

Александр МАРКОВ

ОКЛИКАНИЕ ДАЛЕКО ЗА СЦЕНОЙ

Елена Игнатова. Нить судьбы. – М. – СПб.: Т8 Издательские Технологии; Пальмира, 2024. – 168 с. – (Серия: «Часть речи»).

О Елене Игнатовой (р. 1947) начинать писать трудно: по критическим отзывам кажется, что она не вошла ни в число поэтов, символизирующих самиздат или эмигрантскую поэзию, ни в число поэтов для знатоков. Ее художественные открытия несомненны для любого читателя не только ее стихов, но и прозы, прежде всего ее краеведческого исследования «Записки о Петербурге». Вероятно, с этой книги можно начинать знакомство с литературными достижениями Игнатовой: она рассматривает родной город как одну большую лабораторию, одновременно физическую, химическую, биологическую и антропологическую.

Естественнонаучный восторг, чистый блеск кунсткамеры, медицинская политика, перемещение населения, санитарные проблемы, – и тут же церемониалы, бюрократическая путаница, каменный холод и ужасы подозрительности. Всё это показ жизни города не с парадной стороны, а с изнаночной, из-за кулис и в закулисе. Для Игнатовой существенно не как Петербург выглядит, а как он *репетирует себя*, как звучат свирепые окрики его режиссеров, начиная с Петра Великого; как город иногда обижается, скорбит, болеет, но и предстает вновь во всем величии пьесы, задуманной для всего мира. Если бы ввести в эту книгу консультантов этих режиссеров, начиная с Лейбница, она бы была, бесспорно, в условной пятерке лучших книг о Петербурге.

Избранное Елены Игнатовой вышло в серии, представляющей условно поэзию последнего полувека, точнее, более полувека. Самые ранние стихи этого тома относятся к 1966 году. Вероятно, читать его тоже лучше начинать с прозы – в книгу включена статья Игнатовой «Кто мы? Ленинградский андеграунд семидесятых», впервые опубликованная в 1983 году в машинописном журнале Кирилла Бутырина и Сергея Стратановского «Обводный канал». Игнатова в этой статье говорит прежде всего о *неполноте* ленинградской независимой (или второй) культуры: ориентация на эзотерику Серебряного века, на стилистический макаронизм обэриутов и на абсурдизм Ионеско и Беккета для нее – признак не единства рефлексии над культурой, но фундаментальной слабости. Даже из Достоевского вторая культура берет скандал и трансгрессию, но не его эпос, не созидание нового бытия. Для Игнатовой лучшим ориентиром для независимой культуры мог бы быть англоязычный роман Дж. Стейнбека или Т. Уайдлера, как пример завершенной и тщательной работы в области социального бытия, а не всегда условного языка.

Статья яркая, пристрастная, не всегда справедливая. Ее лучше читать параллельно со статьей Бориса Останина (в частности, самиздатского переводчика Ионеско) и Александра Кобака «Молния и радуга»¹, написанную в конце 1985 года. В ней Останин и Кобак противопоставили «молнию», ангажированную публицистическую культуру 1960-х во всем мире, включая рок-культуру, и «радугу», медитативную и мистическую окрашенную культуру 1970-х и 1980-х. Авторы прежде всего стирали границы между ленинградской второй культурой и мировой, открывая общие свойства всемирного времени. Эпоха «радуги» вовсе не выглядит в изображении авторов оптимистичной: это эпоха вызовов общества потребления, новой буржуазности, со всеми ее малопримечательными

¹ Статья (в сокращении) публиковалась в журнале «Волга», 1990, № 8 (Прим. ред.).

ятными свойствами, эпоха «энциклопедий» и «картотек», которые уже не подразумевают непосредственного открытия культуры, но только ее необратимую концептуалистскую переработку.

Мы можем сказать, что если эпоха «молнии» создавала простые модели, формулы, конспекты, или «идолов» (буквально, божки, образки: то есть упрощенные модели, отливки, литые формулы) бытия, то эпоха «радуги», напротив, требует от мысли преодолевать свою формульность. Картотека Льва Рубинштейна (Останин и Кобак вспоминают в связи с ней статью византиниста А. Каждана, ратовавшего за замену на столе ученого конспектов картотеками) как раз реализует этот принцип не-формульности мысли, ее ускоренного движения. Мысль существует тогда, когда карточка оказывается среди других карточек, и мы так же восстанавливаем смысл карточки, как восстанавливаем смысл знака, ритуала, жеста или литургического эпизода.

На место формульного мира приходит мир, который должен преобразить себя и примириться с собой, тогда как формулы всегда непримиримы. Концепция авторов «Молнии и радуги», конечно, соединяла абсурдизм и новый генеративный подход в культуре в едином образе случайности (алеаторики), предвосхитив востребованную сейчас концепцию «контингентности» французского философа Квентина Мейясу как механизма порождения прежде не бывших событий и одновременно достоверного высчитывания их смысла.

В этой дихотомии «молнии» и «радуги» Елена Игнатова занимает странную позицию. Ее стихи *иконичны*, и в этом смысле с самого начала, с самых ранних принадлежат эпохе «радуги». В них нет готовых формул, быстрых догадок или конспектов реальности. Дело не в том, что это медитативная лирика, а в том, что она созерцательна. Она требует очищения зрения на каждом повороте лирического сюжета.

Но как икона в поэзии Игнатовой предстает не некоторый образ, наподобие торжественной мозаики или барочной театральной постановки, но какое-то отдельное чувство, звук, едва осязаемый запах или гравитация. Для примера и для знакомства с поэзией Игнатовой тех, кто не читал ее, приведем два соседних стихотворения о Ксении Петербургской:

Сколько горя, сколько черной боли
приняла я в городе Петровом.
Греемся на пепелище старом,
плачемся на пепелище новом.
С нежностью и тайною оглядкой,
чужестранка в этом мире сиром,
узнаю потемкинские пятки
у атлантов, гениев, кумиров...
Но когда у Ксении Блаженной,
у ее часовни жду рассвета:
– Жено, о блаженнейшая жено,
сколько счастья было, сколько света. (с. 114)

Взгляд из-за кулис на пятки и подпорки петербургских декораций мы узнаем сразу. Но образ Петербурга, иконический и предельно нежный, создается отнюдь не видами из зрительного зала, и не видами из-за кулис. Этот образ вводится чувством тепла, а потом чувством пространства, пространственной ориентации, где здесь находишься. Другие чувства словно выключаются. Перейти от монологизма к полифонии чувств помогает только образ святой Ксении, как бы выворачивающей Петербург наизнанку: она, работавшая по ночам на строительстве храма в одежде покойного мужа, делает рассвет как бы изнанкой своих одежд, чистым светом ее труда. Она снимает с себя прежнюю греховную жизнь, и подражание ей, незаметный, тихий, совершенно не признанный никем труд, уже не вводит в отчаяние, но обнаддеживает.

Следующее стихотворение замечательно тем, что показывает всё происходящее глазами Ксении Петербургской. Но это повествование не от первого, а от третьего лица, это как бы лицевая сторона ее жизни, причем которую никто не замечал. И поэтому как только Ксения Петербургская уже за пределами стихотворения, в самой реальности говорит что-то, говорит о тепле или щедро поет, несмотря на усталость – всё, что подразумевается сюжетом стихотворения, – то эта изнанка ее страданий, более тайная, чем лицевая сторона, – она и оказывается настоящим светом и миротворчеством:

Пела и на клиросе,
и под небесами,
как звезда, светила
в деревянном храме.
Обходя без устали
городок-пустыню,
площади и улицы
все перекрестила.
Все согреть старалась
каменное ложе
Ксения Петербургская –
тайная надежда. (с. 114–115).

Под небесами – это и ночь на строительстве, страдание подвижницы, но и под куполом небес, где все видят звезду как икону, как указание на спасительное в мире, на торжественное явление благословений. Малый мир, мир пустынного и холодного города – это мир наших выяснений отношений: что мое, а что твое. А третье лицо Ксении – это и есть икона, которая придает житийному рассказу незаметную торжественность; и отношения уже не выясняются, а есть только ясность уже воспринятого чувства.

Библейские мотивы появляются еще в ранних стихах Игнатовой, и ее разработка библейских сцен была значима для Ольги Седаковой, ее «Легенд» книг «Строгие мотивы» и «Дикий шиповник». Конечно, было и общее вдохновение, в частности, выход в 1968 году русского перевода романа Т. Манна «Иосиф и его братья», где не-статусность, не-сценичность библейских героев, не способных к классическим героическим и патетическим жестам впервые была обоснована как необходимая часть их роста, окликанья свыше, поэтапной гуманизации их системы чувств. Но поэтика Седаковой совсем другая, чем у Игнатовой: это поэтика поступка, обозначенного книжным жанром, таким как «легенда»: воле Творца, создающего «ранящий сад мироздания», отвечает столь же неотменимая воля быть во взгляде Творца, быть внутри этой милости. Это опыт сверхчувственности, когда та же гравитация не просто переживается, а определяет, когда ты исчезаешь из любимого взгляда, а когда остаешься в страшной ситуации спасения.

В этом смысле поэтика Седаковой чужда привязке чувств к органам тела: видеть можно словами, а пережить гравитацию в перелистывании страниц. У Игнатовой побеждает *противоположное* движение: нужно ограничить чувство каким-то одним органом, например, кожей, чувствующей тепло, и тогда другие органы не будут диктовать свою слишком земную и потому чуждую поэзии волю. Обе поэтики напоминают идею «тела без органов» Жюль Делёза – органы с их смутой чувств делают человека зависимым от обстоятельств и предрассудков, тогда как чистая жертва возможна только всем телом, всем своим существом, о настоящем строении которого мы никогда до конца не догадаемся. Мы знаем только номадичность (кочевничество), постоянную изменчивость тела и его настроений. Образ тела без органов – гротескное яйцо Сальвадора Дали.

Но Седакова работает со средневековыми жанрами, тогда как Игнатова ограничивается, вероятно, намеренно, жанрами Нового и Новейшего времени. Вот ее образ Золотого века, пушкинской эпохи:

Как свеча горела горячо
и чернила пахли винно,
Муза белоснежное плечо
прикрывала пелериной.
Но грустил поэт – ему потом
в бронзе исказиться,
и глядел тисненый золоченый том
исподлбья молодым телком,
и звенела льдом бессмертная страница. (с. 134)

Пользуясь терминологией Останина и Кобака, это *радуга, пронизанная молниями*. Мы чувствуем кожей тепло, носом чувствуем запах пушкинских чернил и всё пушкинское вдохновение. Как и положено в эпоху радуги, отдельный символ, вроде чернильницы – это открытие целого мира, целой среды. Но при этом конфликт в стихотворении, пушкинская меланхолия и золотой запас жанров, говорит, что происходит на самом деле. Бессмертная страница становится сверхчувствительной и делает нас чувствительнее, это преобразование вещи, ее олицетворение, наделение ее взглядом – скорее из мира молнии, а не радуги, когда вещь вдруг заявляет, что она теперь – формула всех наших мыслей.

Такой «молнии» нет ни у Седаковой, у которой пушкинская чувствительность – это урок для русской культуры и русской культуры, а не наблюдаемый здесь и сейчас эффект, ни у кого-либо еще из поэтов «второй культуры». Но здесь эта молния необходима просто для того, чтобы перейти от отдельных включений отдельных чувств к рассказу, вообще к сюжету, к романности в широком смысле. Следующим идет стихотворение о Серебряном веке, ахматовское, в котором церковность Ахматовой, почти крестный ход ее жизни, своеобразная судьба боярыни Морозовой и покровительницы сирот – и есть ее шестое чувство, а эпос – это «выжимка бессонниц» ее опыта. Это уже не изнанка подвига Ксении Петербургской, а изнанка голоса, который прежде нас окликал, напоминая о произошедшем, но теперь окликает к поступку:

...хранили тебя, как изваяние боли,
в коммунальных щелях, разгородках дворцовых комнат,
сундучок твой и зеркало в бедной раме
несли за тобой, как иные – церковную утварь.
Полуслепые, в рваных шубах, в расклевах
свинцовых времен они, бобыли и вдовы,
крестники муз, сироты века золотого,
обступали тебя, вели, берегли, хранили.
Кто выбывал – исчез, кто входил – остался,
лучшей наградой был твой бессонный голос
(из-под тяжелых век этот взгляд тяжелый _
о чрезвычайках, о запредельной боли,
о поте кровавом, который горел на рельсах
после составов ночных в тайгу и тундру (с. 134–135)

Не будем сейчас говорить о различных полуцитатах, и есть ли в слове «бобыли» как определении сирот указание на Дмитрия Бобышева как, вероятно, наиболее близкого по поэтике из

«ахматовских сирот» поэта для Игнатовой – поэта, всякий раз отказывающегося от излишней театральности ради достоверного очерка, самостоятельно формирующего свои жанровые параметры. Бобышев никогда не двигается на инерции жанра или перформанса, в чём нет ничего дурного – просто надо отмечать общие свойства поэтов для лучшей филологической картографии поэтической жизни последнего полувека. Скажем о другом.

По сути, Игнатова производит в этом стихотворении переключение от окликанья-1 к окликанью-2. Окликание-1, интерпелляция в терминологии Луи Альтюссера, это не что иное, как формирование подвластного субъекта: «предъявите документы» – и в этот момент человек окликается окликнут идеологией порядка и сформирован как субъект именно этого порядка, а не другого. Но окликание-2 – это что-то вроде той миссии Апостола Павла, о которой писали Ален Бадью и Джорджо Агамбен: призванность, которая освобождает от гнева просто потому, что гнев делает тебя пленником своего же образа времени, вроде «время было такое», «можно было только так» и «так надо было». Эсхатологический универсализм можно приобрести, только выйдя из этого плена. Здесь эсхатологический универсализм, конечно, представлен как буквальная жертва, как запах крови.

В конце концов, сама Игнатова многое сказала о своей поэтике, определив начало «молнии» как любовь, а начало «радуги» – как жалость в совершенно афористическом стихотворении, не менее емком, чем «Пробочка» Ходасевича с ее наблюдательностью или «Свеча» молодого Арсения Тарковского с ее нежностью:

Любовь и жалость так переплелись:
одна летит вперед, другая тянет вниз.
Одна сожжет в ночи, сверкает, как шутиха,
другая – «он умрет...» твердит и плачет тихо.

Событие в его яркости – это настоящее жертвоприношение. Но и мистическое переживание, вхождение внутрь мистерии жизни – единственный способ оплакать человека, и других способов строгая поэзия Игнатовой нам не отводит и не оставляет. Напоказ в ней ничего не делается, всё за кулисами. За кулисами мы и разрыдаемся. Слезы после прочтения книги избранного мы чувствуем не меньше, чем дух эпохи.