

Александр МАРКОВ

К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОМУ ЕДИНЕНИЮ

София Камилл. Мы были богинями / сост. Н. Воинова, А. Скидан; предисл. С. Снытко; послесл. А. Филатов. – М., СПб.: Т8 Издательские технологии; Пальмира, 2023. – 120 с. – (Серия: «Пальмира – поэзия»)

Трудно начинать разговор о книге, автору которой было отмерено только восемнадцать полных лет жизни (2003–2021), два курса университета и несколько поэтических фестивалей, где ее запомнили внимательной, вдумчивой, с небывалой походкой и какой-то прозорливостью жестов. Нелепая случайность, сложившаяся из других случайностей, оборвала жизнь Софии Камилл; но вероятно, у каждого поэта есть какой-то запас для пребывания среди потомков. У кого-то в запасе новые ритмы, у кого-то – новый способ говорить об известном, у кого-то – точность, совпадающая с порядком событий на много веков вперед. Этот запас у Софии Камилл, Ксении-Софии-Елизаветы Николаевны Камилл, я бы назвал так: умение словами, простым кодом слов, вызвать присутствие сразу многих вещей. Это прямая противоположность позднему фольклору, где сплошное «выйди вон» в считалке, «фигура, на месте замри», потребность в отсутствии, в упразднении, убиении с доски, или, как сейчас бы сказали, в «перезагрузке» впечатлений. Напротив, система Софии Камилл никогда не перезагружалась, и считалки, объяснения, объяснительные записки и сочинения напротив, выводят из тени, в которой все замерли и вышли вон, любимые вещи, чтобы они опять зашумели как море и были среди нас.

Все, кто читали подборки Софии Камилл, знают, что она поэт многоязычный, русско-шведский, и что ее многоязычие – девочки, выросшей в семье дипломата, – не ограничено языками двух родин: в ее стихах есть строки и почти целые страницы на немецком, английском, украинском, казахском. Это многоязычие скорее можно сопоставить с работой хирурга, который прикасаясь к органу, называет его по-латыни, хотя знает и его название на родном языке. Самые поразительные строки книги – это, например, память о собственном рождении в стихотворении «Я родилась на Итальянской...» – поэтесса действительно родилась дома на Итальянской, а не в роддоме.

Как врач, бормочущий под нос и песню-тройка-удалая, и латинскую номенклатуру, действует и Софья Камилл: по ее русским стихам разбросаны самые расхожие строки из песен, вроде «возьмемся за руки, друзья» или «прекрасное далеко, не будь ко мне жестоко», включая репертуар вроде «Я милого узнаю по походке» или таривердиеву песню из «Семнадцати мгновений весны», превратившуюся в «Берег мой, берег классовый...». И здесь это не цитаты, не игра стилистическими регистрами, но поведение изучающего иностранный язык. Все мы, оказываясь в чужой стране, вдруг вспоминали фразы из школьного учебника или песенки, разученные хором. Конечно, ими не пообщаешься с носителями языка, но всегда исподтишка кажется, что речь твоя может стать звучнее и полнее, если ты будешь говорить как-то так, опять повторив много лет назад заученное, словно вводя себя и твоих иноязычных собеседников в круг присутствия, когда все среди своих. И если говорить о деле Софии Камилл – его надо определить как постоянный переход от иллюзии такого единения к действительному единению.

В некоторых стихах поэтессы дана подробная инструкция для такого перехода: в стихах, которые можно условно назвать историческими. Таково стихотворение «Дебют декабристов», где декабристы оказываются неожиданными

предшественниками экологов и радикальных феминисток. Они взойшли на «алтарь как эшафот», жертва их открыла цепочку смертей, но само жертвоприношение дало голос страданиям. Теперь происходит то же самое: феминизм требует остановить любое насилие, упразднить прежний бинарный мир властителя и подвластной, но и сразу делается видно, какая жертва от женщины требуется. Это жертва отказа от привычных переживаний времени, которые заставляют смириться и с мужским произволом, и с муками родов, и упреками со стороны родственников и знакомых, что не так воспитывает ребенка. Отказавшись от этого, можно как раз дать голос природе, которая не переживает время, не торопит себя, не структурирует себя, но напротив, напоминает, что не надо слишком доверять готовым структурам речи:

насильно жив не будешь
ни насейчас ни насовсем
ни на сетчатке наскоро собранной структуры
если начистоту то я нечасто чувствую волю боли
я насчёт времени часто что-то стала теряться (с. 31)

София Камилл здесь останавливает поговорку, вроде бы совершенно правильную, «насильно мил не будешь», но недостаточно населенную людьми, и предлагает слышащим стих поделиться, кто какую боль чувствовал. Если не понять, в какой момент эти стихи начинают заселяться собеседникам, они останутся просто рассудительными и искусными наблюдениями. Но если понять, что собеседники уже готовы говорить начистоту и простить, что что-то оказалось не ко времени, то и все стихи Софии Камилл в этой книге станут вполне поняты. В конце концов, поэтесса доказывает, что экологизм и феминизм не могут противоречить друг другу – хотя бы потому, что они противостоят тому самому прореживающему насилию, исключаящему не просто многих, а многих одинаковых. Как заметила поэтесса в саркастическом трехстишии:

Пороть детей грешно
Вот прополоть для профилактики –
святое дело (с. 60)

Не думающие об экологии и правах женщин посягают не просто на странное, кажущееся им опасным, как часто думают, толкуя ксенофобию как нелюбовь к непривычному. Они посягают и на типичное, на вполне привычное, они требуют как раз, чтобы не было и обычной любви и обычной нежности, ведь когда обычной любви много, насилию оказывается нечего делать. Обычная любовь, радостное и обрадованное приветствие показывает, что насилие нелепо во всех смыслах, неуместно, некрасиво, оно может разве что захватывать позиции и сдавать позиции, но собственной позиции не имеет вообще. И рядом другое трехстишие, уже образцово-лирическое:

здесь солнечно
я люблю тебя из самых последних сил
по-посольски, диалектически-мило

«По-посольски» означает всего лишь употребляя слова не так, как иностранец, осваивающий идиоматику чужого языка, а как дипломат, способный играть такой идиоматикой. Эта игра вовлекает новых участников, выходящих на свет лирического

чувства, – но требует огромной затраты сил, примерно как затрата человека-оркестра или канатоходца, или акробата при вольтижировке. А финальное «диалектически-мило» сразу намекает и на диалект, по которому опознаются новые участники, у всех свои приметы речи и взгляда; и на диалектику, которая мила в том смысле, что за опытом отрицания сразу следует опыт синтеза, и результаты синтеза не могут не полюбить все. Мы часто представляем себе диалектику как интеллектуальный механизм, но диалектический синтез, «снятие» – это именно то, что оставлено нам, что для нас снято и положено, вынуто и положено («вынь да положь»), что нельзя не приветствовать. София Камилл, повторим, в каждом своем стихотворении не убирает лишних участников, но шлет привет даже вышедшим, даже послушавшим прежние стихи и ушедшим с вечеринок.

Есть в стихах Софии Камилл смерть, всегда, в согласии с архаическими представлениями, связанная с насыщением. Вызов смерти, оспаривание ее власти над миром и литературными жанрами – это умение прийти первой и насытиться первой, в том числе насытиться своими отражениями в вещах, когда ты потребляешь уже не только продукты, но сами вибрации вещей:

Я буду умирать в кровати
как melisande
как термин зонтичный
как нарицательное имя (с. 59)

Мелисанда в пьесе Метерлинка претерпевает все страдания любви и к ним добавок все страдания по причине любви, но передает достоинство царственности своей дочери, когда умирает в родах. Она как бы насытилась всеми формами царственности. «Зонтичный термин» – это тот, который подходит самым разнородным вещам, а «нарицательное имя» можно дать явлению совсем другого рода. Тем самым перед нами как бы сбор большого числа вещей в супермаркете, примерно как мы думаем, катя тележку, что надо купить и сыр, и масло такой-то фирмы, а также купить всё, что называется словом «обед». Только в стихах Софии Камилл весь мир превращается в такой сбор вещей.

Смерть от коронавирусной инфекции оказывается в ее стихах такой смертью, где еще люди не научились спасать друг друга и жертвовать друг за друга, еще не было подвига врачей, еще не было усилий солидарности и создания вакцин. Стихотворение Софии Камилл написано явно о первом локдауне, и стихосмысловый раёшник в первой части вдруг сменяется почти цитатами из Псалмов или из рок-поэзии во второй:

На этот раз город не закрыли

И был такой холод
Что хотелось продеть руки в носки
Или в чьи-нибудь трусы или подмышки

Недели две кушали
Бересту измельчённую
девушка рекомендовала за прилавком:
это пищевая добавка
Наш город был закрыт и ели мы
Наших детей и младенцев нас с молоком впитавших

Жрец покушал

Я вырывала ресницы
Желая ослепнуть от переедания (с. 93)

Гротескность этого стихотворения и поддерживается таким переходом от райка к псалму, и находит отзвук в любых продуманных телесных образах поэзии Софии Камилл, где чтобы образ не стал слишком гротескным, не разросся недолжно, приходится его прерывать поговорками:

сталь твоей груди
блестит на пирсе когда
в стойке пловца
пытаешься разрезать гладь
и измеряешь воду позвонками
не спрашивая броду (с. 41)

Это единственное применение фольклорному жанру, которое поэтесса допускала, остановить гротеск. Во всех остальных случаях лучше не довольствоваться истинами народной речи, а побывать и в райке, и на литургии, чтобы вспомнить, как много в людях одинакового на ярмарке, и что поэтому они могут петь хором под куполом, не надоедая друг другу. Это и есть многоязычие: оно не обязательно требует знания шведского и казахского языков, оно может просто возникнуть там, где человек побывал и расширил круг похожих и потому хрупких, нуждающихся в защите.

Мир одноязычия изображается в поэзии Софии Камилл всецело саркастически, как мир того, что можно было бы назвать «голой жизнью», по Агамбену, но на самом деле это мир гулкой жизни, жизни, которая не может состояться и поэтому уходит в собственный гул, в собственную замороженность гулом. Так она обращается с чужим словом:

меня в детстве не пороли
сталина на меня не было
жизни не видела
а то что видела
как будто под стеклянным колпаком
и голоса доносятся через сферическое эхо (с. 62)

Там, где в стихах Софии Камилл появляется секс, ритм считалки или незатейливой песенки вдруг оказывается частью совершенно элегической оптики. Элегия – это рассказ о следах впечатлений, которые повторяются просто потому, что число слов, с помощью которых мы можем говорить об этих следах, ограничено. Но София Камилл не ограничивает себя в словах, как раз она изобретательна здесь, появляются слова вроде «потусвет», но всё равно всё получается элегически:

хрустну косточкой в щербинке
хвост блеснёт
на фотоснимке
вспышка

ты лежишь

в полуобнимке
полуоблик потусвет
на лобке и на подмышке
зайчик солнца в кошки-мышки
в волосах оставил след (с. 52)

Эта элегичность больше всего похожа на настройку внимания, как настраивают инструменты. Конечно, язык секса включает в себя и музыкальные образы, такие как «прелюдия», но у Софии Камилл это именно настройка, разыгрывание каких-то простых гамм, первые прикосновения к инструменту. Что последует после «ты лежишь»? – то же, что после того, как струна зазвучала точно и звучно: настоящая музыка, последует симфония чувств.

Поэтому так трудно подбирать цитаты из книги, хочется цитировать всё точное и звучное, чтобы видно было, что даже строки, вроде бы напоминающие петербургские традиции от Константина Вагинова до Елены Шварц, на самом деле несут в себе другое сообщение:

И волны голову отрубят
И ангелы трубят: она – не ты
у труб открыты рты
остыло тело
и тело твоё прах, и ты
всё, что мертво живело (с. 84)

Отдельные образы из приведенных строк легко представимы и у Вагинова, и у Шварц. Но нет у них такого обобщения, когда есть «всё» и когда есть не ты и не то; когда как в задачнике по логике есть А и В и различные отношения между ними. В этом отрывке говорится о какой-то метаморфозе, которой позавидовало бы барокко – голова младенца-путто дует в трубу, голову эту сносят волны, тело без головы остывает и отождествляется со всем материальным миром. Но раз помимо головы всё прочее есть «всё», а умереть всё не может, всё умереть не может, то вновь все вокруг оживают и выходят на барочную сцену. Что и требовалось доказать.

Если бы Гегель был режиссером барочного театра, мы бы увидели там поэзию Софии Камилл, не отдельные сюжеты власти слова, как в сказаниях об Орфее и его голове, но общий сюжет жизни после смерти. О длительности этого сюжета София Камилл и сообщает нам, так что трудно перестать цитировать книгу. Остались стихи, остались видеозаписи, остались друзья Софии Камилл – и осталась культура Петербурга, в которой эта книга открыла новую страницу.