя как пластического характера, неотделимого от того политического произведения, которое он творит. Гегель описывает свершения Александра, так как описывают наследие художника, при этом главным в этом наследии оказывается собственный образ:

«Как уже сказано выше, Ахиллес начинает собою греческий мир, а Александр заканчивает его, и эти юноши не только сами по себе представляют прекраснейшее зрелище, но в то же время и дают вполне завершенную картину греческой сущности. Александр завершил свое дело и дал свой законченный образ, оставив в нем миру одну из величайших и прекраснейших интуиций, которую мы можем только испортить своими плохими рефлексиями. К великой всемирно-исторической фигуре Александра неприложим современный масштаб добродетели или моральности, которым его пытаются измерять новейшие филистеры-историки» [Гегель, 1993, с. 297].

Суверен является и художником, и произведением искусства, максимум естественности совпадает в нем с максимумом искусственности. Но именно поэтому современный монарх и не может быть Александром. Его индивидуальный образ-характер отделен от его законосообразной деятельности.

Эта модальность античного универсума, которая, с точки зрения Гегеля, уходит в прошлое

вместе с греческой трагической идиллией, питает, тем не менее, утопию цельности и порождает множество проектов, в которых эстетическое функционирует как сфера чувственно переживаемой реальности/реализуемости политического желания. «Дискурс о власти» является не только, а иногда и не столько выражением политического мировоззрения, сколько указанием на способ символизации, который очерчен утопическим горизонтом данного автора — сферой «реализации» символа. Именно здесь проходит линия творческого сопротивления в пушкинской рецепции поэтической мысли Жуковского.

2

Известно, что «Граф Гапсбургский» дал Пушкину два сюжетно-тематических паттерна: для «Песни о вещем Олеге» (1822) [Пушкин, 1959, с. 185-188] и для фрагмента «Зачем крутится ветр в овраге» (1832-33), который был включен автором в неоконченную поэму «Езерский» [Пушкин, 1959, с. 413]. Их соотношение подробно исследовано в работах А. С. Немзера [Немзер, 1987] и [Немзер, 2013]. Немзер выявляет смысловые пуанты пушкинского стихотворения, не выводимые из соответствующего эпизода «Истории» Н. М. Карамзина. Мы же попытаемся увидеть динамику отношения двух властей и мира, в котором они действуют.

На фоне благополучного провиденциализма Жуковского значимым оказывается принципиально иное устройство «языческого» фатума, который не удается обмануть Олегу. Дар Рудольфа принимается священником и Богом. Олег предлагает дар, который не принимает сначала волхв, а потом — судьба. Жертва коня в одном случае благословляется, в другом — вообще не оказывается жертвой. С судьбой нельзя договориться, она не поддается символическому присвоению — а именно распознание символической префигурации в реальном событии находится в центре «Графа Гапсбургского».

Представляется, что это очевидное различие вовсе не сводится к противопоставлению языческого и христианского мира. Поэт-священник Жуковского в сущности предсказывает «уже произошедшее», инициатива благого действия принадлежит властителю, «мужу судьбы», и соответственно именно он оправдывает поэтическое слово (строки 45-50). Поэт обещает ему «славу в роды и роды».

Властитель провозглашает автономию поэтического слова, поэт — автономию благой власти, но и та, и другая автономия сведены воедино провидением — обнаружение, *раскрытие* его умысла и есть сюжетный пуант стихотворения. Повествование идет из настоящего, в котором празднуется установление законной власти. Триумф подкрепляется открывшейся связью времен и тем самым легитимируется как ключевой пункт замкнутого телеологического целого: поэт-священник воспевает высокий поступок, совершенный в прошлом, удостоенный награды в настоящем, откуда протягивается обещание благого будущего. Будущее обеспечено прошлым и уже осуществляется в настоящем.

Пушкин преобразует отношения прошлого, настоящего и будущего. Будущее открывается в настоящем, но не может быть ни присвоено, ни даже понято из него. Прошлое не является ключом-истолкователем к будущему. У Олега нет способа овладеть грядущим, вестником которого является «покорный Перуну» старик.

Как священник — Рудольфу, волхв обещает Олегу славу («Воителю слава — награда»), но то могущество, которое у рода Рудольфа простирается из настоящего в будущее, у Олега — в настоящем; краткое и энергичное подтверждение его власти разбивается о короткое «но» («но примешь ты смерть от коня своего»). Властитель пытается обойти смерть и не может это сделать.

На фоне других вариантов этой темы, о которых речь пойдет ниже, история подчеркнуто свободна от какой-либо морали. Олег не терпит поражения в духовном поединке с волхвом, более того, он сам волхв (вещий), хотя в сюжете его причастность к ведению никак не явлена.

Сам его поступок если и оказывается трагической ошибкой (греч.: гамартемой), то особого рода. Не смерть становится расплатой за допущенную ошибку, но сама ошибка заключается в тщетной

[109]

попытке обойти смерть. Сюжетная коллизия, которая создана попыткой Олега обезвредить свою судьбу, совпадает с таковой в «Эдипе-царе» Софокла. Герой получает дурное предсказание, меняет свою жизнь, пытаясь избежать его реализации, но сама избранная им стратегия уклонения и приводит в итоге к осуществлению оракула. И если о «вине Эдипа» ведется давний спор, Пушкин подчеркнуто освобождает свою историю от намеков на вину и возмездие. Попытка обойти фатум оказывается способом реализации фатума².

Мир «Графа Гапсбургского» провиденциально замкнут, в нем все события до конца раскрыли свой смысл и этот до конца утвержденный смысл включает будущее в настоящее, так что оно оказывается целиком раскрыто и растворено в настоящем. Это уже завершенное, вечное настоящее, для которого смерть безразлична.

В «Песни о Вещем Олеге» темная значительность происшествия ничем не исчерпывается. Событие пророчества и его исполнения не может быть символически раскрыто, истолковано, присвоено и стать основанием замкнутого собой вечного настоящего. Но именно поэтому обнажение «заветов грядущего» остается событием с неразрешенной и неразряженной символической активностью. Мир сохраняет свою тайну, этой тайне причастен волхв, но эта причастность не равна обладанию.

Мы видим, что в стихотворениях Жуковского и Пушкина принципиально различно задана сама временность события. У Жуковского время истории снято в дискурсе истории, позиции прошлого настоящего и будущего непротиворечиво толкуют друг друга. У Пушкина сложное единство настоящего, прошлого и будущего возникает на глазах читателя, «в живом времени». Причем, точкой отсчета оказывается уже известное герою будущее – а интригой – то, каким непредсказуемым образом оно творится в настоящем.

Утверждение свободы мира в структуре пушкинского повествования выступает особенно отчетливо на фоне той аранжировки темы, которую предложил затем Н. М. Языков [Языков, 1858, с. 98-99]:

«Кудесник» (1827)

На месте священном, где с дедовских дней, Счастливый правами свободы, Народ Ярославов, на воле своей, Себе избирает и ставит князей, Полкам назначает походы И жалует миром соседей-врагов — Толпятся: кудесник явился из Чуди... К нему-то с далеких и ближних концов Стеклись любопытные люди.

И старец кудесник, с соблазном в устах, В толпу из толпы переходит; Народу о черных крылатых духах, О многих и страшных своих чудесах Твердит и руками разводит; Святителей, церковь и святость мощей, Христа и пречистую деву поносит; Он сделает чудо – и добрых людей На чудо пожаловать просит.

[110]

² М. Вайскопф в своем анализе сюжета «Песни» настаивает на «реальности» вины Олега; нам же представляется, что трюк Пушкина в данном случае заключается как раз в подрыве интуитивно ожидаемого разделения на виновное деяние и наказание за него. Собственно, сам Вайскопф убедительно описывает амбивалентную самозамкнутость пушкинского сюжета мщения, где каждая из сторон выступает как сторона возмездия [Вайскопф, 2003].

V.Ju. Faybyshenko *The power of words: political theology and the theology of poetry in the analysis of one plot pattern*Он сладко, хитро празднословит и лжет,
Смущает умы и морочит:

Уж он-то потешит великий народ,
Уж он-то кудесник чрез Волхов пойдет
Водой – и ноги не замочит.
Вот вышел епископ Феодор с крестом
К народу - народ от него отступился;
Лишь князь со своим правоверным полком
К святому кресту приложился.

И вдруг к соблазнителю твердой стопой Подходит он, грозен и пылок; «Кудесник! скажи мне, что будет с тобой?» Замялся кудесник и – сам он не свой, И жмется и чешет затылок. «Я сделаю чудо». – «Безумный старик, Солгал ты!» – и княжеской дланью своею Он поднял топор свой тяжелый – и в миг Чело раздвоил чародею.

Здесь уже вовсе нет «разделения властей». Сакральное не обладает никаким собственным действием, собственной аурой: единственное, что поддерживает его – власть ему присягающая. Кудесник так же лишен собственной силы – он простой соблазнитель. Единственный источник власти – то есть способности свести реальное с символическим – князь. Суверен творит действительность, опуская тяжелый топор на голову того, кто был когда-то носителем другой древней власти, а теперь превращен в самозванца. Власть – орудие символического порядка ровно в той мере, в какой всякий символический порядок сам становится ее орудием. Таким образом, власть обладает специфической перформативной силой: она не «делает вещи словами», а своими актами создает саму символическую силу слов, их способность что-то значить. Победу князя обеспечивает не его христианское исповедание, но само его суверенное решение опустить топор на голову кудесника.

Стихотворение Языкова работает как точная иллюстрация гоббсовского «Левиафана»: власть является единственным проводником и держателем священного именно в силу своего целиком имманентного характера. Не божественное помазанничество обеспечивает легитимность власти, но сама власть есть единственный неложный артикулятор, отделяющий пророка от лжепророка: суверен — неизбежный и полномочный заместитель Христа на всем протяжении исторической жизни государства.

На языке уже шмиттовского «Левиафана» прямая власть победила косвенную, обеспечив «взаимосвязь защиты и повиновения» [Шмитт, 2006]. Одновременно из сюжета уходит чудесное, связанное с трансцендентностью как судьбы, так и благодати. Очевидно пародическое обыгрывание пушкинского решения темы: вопрос, обращенный Олегом к волхву, вывернут наизнанку: «Кудесник! скажи мне, что будет с тобой?» и ответ на него дается незамедлительно, не нуждаясь в пророчестве. Волхв не совершает обещанного чуда («Я сделаю чудо» — «Безумный старик,/ Солгал ты!») не только потому, что он мошенник (такова идеологическая презумпция текста), но и потому, что нечудесное действие власти оказывается и более быстрым, и более эффективным перформансом (таково фактическое сообщение). С другой стороны можно описать этот процесс и в формулировке К. Шмитта как секуляризацию чуда, присвоение его сувереном в духе «современного учения о государстве» [Осповат, 2018].

В стихотворении Языкова отсутствует перспектива как прошлого, так и будущего – все решается своевременным действием в настоящем, но само это настоящее уже завершено, закрыто

реализацией морали сродни басенной. Вмешательство благочестивого князя демонстрирует тягу к полному вытеснению других типов символической власти в мире, которым претендует управлять суверенное решение.

Похоже, что именно этому варианту разрешения старого спора в свою очередь отвечает Пушкин в финале «Золотого петушка»: петушок отомстил за убитого мага. Сказка Пушкина, в определенном отношении, исчерпывает в его творчестве топос встречи двух властей и завершает эту встречу взаимной аннигиляцией (так же, кстати, она завершает и «клеопатровский» топос губительной красоты). «Золотой петушок» отвечает не только на вариацию топоса у Языкова, но и на противоположную языковской версию П.А. Катенина.

В стихотворении Катенина «Старая быль» (1828) тема приобретает новое осложненное развитие: конфликт переносится внутрь поэтического состязания. Князь Владимир остается уклончивым арбитром спора поэтов, в котором защиту «мирской власти» и обоснование ее мироустроительной силы берет на себя один из поэтов – юный византиец (речь которого (ямб) и метрически отделена от наследующего Жуковскому и Пушкину размера всего стихотворения).

Песнь грека возвращает нас к теме нового универсума, производимого искусством суверенной власти:

Но милосердие царево Изображающий символ, Неувядающее древо. Склоняет ветви на престол; Не рода древ обыкновенных, Земными соками взращенных, Одетых грубою корой, Блестящих временной красой, Чей лист зеленый, цвет душистый На краткий миг прельщают взор, Доколь с главы многоветвистой Зимы рука сорвет убор. Ввек древо царское одето Бессмертным цветом и плодом: Ему весь год - весна и лето. Белейшим снега серебром Красуясь, стебль его высоко Возносится и, над челом Помазанника вдруг широко Раскинувшись, пленяет око И равенством ветвей прямых, И блеском листьев золотых. На сучьях сребряных древесных Витает стадо птиц прелестных -Зеленых, алых, голубых И всех цветов, очам известных, Из камней и драгих и честных. О диво! творческий резец Умел создать их для забавы, Великолепия и славы Царя народов и сердец.

V.Ju. Faybyshenko The power of words: political theology and the theology of poetry in the analysis of one plot pattern О, если бы сии пернаты Свой жребий чувствовать могли, Они б воспели: «Мы стократы Счастливей прочих на земли. К трудам их создала природа: Что в том, что крылья их легки? Что значит мнимая свобода, Когда есть стрелы и силки? Они живут в лесах и в поле, Должны терпеть и зной, и хлад; А мы в блаженнейшей неволе Вкушаем множество отрад». За что ты, небо! к ним сурово И счастье чувствовать претишь? Что рек я? Царь! ты скажешь слово И мертвых жизнию даришь. Невидимым прикосновеньем Всеавгустейшего перста Ты наполняешь сладким пеньем Их вдруг отверстые уста; И львы, рыкавшие дотоле,

Держащее в повиновеньи Самих бездушных вещество; Душой, объятой страхом прежде, Преходит к сладостной надежде, Внимая гласу райских птиц, И к Августа стопам священным, В сидонский пурпур обувенным,

Главою припадает ниц».

Внезапно усмиряют гнев И, кроткой покоряясь воле, Смыкают свой несытый зев. И подходящий в изумленьи В царе зреть мыслит божество,

[Катенин, 1965, с. 180-182]

Искусственные птицы, сидящие на серебряном дереве — это совершенный символ царственного художества. Мир заново создан властью, имеющей сакральную санкцию, и, по мнению пташек, создан лучше своего прообраза. Их песня воспроизводит гоббсовскую аргументацию перехода к гражданскому, то есть подвластному состоянию: «Что значит мнимая свобода, когда есть стрелы и силки».

Возникает параллель к «Соловью» Андерсена, где суверенная власть так же предпочитает песню искусственного создания, утверждающего своим прекрасным устройством саму возможность искусно устроить мир. Живой соловей возвращается к императору только на ложе болезни – когда смертное существо отделяется от своего бессмертного титула.

В тексте Катенина боевой конь, предлагаемый в дар певцу-кудеснику у Жуковского и Пушкина, достается византийцу — но тот опасается на него сесть и неспособен надеть доспехи. Его «неспособность» — естественное следствие скопчества (мотив, отозвавшийся в «Сказке о золотом петушке»). «Прелестный как девица» певец государственности — евнух. Но и русский певец

признает, что время старой песни с ее витальностью, прямой слитостью с силами войны и любви, кончено. «Старый поэт» ничего не возражает дивному новому миру византийца. Он только уверен: в этом мире нет места той силе, что вела его собственную песню:

Певал я о витязях смелых в боях – Давно их зарыли в могилы;
Певал о любови и радостных днях – Теперь не разбудишь Всемилы;
А петь о великих царях и князьях
Ума не достает, ни силы

Хорошо устроенный Левиафан переводит на себя сам источник поэзии. Византиец, лишенный «эротического» отношения к собственной жизни, славит не личность августа, а его трон, то есть сам принцип суверенности — он поет смертного бога, который является заместителем бессмертного. Показательно, что конфликт певцов у Катенина корреспондирует с исторической логикой Гегеля. Царство Второго Рима, воспетое греком, близко гегелевскому первому Риму:

«Государство начинает абстрактно обособляться и обращаться в цель, в достижении которой и индивидуумы принимают участие, но не всеобщее и не конкретное. А именно свободные индивидуумы приносятся в жертву суровым требованиям цели, достижению которой они должны посвящать себя в этом служении тому, что само является абстрактно всеобщим. Римское государство уже не есть царство индивидуумов, как им был город Афины» [Гегель, 1993, с. 150].

Такое государство уже не может результироваться в фигуре прекрасной индивидуальности, подобной Александру, и потому поэзия, присягающая ему, лишена силы. Таким образом, в стихотворении Катенина антагонистом поэтического слова оказывается не слово или деяние властителя, но сама «сила вещей», принявшая анонимную форму суверенной государственности.

Конечно речь не идет о влиянии Гегеля на Катенина, скорей, здесь, по-гегелевски, действует zeitgeist – общее представление о том, что свобода простого и обозримого целого сменяется в истории господством абстрактно-всеобщего могущества – диалектически ведущего в своем развитии к расколотости современного способа жизни.

Мы сознательно оставили в стороне конкретные «политические применения» разбираемых стихотворений (об этом написано достаточно, начиная с разбора «Старой были» Ю. Тыняновым [Тынянов, 1929, с. 160-177] для того, чтобы очертить горизонт политико-теологических презумпций, к этим применениям не сводящихся.

3

Вторая важная сторона темы «поэтической теологии»: власть слов как космическая стихия. Невозможно вполне раскрыть эту важную тему, не отклонившись от нашего магистрального сюжета: ограничимся несколькими замечаниями. Топика вихря и потока, соприродных поэтическому вдохновению, заданная Жуковским в «Графе Гапсбургском», была подхвачена Пушкиным в «Зачем крутится ветр в овраге». Но в мире Жуковского предустановленная гармония согласует свободу поэта и власть суверена. Эта гармония зиждется на том, что власть правителя также основывается на глубочайшей связи с началами вещей. Они онтологически однородны, или, можно сказать, поэт извлекает из своей субъективности то, что властитель устраивает объективно.

Властелин, глубоко связанный со стихией как строем мира (или с одной из противоборствующих стихий) есть и у Пушкина — это Петр, или Пугачев, но эта связь — не морализаторского порядка, «подключение» к стихии не гарантируется легитимностью правителя. Сама стихия спонтанно облекает как легитимную, так и нелегитимную (самозваную) власть: например, Пугачев — это лик казачьей песни и сказки.

Всякая суверенная власть может быть заподозрена в самозванстве (в «Медном всаднике» Евгений трактует Петра именно как самозванца и мнимого чудотворца). К. Осповат предлагает убедительное объяснение этого двоящегося единства, которое оказывается укоренено в самом основании новоевропейской «барочной» политической теологии: «Отсутствующие в «Медном всаднике» самозванцы, или воры, не только расширяют репертуар царственных фигур, но и воплощают центральный парадокс монархического политического воображения: «...суверен является точкой неразличения насилия и права, границей, на которой насилие превращается в право, а право обращается в насилие» [Агамбен, 2011, с. 45]. Аллегорический язык стихий позволяет наглядно соединить эти крайности: толкование петербургского наводнения как анархически-разрушительного нападения «воров» венчается в «Медном всаднике» формулой политического богословия, обожествляющей самодержавное насилие: «Народ / Зрит божий гнев и казни ждет» [Осповат, 2018].

С другой стороны, сама самозваная власть часто имеет у Пушкина обертоны поэтического творения: Пугачев показывает себя как поэт фольклорно-архаический, Лжедмитрий – как поэт романтический, Франц в «Сценах из рыцарских времен» уже вполне эксплицитно соединяет в себе самозванческую волю подняться над унаследованным состоянием и силу подлинного поэта. А власть исходно легитимная может потерять силу, само ее бессилие делает ее самозванческой. В «Сказке о золотом петушке» скопцом является не только чародей, но и царь: его старческое бессилие запускает сюжет, а притязание обладать Шемаханской царицей приводит его к смертельной развязке.

Поэтическое являет себя как власть особого рода, соединяющая в себе порядок и хаос, повиновение и восстание. В этой амбивалентности она схожа с властью эроса, более того, поэтическое и эротическое часто выступают как двойники друг друга в сложном мерцании отожествления и растождествления. Именно взаимный мимесис поэтичекого и эротического выходит на первый план в следующем стихотворении из интересующего нас ряда.

*

В «Мелхоле» А. А. Ахматовой в прежнюю диспозицию поэта и властелина прямо вторгается эрос.

И отрок играет безумцу царю, И ночь беспощадную рушит, И громко победную кличет зарю, И призраки ужаса душат. И царь благосклонно ему говорит: «Огонь в тебе юноша, дивный горит, И я за такое лекарство Отдам тебе дочку и царство». А царская дочка глядит на певца, Ей песен не нужно, не нужно венца, В душе ее скорби и обида, Но хочет Мелхола – Давида. Бледнее, чем мертвая; рот ее сжат; В зеленых глазах исступленье; Сияют одежды, и стройно звенят Запястья при каждом движеньи. Как тайна, как сон, как праматерь Лилит... Не волей своею она говорит: «Наверно, с отравой мне дали питье,

[115]

И мой помрачается дух, Бесстыдство мое! Униженье мое! Бродяга! Разбойник! Пастух! Зачем же никто из придворных вельмож, Увы, на него непохож? А солнца лучи... а звезды в ночи... А эта холодная дрожь...»

[Ахматова, 1986, с. 148]

Текст Ахматовой вбирает в себя семантический ореол, нажитый размером за век с лишним³. Тема власти слова получает интересное осложнение: власть поэта демонстрирует двойную природу фармакона — яда и лекарства. То, что является лекарством для царя Саула, оказывается отравой для его дочери Мелхолы. Ахматова выстраивает сложную оптику, в преломлении которой до нас доходит власть песни. О ней рассказывает не сам певец, но тот, кто этой власти пытается противостоять. Речь ведется с места Мелхолы, и на глазах у читателя она терпит преобразующее ее включение «чужого слова».

Сопротивляющаяся речь Мелхолы становится мимесисом неслышимой нами песни Давида. Мелхола – и субъект, и объект: она – плата за целительное действие поэзии и невольный ее пациент. Именно отделение воли Мелхолы от ее желания оказывается предметом поэтического внимания Ахматовой. Царская дочь, отмеченная знаками власти, Мелхола переживает власть песни как то, что лишает ее власти над собой. Давид – даже не соблазнитель (его воля не участвует в игре), а сам соблазн. Желание Мелхолы чуждо ей самой, но в той же степени оно кажется чуждым и Давиду.

Однако в описании одержимой царевны, на строке «Как тайна, как сон, как праматерь Лилит» точка, откуда ведется повествование, как будто меняется: кто именно видит праматерь Лилит в Мелхоле? Можно подумать, что это Мелхола нарциссически заворожена собственным обликом, однако следующие строки возвращают нас к аутентичной точке зрения Мелхолы: «Бесстыдство мое! Униженье мое!».

Это не похоже и на вторжение точки зрения Давида — от начала до конца он остается неучастным, не присутствующим в триумфе собственного слова. Преображение воли Мелхолы, никак не совпадающее с ее субъектностью, происходит в особом поле, которое не связано и с субъектностью Давида, но только с самой песней и создаваемой ею мировой тягой, соединяющей ночные звезды и трепет человеческого тела. Это поле преображения создано песней, но переживается как любовь. Власть песни остается неопознанной и даже ставится под вопрос как всего лишь инобытие эротической стихии: «Ей песен не нужно, не нужно венца». Стихотворение Ахматовой оказывается мимесисом самой любовной иллюзии как поэтического сна: то, что происходит с Мелхолой, никак не совпадает с ее установкой и способом рассказа о происходящем, но материализуется в ее речи, как будто выступающей медиумом песни Давида.

4

В последней части мы обратимся к стихотворению Ольги Седаковой «Давид поет Саулу» [Седакова, 2010, Т.1, с. 221-223], которое подхватывает размер и тему «Песни о вещем Олеге» и «Мелхолы»⁴, откликаясь на импульс стихотворения Рильке "David singt vor Saul". Оно замыкает начатый Жуковским и Пушкиным ряд, объединённый сюжетом встречи поэта и суверена и двусмысленным контактом поэтической теологии с теологией политической. Стихотворение

³ Ам3/4 написаны еще два «библейских» стихотворения Ахматовой «Под крышей промерзшей чужого житья» и «Рахиль», стихи, посвященные Блоку, что в свою очередь отсылает нас к написанным Ам3/4 блоковским «поэтам», и пр. См.: [Немзер, 2013, с. 288-291].

⁴ Разбор стихотворений А. Ахматовой и О. Седаковой среди других русских стихов, посвященных царю Давиду, уже делался Е. Айзенштейн [Айзенштейн, 2013], но вне связи с ритмико-семантическим паттерном Жуковского/ Пушкина.

Седаковой обнаруживает неожиданное разрешение описанной нами коллизии.

И здесь суверен встречается с «вдохновенным кудесником», который дает ему не просто утешение, но предсказание.

В отличие от «Графа Гапсбургского» Жуковского и «Песни» Пушкина властитель не получает здесь собственного слова, тем не менее его присутствие ощутимо – оно проявляет себя в самой обращенности речи Давида, построенной как реплика в разговоре, которая отвечает доводам и ожиданиям собеседника и одновременно обрушивает их.

Седакова начинает in medias res: со слов Давида, обращенных к царю Саулу. Давид знает, зачем его позвали. От него ждут слов, которые могут укротить тоску и безумие:

Холодное время, не видно огней, темно и утешиться нечем. Душа твоя плачет о множестве дней, о тайне своей и о шуме морей. Есть многие лучше, но пусть за моей она проведет этот вечер.

И речь Давида в начале как будто колеблется между двумя возможностями, одна из которых предполагает, что поэт будет утешать тревогу властителя эпической песнью, разворачивая пестрый свиток человеческих деяний: «протянется тут,/ как мужи воюют, как жены прядут/ руно из времен Гедеона».

Эта строка намекает, что Давид обещает тоскующему царю именно эпос. Сама Седакова как исследователь и мыслитель связывает сложные формы поэтической наррации с наследием архаической поэтической магии, воздействующей равно на мирскую власть и на морскую стихию. Например:

«<...> в мандельштамовском «Ариосте» этот рассказ «бессмысленный», которому никто не должен верить, но он входит в построение мироздания. Вот в чём дело, что это рассказ в какомто смысле космогонический, как бы ни были нелепы сюжеты и повороты рассказа. <...> Язык, который создаёт или поддерживает мир. <...> В русской фольклорной традиции такую роль исполняли былины. Связь их содержания с их смыслом была так же странна. <...> Во всяком случае, содержание былины нельзя назвать душеполезным. Но её значение: когда исполняется былина и когда она свою настоящую силу проявляет? Её исполняют, когда на море буря. Тогда садятся на берегу и начинают петь былину, чтобы море успокаивалось. Это назначение древнейшего фольклорного жанра в русской традиции: успокоение моря, то есть вообще говоря воссоздание вселенной из хаоса. Так же как в ариостовом повествовании, сюжеты и повороты, кто что делает, были совершенно неважны: не это в ней действует. <...> И вряд ли Ариост скажет, что он делает. Развлекает феррарский двор? Но и в развлечениях двора тоже что-то есть, то же есть нечто более глубокое, чем декоративная вещь, потому что, как мы можем сказать по многим вспышкам этих значений, что власть и князь каким-то образом связаны с морем. И успокоение царя – это тоже успокоение стихии. Например, известные библейские эпизоды, когда Давид поёт Саулу, много разнородных примеров можно привести: обручение дожа с морем...»

И дальше:

«Я вспомнила библейскую цитату из Притчей Соломона <...>: Как поток воды, так сердце Царя в руке Божьей, И куда Он захочет его повернуть, туда и склоняет.

Так что по крайней мере у меня есть некоторые оправдания этому может быть слишком рискованному и быстро сделанному сравнению Царя, высшей власти, и воды; певца, который укрощает сердце Царя, как Давид укрощал сердце Саула и певца-мироустроителя, который поёт,

рассказывает, повествует и тем самым укрощает стихию, над которой нет никакой другой власти, кроме Божией. Зацепившись за этот узел мотивов: Царя, океана и певца, я думаю, стоит посмотреть на одну из важнейших пушкинских тем: тему мирской власти, тему царя»⁵.

Далее (с упоминанием Шиллера, Гете и Жуковского) идет анализ развития пушкинского мотива соперничества поэта и царя, результирующегося в образе поэта-царя (От «Песни о вещем Олеге» до «Золотого петушка» и «Домика в Коломне»⁶. Таким образом, сама Седакова рассматривает песенное лекарство Давида и коллизию пушкинской «Песни о вещем Олеге» в одной перспективе – внутри представления о магической власти поэтического слова в ее отношении к власти мирской.

Итак, Седакова видит в библейском эпизоде пения Давида реализацию поэтической власти – власти утишения стихий. Онтологически это действие восполняет бытие стихии как страсти – то есть отвечает ее нужде:

«Напрасно думают, что поэзия собирает, или обобщает, или возвышает тот смысл, который есть и без нее в «реальности». Она действует с другой стороны:

И на бушующее море Льет примирительный елей.

Этого смысла в мире нет, он в мире *нужен*. Как раз потому, что его нет, потому что нечего вынуть из-за пазухи и подарить. Мир дан, он дарован. Елей свой поэзия не берет из бушующего моря как «суть» этого моря, а дарует ему – как то, что в его сути присутствует в виде нехватки, как предмета тоски и просьбы» [Седакова, 2010, Т.3, с. 53].

Здесь мы слышим близкое шиллеровскому:

«Er preiset das Höchste, das Beste, Was das Herz sich wünscht, was der Sinn begehrt»,

но на место антропологии субъекта встает онтология желания как нужды самого мира. В сути мира заключена тоска по тому, чего в нем нет. Обращением этого hem в da и оказывается поэзия.

Но как и чем восполняется нехватка мира?

С. С. Аверинцев понял отношение стихотворения Седаковой к вдохновившему ее Рильке, прежде всего, как спор:

«Для нее характерна догадка о целительном действии сосредоточенного памятования о конце. Догадка эта высказывается особенно отчетливо в стихотворении «Давид поет Саулу» – дерзновенном споре с одноименными стихами Райнера Мариа Рильке (вообще говоря, одной из «неподвижных звезд» небосвода Седаковой). Библия повествует о том, как злой дух смущал богооставленного царя Саула; и тогда «Давид, взяв гусли, играл, – и отраднее и лучше становилось Саулу, и дух злой отступал от него» (І Книга Царств, глава 16, стихи 14-23). И вот вопрос: какой песнью, силой каких образов одолевал Давид уныние недужного душой царя? У Рильке это чувственные образы, призрак гедонического упоения («Deine Nächte, König, deine Nächte...»). Стихи Седаковой – по фактуре куда более близкие к натуральному Рильке, чем лучшие русские переводы, – говорят о совсем, совсем ином: как раз то, что являет себя как полный отказ от утешительности, – «темно и утешиться нечем», – доходя до неумолимой чистоты, дает тайное, последнее, лежащее за гранью слов утешение» [Аверинцев, 1994, с. 361-362].

- Studien zur Literatur und Aufklärung in Osteuropa. - Herausg. N. B. Harder & H. Roethe, Giessen, 1978.

[118]

⁵ Расшифровка аудиозаписей семинара О. Седаковой «Позднее искусство» (МГУ, зимний семестр 1999), сделанная А.В. Марковым.

⁶ Седакова ссылается на подробное исследование темы «царь и певец», где рассматриваются варианты ее решения у Шиллера, Жуковского и Гете. Keil R.-D. Der Fürst und der Sänger: Varianten eines Balladenmotivs von Goethe bis Puschkin.

Действительно, «полный отказ от утешительности» (и, кажется, даже от утишения) в призванной исцелить песне Давида заключает в себе движущий парадокс стихотворения Седаковой: «не лекарство, а труд – душа для души». Но, возможно, это не столько спор, сколько неожиданное развитие того, что уже есть у Рильке. Тот эротический экстаз, с вызывания призраков которого начинает Давид у Рильке, не имеет отношения к собственно гедонизму.

Женское тело оказывается здесь оселком реального – Реальным как таковым – тем, с чем песнь может вступить в миметическую схватку, переходящую в объятие – схватку, в которой каждая из сторон должна взять на себя форму и вес чужой жизни, уподобиться ей. Это сражение протекает на поле времени. Давид сильнее Саула ("ich hab dich doch in der "Gewalt"") [Rilke, 1907, s. 13] именно потому, что обнаруживает честное поражение в попытке воскресить прошлое, вернуть ему плоть. Может ли реальность песни оказаться сильнее реальности обладания? Может, однако не потому, что песня становится такой же, как плоть, но поскольку именно она создает ситуацию полного и нераздельного обращения друг к другу, то новое место, в котором оказываются сердца Давида и Саула:

Mein verwaistes Herz und dein verworrnes hängen in den Wolken deines Zornes, wütend ineinander eingebissen und zu einem einzigen verkrallt.

То, что их соединяет, есть дух (Geist), рождающийся именно во взаимном захвате терпящих поражение сил:

Fühlst du jetzt, wie wir uns umgestalten? König, König, das Gewicht wird Geist.

Давид и Саул у Рильке оказываются замкнутым и сомкнутым в вечном противоборстве созвездием. Их взаимная власть оказывается не их властью, но их безвластием – действием благого поражения.

В стихотворении Седаковой Давид восполняет «нехватку» земной власти Саула, ту нехватку, которая является ядром этой власти и приводит ее в действие – но восполняет ее, в отличие от мандельштамовского Ариоста, не чистым избытком «рассказывания», а самым прямым и парадоксальным образом – обращая ее к собственному «ничто».

На плач души Саула по своей тайне, по себе самому, Давид отвечает тоже рассказом о самом себе, но с такой далекой дистанции, с которой разговор о себе перестает быть интимным – это повествование о том, что оставлено, и о человеке как о том, кто оставлен:

И что человек, что его берегут? — гнездо разоренья и стона.
Зачем его птицы небесные вьют? Я видел, как прут заплетается в прут. И знаешь ли, царь? не лекарство, а труд — душа для души, и протянется тут, как мужи воюют, как жены прядут руно из времен Гедеона. Какая печаль, о, какая печаль, какое обилье печали! Ты видишь мою безответную даль, где я, как убитый, лежу, и едва ль

В.Ю. Файбышенко Власть слов: теология политическая и теология поэтическая в анализе одного сюжетного паттерна кто знает меня и кому-нибудь жаль, что я променяю себя на печаль, что я умираю вначале.

И как я люблю эту гибель мою, болезнь моего песнопенья!
Как пленник, захваченный в быстром бою, считает в ему неизвестном краю знакомые звезды — так я узнаю картину созвездия, гибель мою, чье имя — как благословенье.

Давид пророчествует не о судьбе Саула, а о собственной судьбе, и мы не сразу понимаем, что это и есть разговор о «тайне» души Саула. Пушкинский волхв видит чужую смерть, Давид показывает собеседнику свою («Ты видишь мою безответную даль»). Пленник, радующийся своей гибели, становится на место вдохновенного кудесника.

От пророчества о самом себе Давид переходит к общему уделу, который связывает их обоих и каждого из людей с любым другим, со всяким вообще. Он дает прямой и парадоксальный ответ на исходный для нашего сюжета шиллеровский вопрос о «высочайшем желании человеческого сердца»:

Ты знаешь, мы смерти хотим, господин, мы все. И верней, чем другие, я слышу: невидим и непобедим сей внутренний ветер. Мы всё отдадим за эту равнину, куда ни один еще не дошел, – и, дожив до седин, мы просим о ней, как грудные.

Речь идет о том, что каждый знает в глубоком одиночестве, но знают «все», а Давид-певец всего лишь – «верней, чем другие». И Саул знает именно это; об этом пророчески плачет его душа:

Ты видел, как это бывает, когда ребенок, еще бессловесный, поднимется ночью — и смотрит туда, куда не глядят, не уйдя без следа, шатаясь и плача. Какая звезда его вызывает? какая дуда каких заклинателей? —

Вечное ∂a такого пространства, что, царь мой, тогда уже ничего — ни стыда, ни суда, ни милости даже: оттуда сюда мы вынесли всё, и вошли. И вода несет, и внушает, и знает, куда...

Ни тайны, ни птицы небесной.

В чем заключается поэтическая власть Давида? Он ничего не может «сделать», он не меняет, не обустраивает и не побеждает мир. Он даже не исцеляет. Освободительная и целебная сила песни Давида – именно в том, что она обнаруживает общность болезни и пропускает Саула к ее источнику.

Болезнь Саула есть его отношение к своему желанию. Вся сила Саула направлена на сопротивление этому желанию, – но Давид показывает Саулу, что его желание названо и разделено. И это желание каждого, оно сообщает душе ее собственную и общую всем форму. Что оно такое? Вроде бы об этом сказано прямо: «Мы смерти хотим, господин». Песня слышна из той дали, где оно уже осуществлено – где Давид лежит убитый, как герой лермонтовского «Сна» или «Завещания»: «и едва ль кто знает меня и кому-нибудь жаль». Эта заброшенная в будущее и одновременно являющаяся точкой отсчета смерть не похожа на сон; она производит не образы и видения – собственно она ничего не производит: «я променяю себя на печаль», то есть на само это непроизводящее желание. Давид становится печалью царя Саула, печалью каждого земного существа о «родине, сверкнувшей из прорех».

Итак, смертью названо самое сильное человеческое желание, настолько сильное, что человек не в силах его не только осуществить, но и признать. Однако смерть – не последнее слово. «Смерть» – это указание на то, что против этого желания ничто не устоит, оно сильнее всего.

Смерть и песня оказываются называющими друг друга и противостоящими друг другу моментами одного события: «Я не хочу быть тем, что я хочу» «Пятых стансов» [Седакова, 2010, Т.1, с. 308] и одновременно: «Поэт есть тот, кто хочет то, что все хотят хотеть» «Коды» [Седакова, 2010, Т.1, 292]. Это другое, полностью отличное от всего своего, и одновременно «самое своё». Здесь «Нет» обменивается на «Да». «Вечное Да такого пространства» возвращает нас в немецкий язык Рильке и Хайдеггера: Da как «здесь», Da присутствия, которым оборачивается недосягаемая даль «равнины, куда ни один ещё не дошел».

Ребёнок, у которого ещё ничего нет «здесь», узнает это Da, точку радикального оборота: «тогда/ уже ничего – ни стыда, ни суда, ни милости даже: оттуда сюда мы вынесли всё, и вошли». «Всё», которого не было ни у кого на земле, вдруг появляется оттуда, куда идут, бросив «всё». Смерть – это способ предоставить желанному место, открыть ему путь.

Неожиданное окончание «Ни тайны, ни птицы небесной» – развязывание печали Саула, той тайны, о которой плакала его душа. Гнездо, которое вили птицы небесные, оставлено. Здесь никого нет, потому что все и всё здесь. Da / Tyda это 3decь, одновременное Tam – всё, которое идет на встречу всему, превышая не только суд, но и милость. Песня освободила всех до конца, вернее произвела тот моментальный оборот пространства, в котором «здесь» оказалось здесь. «Оттуда» и «сюда» совпали, не теряя собственного вектора, как лента Мебиуса, образованная желанием и его желанным.

Давид открывает Саулу не его будущее, но само его настоящее: «мы все» уже здесь. Мы вошли в пространство, которое забирает все, ни на что не обменивая — это и есть настоящее. Разгадка и развеивание судьбы, рока, жребия, удела происходит прямо на глазах читателя: стихи, начинавшиеся с плача души о своем пределе, заканчиваются молниеносным смыканием всего времени человеческой жизни в точке ее фундаментального противоречия самой идее времени.

Поэтическая речь вполне обнажает здесь собственное перформативное устройство: тайна высказана — но не разоблачена, а осуществлена самой речью, сказанным ею да, которое одновременно оказывается да того пространства, которому жертвуют тайной и всем содержимым души. «Мы вынесли все и вошли» — пророчество Давида реализуется, пока рассказывает себя — открывающая будущее речь Давида вдруг оказывается будущим, которое осуществляется на наших глазах, то есть — настоящим. Все стихотворение оказывается триумфом настоящего времени, которое обращает, втягивает в себя будущее. Осуществившийся эсхатос, предел, оказывается исполнением того желания, которое создает время.

Тот, к кому обращена эта песня – царь, как и тот, кто ее исполняет. И у Рильке, и у Седаковой «царь» – имя человека как такового, человека в полноте его положения на земле. Это положение

есть в некотором смысле инверсия новалисовского определения «Король – человек, ставший в своем возвышении земным фатумом». Царь Саул действительно обнаруживает свой фатум в самом себе, но это фатальность каждой жизни: двигаясь согласно своей глубочайшей воле, она приходит к совершенному не-владению собой (такому владению, которое позволяет полную отдачу).

Отношение поэта и царя преобразуются в стихотворении Седаковой в отношение человека и желанного ему — это отношение разрушает суверенность, но, парадоксальным образом, открывает путь к событию. Точкой, в которой поэтическая теология подчиняет и преобразует политическую, оказывается тема самой первой воли человека, которая никому не подвластна: не воли-(само)принуждения, или воли-приказа, но воли-желания.

Итак, остается понять, что именно дало нам сопоставление всех этих стихотворений, посвященных встрече двух властей. Очевидно, что происходящее в них далеко от обыденного представления об имманентном конфликте поэта и царя, причина которого в том, что властелин запрещает поэту говорить то, что тот хочет сказать. Речь идет не о споре между дозволенным и недозволенным содержанием речи. Сложные отношения актантов принципиально ассиметричны, они не могут быть сведены ни к конфликту, ни к союзу, но не потому или не только потому, что поэтическое делание неотмирно и не имеет никакого прямого отношения к тому, чего добивается земная власть. Предельная нацеленность власти всегда выходит за пределы того, что есть. И суверен, и поэт имеют дело с пределом, с границей, за которой ничего нет. В конечном счете, различие суверенного и поэтического слова возникает там, где поэт соглашается «обменять себя на печаль», предоставить себя ничто (чреватое «всем»). Это различие, создающее динамику текста, проявляет себя в том, как организована темпоральность стихотворения: через ассиметричное отношение мессианического, уже «подытоженного» времени [Агамбен, 2018] к дискурсивному времени, разворачиваемому сюжетом стихотворения. Там, где присутствие иного времени редуцируется, торжествует время истории, организованное как история власти.

источники

- 1. Ахматова А.А. Мелхола // А.А. Ахматова. Сочинения в 2-х т. Москва: Художественная литература, 1986. Т. 1. С. 148.
- 2. *Жуковский В.А.* Граф Гапсбургский // *В.А. Жуковский*. Собрание сочинений в 4 т. Москва Ленинград: Государственное издательство художественной литературы, 1959. Т. 2. С. 142-145.
- 3. Катенин П.А. Старая Быль // П.А. Kamenun. Избранные произведения. Москва. Ленинград: Советский писатель, 1965. С. 175-183.
- 4. Пушкин A.C. Песнь о вещем Олеге // A.C. Пушкин. Собрание сочинений в 10 томах. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1959—1962. Том 1. C. 185-188.
- 5. *Пушкин А.С.* Езерский // *А.С. Пушкин*. Собрание сочинений в 10 томах. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1959–1962. Том 3. С. 408-414.
- 6. Седакова О. Давид поет Саулу // О. Седакова. Четыре тома. Москва: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. Т. 1. С. 221-223.
- 7. Седакова О. Кода // О. Седакова. Четыре тома. Москва: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. Т. 1. С. 305-308.
- 8. *Седакова О.* Пятые стансы // О. *Седакова*. Четыре тома. Москва: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. Т. 1. С. 292.
- 9. *Седакова О.* Заметки и воспоминания о разных стихотворениях, а также ПОХВАЛА ПОЭЗИИ // О. Седакова. Четыре тома. Москва: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. Т. 3. С. 13-95.
- 10. Седакова О. Записи семинара О. А. Седаковой «Позднее искусство» (МГУ, зимний семестр 1999 г.) [рукопись].
- 11. Языков H. M. Кудесник // Стихотворения H. M. Языкова. Санкт-Петербург: Типография Императорской академии наук, 1858. Часть I. С. 98-99.
- 12. Rilke R.M. David singt vor Saul // R.M. Rilke. Neue Gedichte. Leipzig: Insel-Verlag. 1907. S. 12-14.
- 13. Schiller F. Der Graf von Habsburg // Schiller's sämmtliche Werke, mit Stahlstichen. Stuttgardt und Tübingen: Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, 1835. Erster band. S. 351-355.

ЛИТЕРАТУРА

- 1. *Аверинцев С.С.* Горе, полное до дна // Послесловие к кн.: Седакова О. Стихи. Москва: Гнозис, Carte Blanche, 1994. С. 358-363.
- 2. Агамбен, Д. Оставшееся время: Комментарий к Посланию к Римлянам. Москва: НЛО, 2018.
- 3. Айзенштейн E.O. «Дорогой подарок Царь-Давида». Псалмопевец Давид в русской поэзии XIX-XX века // Нева, 2013. $N^0_{-}9.-C.181$ -204.
- 4. *Вайскопф М.Я.* Вещий Олег и Медный всадник // *Вайскопф М.* Птица-тройка и колесница души: Работы 1978—2003 годов. Москва: НЛО, 2003. С.6-24.
- 5. Виницкий И.Ю. «Небесный Ахен»: Политическое воображение Жуковского в конце 1810-х годов // Пушкинские чтения в Тарту 3: Материалы международной научной конференции, посвященной 220-летию В. А. Жуковского и 200-летию Ф.И. Тютчева / Ред. Л. Киселева. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2004. С. 64–98.
- 6. Гегель Г.В.Ф. Лекции по философии истории. Санкт-Петербург: Наука,1993, 2000.
- 7. Гоббс Т. Левиафан // Гоббс Т. Сочинения в 2 т. Том 2. Москва: Мысль, 1991.
- 8. *Немзер А.* Сии чудесные виденья...: Время и баллады В. А. Жуковского // *Зорин А., Немзер А., Зубков Н.* Свой подвиг свершив... Москва: Книга, 1987. С. 155–264.
- 9. *Немзер А.С.* «Песнь о вещем Олеге» и ее следствия // Acta Slavica Estonica IV. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, IX. Хрестоматийные тексты: русская педагогическая практика XIX в. и поэтический канон. Тарту: University of Tartu Press, 2013. С. 233-302.
- 10. Новалис Ф. Вера и любовь, или Король и Королева // Эстетика немецких романтиков. Санкт-Петербург, 2006. С. 5-14.
- Осповат К. «Кумир на бронзовом коне»: барокко, чрезвычайное положение и эстетика революций // Новое литературное обозрение, № 149 (1/2018) [Электронный ресурс]. Режим доступа:
 - https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/149_nlo_1_2018/article/19426/) свободный.
- 12. Тынянов Ю. Архаисты и Пушкин // Архаисты и новаторы. Ленинград: Прибой, 1929. С. 87-227.
- 13. Шмитт К. Левиафан в учении о государстве Томаса Гоббса. Санкт-Петербург: Владимир Даль, 2006.
- 14. Шмитт К. Политическая теология. Москва: Канон-пресс-Ц, 2000.
- 15. Kant I. Mutmasslicher Anfang der Menschengeschichte / Кант И. Предполагаемое начало человеческой истории // Кант И. Сочинения / Immanuel Kant. Werke. На рус. и нем яз. Т. І. Москва: Ками, 1994. С. 149-191.

SOURCES

- 1. Akhmatova, Anna. *Melkhola* [Melkhola] in *Sochinenija v 2-h t*. [Works in 2 vols]. T.1. Moscow, Hudozhestvennaja literatura, 1986. P. 148.
- 2. Zhukovsky, Vasily. *Graf Gapsburgskij* [The Earl of Habsburg] in *Sobranie sochinenij v 4 t*. [Collected Works in 4 vols]. T. 2, Moscow Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury, 1959. Pp. 142-145.
- 3. Katenin, Pavel *Staraja Byl'* [The Old True Story] in *Izbrannye proizvedenija* [Selected works], Moscow Leningrad, Sovetskij pisatel', 1965. Pp. 175-183.
- 4. Pushkin, Alexander. *Pesn' o veshchem Olege* [The Song of Prophetic Oleg] in *Sobranie sochinenij v 10 tomah*. [Collected works in 10 vols], T. 1. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury, 1959-1962. Pp. 185-188.
- 5. Pushkin, Alexander. *Ezerskij* [Ezerskij] in *Sobranie sochinenij v 10 tomah*. [Collected works in 10 vols], T. 3. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury, 1959-1962. Pp. 408-414.
- 6. Sedakova Ol'ga. *David poet Saulu* [David sings to Saul] in *Chetyre toma*. [Four volumes], T. 1. Moscow, Russkij fond sodejstvija obrazovaniju i nauke, 2010. Pp. 221-223.
- 7. Sedakova Ol'ga. *Koda* [Code] in *Chetyre toma*. [Four volumes], T. 1. Moscow, Russkij fond sodejstvija obrazovaniju i nauke, 2010. Pp. 305-308.
- 8. Sedakova Ol'ga. *Pjatye stansy* [Fifth stanzas] in *Chetyre toma*. [Four volumes], T. 1. Moscow, Russkij fond sodejstvija obrazovaniju i nauke, 2010. P. 292.
- 9. Sedakova Ol'ga. Zametki i vospominanija o raznyh stihotvorenijah, a takzhe POHVALA POJEZII [Notes and memories of different poems, as well as THE PRAISE TO POETRY] in Chetyre toma. [Four volumes], T. 3. Moscow, Russkij fond sodejstvija obrazovaniju i nauke, 2010. Pp. C. 13-95.

- 10. Sedakova Ol'ga. Zapisi seminara Ol'gi Sedakovoj «Pozdnee iskusstvo» (MGU, zimnij semestr 1999 g.) [rukopis'] Sedakova Olga. [Records of the seminar of Olga Sedakova "Later Art" (Moscow State University, winter semester 1999)] [manuscript].
- 11. Yazykov Nikolaj. *Kudesnik* [Wizard] in *Stihotvorenija N. M. Yazykova*. [Poems of N. M. Yazykov], Chast' I. St. Petersburg, Tipografija Imperatorskoj akademii nauk, 1858. Pp. 98-99.
- 12. Rilke R. M. David singt vor Saul. Neue Gedichte. Insel-Verlag, Leipzig. 1907. S. 12-14.
- 13. Schiller F. Der Graf von Habsburg. In Schiller's sämmtliche Werke, mit Stahlstichen, Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, Stuttgardt und Tübingen, 1835. Erster band. Ss. 351-355.

REFERENCES

- 1. Averintsev, Sergey. *Gore, polnoe do dna* [Woe full to the bottom] Afterword to the book: Sedakova Olga. *Stihi* [Poems]. Moscow, Gnozis, Carte Blanche, 1994. Pp. 358-363.
- 2. Agamben, Giorgio. Ostavsheesja vremja: Kommentarij k Poslaniju k Rimljanam [The Time That Remains: A Commentary on the Letter to the Romans]. Moscow, NLO, 2018.
- 3. Ajzenshtejn, Elena. "Dorogoj podarok Car'-Davida". Psalmopevec David v russkoj pojezii XIX-XX veka ["Dear gift of Tsar David". Psalmist David in Russian poetry of the XIX-XX century] in Neva, 2013, №9. Pp.181-204.
- 4. Weisskopf, Michael. *Veshchij Oleg i Mednyj Vsadnik* [Oleg the Wise and the Bronze Horseman] in *Ptitsa troika i kolesnitsa dushi: Raboty 1978–2003 godov* [The Bird Troika and the Chariot of the Soul. Works of 1978–2001]. Moscow, NLO, 2003. Pp. 6-24.
- 5. Vinitsky, Ilya. "Nebesnyj Ahen": Politicheskoe voobrazhenie Zhukovskogo v konce 1810-h godov ["Heavenly Aachen": Zhukovsky's political imagination in the late 1810s] in Pushkinskie chtenija v Tartu 3: Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, posvjashhennoj 220-letiju V. A. Zhukovskogo i 200-letiju F. I. Tjutcheva [Pushkin readings in Tartu 3: Materials of the international scientific conference dedicated to the 220th anniversary of V. A. Zhukovsky and the 200th anniversary of F. I. Tyutchev]. Tartu, Tartu Ülikooli Kirjastus, 2004. Pp. 64–98.
- 6. Hegel, Georg. Lekcii po filosofii istorii [Lectures on the philosophy of history]. St. Petersburg, Nauka, 1993, 2000.
- 7. Hobbes, Thomas. Leviafan [Leviathan] in Sochinenija v 2 t. T. 2. [Works in 2 vols]. Moscow, Mysl', 1991. Vol. 2.
- 8. Kant, Immanuel. Mutmasslicher Anfang der Menschengeschichte/ Predpolagaemoe nachalo chelovecheskoj istorii [Conjectural Beginning of Human History] in Werke/ Sochinenija [Works], bilingual. Moscow, Kami, 1994. Pp. 149-191.
- 9. Nemzer, Andrej. Sii chudesnye viden'ja...: Vremja i ballady V. A. Zhukovskogo [These wonderful visions ...: The time and ballads of Zhukovsky] in Zorin, A.; Nemzer, A.; Zubkov N. Svoj podvig svershiv.. [Having accomplished his feat ...]. Moscow, Kniga, 1987. Pp. 155–264.
- 10. Nemzer, Andrej. "Pesn' o veshchem Olege" i ee sledstvija ["The Song of Prophetic Oleg" and its consequences] in Acta Slavica Estonica IV. Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii. Literaturovedenie, IX. Hrestomatijnye teksty: russkaja pedagogicheskaja praktika XIX v. i pojeticheskij kanon [Acta Slavica Estonica IV. Works on Russian and Slavic philology. Literary criticism, IX. Chrestomathy's texts: Russian pedagogical practice of the XIX century and a poetic canon]. Tartu, University of Tartu Press, 2013. Pp. 233-302.
- 11. Novalis, Friedrich. *Vera i ljubov', ili Korol' i Koroleva* [Faith and Love or The King and Queen] in *Jestetika nemeckih romantikov* [Aesthetics of German Romantics]. St. Petersburg, 2006. Pp. 5-14.
- 12. Ospovat, Kirill. «Kumir na bronzovom kone»: barokko, chrezvychajnoe polozhenie i ehstetika revolyucij [«The Bronze Horseman»: Baroque, State of Exception, and the Aesthetics of Revolution] in Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Review], 2018, № 1 (149). URL;
 - $https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/149_nlo_1_2018/article/19426/)$
- 13. Tynyanov, Yuri. *Arhaisty i Pushkin* [Archaists and Pushkin] in *Arhaisty i novatory* [Archaists and innovators]. Leningrad, Priboj, 1929. Pp. 87-227.
- 14. Schmitt, Carl. *Leviafan v uchenii o gosudarstve Tomasa Gobbsa* [The Leviathan in the State Theory of Thomas Hobbes: Meaning and Failure of a Political Symbol]. St. Petersburg, Vladimir Dal', 2006.
- 15. Schmitt, Carl. Politicheskaja teologija [Political theology]. Moscow, Kanon-press-C, 2000.