

Звезда

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
И ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ
НЕЗАВИСИМЫЙ ЖУРНАЛ

Издается с января 1924 года

2020/5

Санкт-Петербург

УРОКИ ИЗЯЩНОЙ СЛОВЕСНОСТИ

АЛЕКСАНДР ЖОЛКОВСКИЙ

НА СОБСТВЕННОЙ ТЯГЕ

1

Начну с небольшой устной новеллы.

У меня был старший коллега — воплощенное совершенство. Звучит немало выспренне, но так чувствовалось. Кстати, речь пойдет как раз о совершенствах и их воплощениях, так что в самое начало статьи эта лексика вкралась, скорее всего, неслучайно.

Старший коллега казался мне образцом человека и ученого, но другой коллега, мой сверстник, стал подкапываться под этот непререкаемый имидж. Не исключаю, что из ревности. Ну и что? Ревность иной раз пронизательнее любви.

— Алик, а заметил ли ты, что тот, кем ты так восхищаешься, — человек, в сущности, довольно неприятный.

— Это почему же?

— Ну посмотри, какие у него узкие губы, холодные глаза, тонкий голос...

— Какие-то всё сомнительные приметы. Ничего более существенного у тебя нет?

— Позволь, неужели ты не видишь, какой это человек — холодный, расчетливый, властолюбивый...

— Ты повторяешься. Нет ли у тебя доказательств?

— Доказательств? Каких тебе нужно доказательств? По-моему, я ясно говорю, что это за человек — с тонкими губами, сухим высоким голосом, холодный... Представь себе, прошло двадцать лет. Структурная поэтика, кибернетика и все такое полностью признано. Огромный прием в Кремле. Приглашен весь состав советской семиотики. Позвали и нас с тобой. Мы поднимаемся по ступеням Большого Кремлевского дворца и видим, что на площадке стоит твой любимец в окружении разных академических и правительственных чинов. Мы радостно

За замечания и подсказки я признателен Михаилу Безродному, Ладе Пановой и Игорю Пильщикову.

квиваем ему, а он... он делает вид, что нас не замечает! И мы смущенно проходим дальше... Теперь ты понимаешь, какой это человек?

— Я понимаю, что ты хочешь сказать, но все еще жду подтверждений.

— Ну какие еще нужны подтверждения? Холодный, бездушный человек, тонкие, властные губы, бесцветный инквизиторский голос...

— Все это я уже слышал. Нельзя ли для разнообразия привести какие-нибудь факты?

— Факты? Тебе нужны факты? Факты... Фактов сколько угодно. Взять хотя бы этот случай в Кремле!..

Я рассмеялся и всегда со смехом пересказывал эту историю знакомым. Смеялся как тогда, когда считал аргументацию друга смехотворной — забавной, но нелепой, так и позже, когда убедился, насколько она была в точку.

В чем тут дело? С одной стороны, конечно, какая же это, к черту, аргументация — ссылаться на воображаемые, наскоро придуманные «факты»?! Полный провал: интеллектуальная беспомощность, сквозь которую к тому же просвечивает зависть. А с другой стороны, портрет как нельзя более убедительный, сперва набросанный штрихами, а потом выписанный и маслом, на широком фоне... Правда, вымышленный, но оттого не менее совершенный, просящийся в пересказ и далее в жизнь.

2

Ведь это обычная история.

Вот, например, что мы читаем в «Автобиографии Алисы Б. Токлас» (книге Гертруды Стайн о себе, написанной от лица подруги):

Пикассо написал портрет Гертруды. Алиса нашла, что получилось непохоже. «Ничего, — ответил Пикассо, — **станет похоже**». **Так потом и оказалось**.

А вот что происходит в рассказе Николая Глазкова, полвека назад прочитанном в «Литературке».

Герою снится, что он едет в трамвае. Но там страшная давка. Тогда он закури-вает, и ему становится легче.

Однако жена, каким-то образом оказавшаяся тут же, толкает его в бок, напоминает, что он бросил курить, и требует погасить папиросу. Он гасит — и от огорчения просыпается.

Просыпается и соображает, что зря послушался. **Папироса ему снилась, и вреда от нее не было никакого. А удовольствие было настоящее!**

Эту шикарную миниатюру я обычно пересказываю американским первокурсникам — в связи со «Сном смешного человека» Достоевского. Там герой мысленно защищает свою новообретенную веру от скептиков, говорящих, что он

«сон, дескать, видел, бред, галлюцинацию». Эх! Неужто это премудро? <...> Сон? что такое сон? **А наша-то жизнь не сон?** Больше скажу: пусть, пусть это никогда не сбудется <...>, ну, а я все-таки буду проповедовать. <...> А между тем ведь это (спасительность христианской любви. — А. Ж.) только **старая истина**, которую биллион раз повторяли <...>.

Достоевский отстаивает непреложность эпифанического сновидения, а Глазков изобретательно строит сон, бытовой — дальше некуда, но оба заняты привычным металитературным делом — апологией писательства. Вреда никакого, а истина и удовольствие настоящие. Которые так и хочется признать более реальными (*realiora*), чем сама жизнь, — и по возможности переносить в нее.

Собственно, и стараться-то переносить необязательно. Хорошо — красиво, логично, убедительно, заманчиво — придуманное тем самым уже в каком-то смысле существует.

Согласно Гегелю, все действительное разумно, все разумное действительно.

Согласно Вольтеру, если бы Бога не было, его следовало бы выдумать.

Как говорят итальянцы, *se non è vero, è ben trovato* («если это и неправда, то хорошо придумано»).

Академик П. С. Александров считал, что большевики запретили писать Бога с большой буквы, потому что боялись, как бы он от этого не засуществовал.

В науке принято считать, что чем элегантнее теоретическое построение, тем вероятнее его истинность.

Согласно Достоевскому, красота спасет мир.

Онтологическое доказательство бытия Божия состоит в том, что, мысля Бога совершенным существом, мы тем самым включаем в число его свойств и свойство существования, то есть «Он совершенен, следовательно, он существует».

На советских плакатах писалось: «Учение Маркса всеильно, потому что оно верно. В. И. Ленин».

Декарт считал, что, раз он мыслит, значит, он существует.

Иисус учил, что греховные помыслы равносильны грехопадению («А Я говорю вам, что всякий, кто смотрит на женщину с вожделением, уже прелюбодействовал с нею в сердце своем» (Мф. 5: 28)).

3

Но вернемся на любимую почву изящной словесности.

В набоковских «Лекциях по русской литературе» есть характерный пассаж о парадоксальном соотношении житейской правды и художественного вымысла. Набоков комментирует то место из «Анны Карениной» (ч. I, гл. 3), где Стива Облонский читает в газете: «Граф Бейст, как слышно, проехал в Висбаден...» Кратко пересказав основные факты жизни графа Фридриха Фердинанда фон Бейста (1809–1886), в особенности его передвижения по Европе в 1871–1872 годы, и продемонстрировав, как это позволяет датировать начало действия романа (11/23 февраля 1872), Набоков садится на своего любимого эстетского конька:

Некоторые <...> недоумевают, почему мы с Толстым упоминаем подобные пустяки. Чтобы **магия искусства, художественный вымысел казались реальными**, художник иногда помещает их в особую историческую систему отсчета, ссылаясь на какой-либо **факт**, который можно легко проверить в **библиотеке, этой цитадели иллюзий**. Случай с графом Бейстом может служить великолепным примером **в споре о так называемой реальной жизни и так называемом вымысле**.

С одной стороны, имеется **исторический факт**: некий фон Бейст, государственный деятель и дипломат, оставил два тома воспоминаний, где он с боль-

шой обстоятельностью перечисляет все остроумные реплики и политические каламбуры, придуманные им за долгие годы его политической карьеры. С другой стороны, перед нами Стива Облонский, **с головы до пят созданный Толстым**, — и встает вопрос: **кто же из них более живой, более реальный, более достоверный** — настоящий, невыдуманый граф Бейст или вымышленный князь Облонский? Несмотря на свои мемуары — многословные, тягучие, полные избитых клише, — милейший Бейст так навсегда и остался ненатуральной и условной фигурой; между тем как никогда не существовавший Облонский — бессмертный, живой человек. Скажу больше: **сам Бейст слегка оживает, попадая в толстовский вымышленный мир.**

Набоков наслаждается игрой с перетеканием вымысла в реальность и реальности в вымысел, их состязанием и взаимной легитимацией. Но в предельных, чистых случаях авторы настаивают на полной автономности вымысла, его абсолютной самодостаточности, не нуждающейся в опоре или какой-либо проекции на реальность.

Вот одно из мандельштамовских «Восьмистиший»:

Когда, уничтожив набросок,
Ты держишь прилежно в уме
Период без тягостных сносок,
Единый во внутренней тьме,

И он лишь на собственной тяге,
Зажмурившись, держится сам,
Он так же отнесся к бумаге,
Как купол к пустым небесам.

Идеальный поэтический продукт это, по Мандельштаму:

— период, то есть довольно значительный по объему, состоящий из нескольких связанных предложений, но единый, цельный, законченный, закругленный (*от др.-греч. περί — «вокруг»*) текст;

— он самодостаточен — в нем нет сносок, примечаний, отсылок к чему-то еще, подпорок, которые отягощали бы его и привязывали к земле (= реальности);

— он не нуждается даже в зрительной ориентации на внешний мир;

— он совершенен — в отличие от уничтоженного черновика;

— он существует в уме поэта, во тьме его воображения, сам по себе, не требуя не только воплощения в жизнь, но даже и занесения на бумагу;

— он способен держаться на совершенстве внутренней организации — взаимной уравновешенности своих составляющих;

— и потому подобен куполу, держашемуся без каркаса или колонн — сжатием/распором образующих его каменных плит.

Маленький шедевр, долго остававшийся рукописным, но, несмотря на некоторую шероховатость, воплотивший едва ли не все авто-мета-перечисленные в нем свойства, был, разумеется, сочинен Мандельштамом не в сугубой внутренней тьме, а, как водится, с опорой на почтенную традицию.

Неизбежной тягостной сноской к нему является, конечно, известное высказывание Флобера (в письме к Луизе Коле от 16 января 1952):

Что кажется мне прекрасным, что я хотел бы написать, — это книгу ни о чем, книгу без внешней привязи, которая держалась бы сама по себе, внутренней силой стиля, как земля держится в воздухе без всякой опоры, — книгу, где <...> сюжет был бы почти незаметен <...> **Всего прекрасней те произведения, где меньше всего материи;** чем больше выражение приближается к мысли, чем больше слово, сливаясь с нею, исчезает, тем прекрасней. Думаю, что будущее Искусства — на этих путях. Я вижу, что, чем оно взрослее, тем становится **бесплотнее** <...> форма исчезает <...> **свободная, как воля ее творца.** Это освобождение от материального сказывается во всем <...> Вот почему <...> можно утверждать <...> что вообще нет сюжета, ибо **стиль сам по себе есть совершенный способ видеть мир.**

Флобер, в свою очередь, лишь оттачивает традиционное представление о роскошной автономности искусства. Ср. у Пушкина:

...Иди, куда влечет тебя **свободный ум,**
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.

Он в самом тебе. Ты сам свой высший суд;
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.
Ты им доволен ли, взыскательный художник?

Доволен? Так пускай толпа его бранит...

(«Поэту»)

Автономности роскошной, чуть ли не божественной, потому что поэт видит себя творцом (отметим это слово у Флобера), для которого важны исключительно собственные представления о совершенстве. Ведь и Творец мироздания, каким он представлен в Библии (Быт. 1: 1–31), руководствовался своего рода эстетическими критериями:

В начале **сотворил** Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и **тьма** над бездною <...> **И сказал** Бог: да будет свет. **И стал свет. И увидел Бог свет, что он хорош** <...>

И сказал Бог: да соберется вода, которая под небом, в одно место, и да явится суша. **И стало так <...> И увидел Бог, что это хорошо.**

И сказал Бог: да произрастит земля зелень, траву, сеющую семя, дерево плодovitое, приносящее по роду своему плод <...> **И стало так <...> И увидел Бог, что это хорошо <...>**

И сказал Бог: да будут светила на тверди небесной для отделения дня от ночи <...> **И увидел Бог, что это хорошо <...>**

И сказал Бог: да произведет вода пресмыкающихся, душу живую; и птицы да полетят над землею, по тверди небесной. **И сотворил Бог рыб <...> и всякую душу животных пресмыкающихся <...> и всякую птицу пернатую по роду ее. И увидел Бог, что это хорошо. <...>**

И сказал Бог: да произведет земля душу живую по роду ее, скотов, и гадов, и зверей земных по роду их. **И стало так <...> И увидел Бог, что это хорошо.**

И сказал Бог: сотворим человека по образу Нашему <...>. И сотворил Бог человека по образу Своему <...>. И стало так. И увидел Бог все, что Он создал, и вот, хорошо весьма.

Это во многом знакомый кластер, включающий даже *тьму*, которая есть у Мандельштама (но не у Флобера). Правда, Бог не ограничивается сотворением *в уме*, а последовательно реализует свой проект в реальности (*И сотворил... И стало так...*). Но, сотворив, каждый раз осматривает результат, одобряет его (*И увидел, что это хорошо.*) и только тогда переходит к следующей операции.

Начинает же Он каждый раз именно *в уме* — с логоцентрического хода (*И сказал Бог...*), каковой тут же оказывается перформативным (*...да будет свет. И стал свет*). Результаты неизменно выдерживают эстетический контроль качества, что, ввиду совершенства Творца, дизайнера и исполнения, неудивительно (как неудивителен и сам этот авто-мета-художественный жест — писали-то мастера писать и ценить написанное). *Хорошо* получается сразу и в *уничтожении наброска* необходимости не возникает.

Но важен приоритет «творящего слова, логоса, идеального периода» над «творимой реальностью»: формула «И сказал...» открывает каждый из шести актов творения. В Новом Завете (Ин. 1: 1–5) этот изначальный логоцентризм прописан еще четче:

В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог <...>. **Все чрез Него начало быть**, и без Него ничто не начало быть, что начало быть. **В Нем была жизнь**, и жизнь была свет человеков. И свет во тьме светит, и **тьма** не объяла его.

5

Интересующий нас кластер не всегда представлен целиком, но его основные компоненты очевидны. Один из них — идейная и эстетическая адекватность творящего слова.

В рассказе Зоценко «Роза-Мария» в комическом ключе подается конфликт между церковной традицией и пореволюционным атеизмом. Дело идет о крещении младенца — опять-таки типовом перформативном акте.

Вот батюшка начал произносить церковные слова. Потом, обратившись к Лебедеву, говорит: — **Какое имя мне произносить?** Как вы назвали своего ребенка?

Лебедев говорит:

— Мы ее назвали — Роза.

Батюшка говорит:

— То есть сколько хлопот вы мне доставили своим посещением. <...>

[Т]еперь выясняется, что вы **не то имя дали младенцу**. Роза — суть еврейское имя, и **под этим именем я ее крестить отказываюсь**. <...>

Лебедев, растерявшись, говорит: <...>

— А это имя есть от слова «роза», то есть это есть растение, цветок. А другое дело, например, Розалия Семеновна — кассирша из кооператива. Там я не спорю: есть еврейское имя. А тут **вы не можете отказываться ее так крестить**. <...>

А в храме, между прочим, находилось одно приезжее лицо. <...> И теперь это лицо **взяло слово** и говорит:

— Я хотя стою против обрядов и даже удивляюсь на темноту местных жителей, но раз ребенка уже развернули и родители горят желанием его окрестить, то <...> чтобы выйти из создавшегося положения, я предлагаю вашего ребенка **назвать двойным именем**. Например, у вас оно Роза, а тут, например, оно пускай Мария. И вместе это дает Роза-Мария. И даже есть такая оперетка, которая нам **сигнализирует, что это в Европе бывает**.

Поп говорит:

— **Двойных имен у меня в святцах нету**. И я даже удивляюсь, что вы меня этим собираетесь сбить. Если хотите, я ее Марией назову. Но Роза — **я даже мысленно произносить не буду**.

Лебедев говорит:

— Ну, пес с ним. Пушай он тогда ее Марией назовет. А после мы разберемся.

Батюшка снова надел свою ризу и быстро, в течение пяти минут, **произвел всю церковную операцию**.

Оставляя в стороне соблазнительную переключку с шекспировским мотивом условности имен — *Монтекки, Ромео* и, конечно, *розы* («Ромео и Джульетта», II, 20) — и с опереточной натурализацией двойного имени, подчеркну бескомпромиссность священника в вопросе даже о сугубо мысленном произнесении неправильного имени (вспомним о действительности мысленного прелюбодеяния).

Другой важнейший параметр — совершенство системы внутренних связей творимого объекта, обеспечивающей его самодостаточность и, значит, неоспоримость, то есть реальность.

Из письма Толстого к Н. Н. Страхову (от 26 апреля 1876 г.) о смысле и структуре «Анны Карениной»:

Во всем <...> что я писал, мною руководила потребность **собрания мыслей, сцепленных между собой** для выражения себя; но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно **понижается, когда берется одна и без того сцепления, в котором она находится <...> и выразить основу этого сцепления <...> можно только <...> описывая образы, действия, положения**.

И конечно, главный признак подлинного творческого совершенства — божественная полнота самодостаточности; ср. у Державина в оде «Бог»:

Кто всё собою наполняет,
 Объемлет, зиждет, сохраняет,
 Кого мы называем: Бог <...>
 А вечность, прежде век рожденну,
В себе самом Ты основал:
 Себя собою составляя,
 Собою из себя сияя,
 Ты свет, откуда свет истек.
 Создавший всё единым словом,
 В твореньи простираясь новым,
 Ты был, ты есть, ты будешь век!

Не всегда, конечно, все складывается столь удачным образом.

У Пастернака есть стихотворение («После вьюги»), перекликающееся с мандельштамовским восьмистишием. В нем шесть строф, и вот его заключительные восемь строк:

Ночью, сном не успевши забыться,
В просветленьи вскочивши с софы,
Целый мир уложить на странице,
Уместиться в границах строфы.

Как изваяны пни и коряги,
 И кусты на речном берегу,
 Море крыш **возвести на бумаге,**
Целый мир, целый город в снегу.

Тут и *ночь*, и творческое *просветленье*, и *целый мир*, и способность *возвести* (= воспроизвести) его, и даже зарифмованная форма *бумаге*! Но чувствуется разница. Мандельштаму бумага не нужна, он не пытается отразить реальность (*пни, коряги, кусты, море крыш*), не станет упоминать о *софе*. Даже собственно поэтический формат творчества видится ими по-разному: у Мандельштама — это загадочно держащийся в уме, совершенный период без сносок, у Пастернака — четкая профессиональная, «земная», задача *уложить/уместиться на странице, на бумаге, в границах строфы*.

Именно о такой разнице в творческих методах двух великих современников писала в своих «Воспоминаниях» Надежда Мандельштам — позволю себе длинные цитаты из двух глав:

В некоторых отношениях О. М. и Пастернак были антиподами, но антиподы помещаются в противостоящих точках одного пространства. Их можно соединить линией. У них есть общие черты и определения. <...> Два стихотворения О. М. как бы являются ответом Пастернаку <...>.

Сначала я скажу про <...> стихи о квартире. Своим возникновением они обязаны <...> замечанию Пастернака. Он забежал к нам на Фурманов переулочек посмотреть, как мы устроились в новой квартире. <...> «Ну вот, теперь и квартира есть — можно писать стихи», — сказал он, уходя.

«Ты слышала, что он сказал?» — О. М. был в ярости <...>.

В романе Пастернака тоже мелькнула «квартира» или, вернее, письменный стол, чтобы мыслящий человек мог за ним работать. Пастернак без стола обойтись не мог — он был пишущим человеком. О. М. сочинял на ходу, а потом приживался на минутку записать («Антиподы»).

Стихи начинаются так <...>: в ушах звучит назойливая, **сначала неоформленная**, а потом **точная, но еще бессловесная музыкальная фраза**. <...> В какой-то момент через музыкальную фразу вдруг **проступали слова**, и тогда начинали шевелиться **губы**. <...> Иногда погудка приходила к О. М. **во сне** <...>.

У меня создалось впечатление, что **стихи существуют до того, как они сочинены**. (О. М. никогда **не говорил, что стихи «написаны»**. Он сначала «сочинял», потом записывал.) Весь процесс сочинения состоит в напряженном **улавливании**

и проявлении уже существующего и неизвестно откуда транслирующегося гармонического и смыслового единства, постепенно воплощающегося в слова.

Последний этап работы — **изъятие из стихов случайных слов**, которых нет в том **гармоническом целом**, что существует до их возникновения. Эти случайно прокравшиеся слова были поставлены наспех, чтобы заполнить пробел, когда проявлялось целое. <...> и **их удаление тоже тяжелый труд**. На последнем этапе происходит мучительное **вслушивание** в самого себя в поисках того объективного и **абсолютно точного единства**, которое называется стихотворением. <...>

[К]огда последнее точное слово изгоняет случайно внедрившихся пришельцев <...> [с]тихотворение как бы отпадает от своего автора <...>. Одержимый получает освобождение <...>.

Когда внутренний голос умолкал, О.М. **рвался прочесть кому-нибудь новый стишок**. Меня бывало недостаточно: я так близко видела эти метания, что О. М. казалось, будто я тоже слышала всю погудку. <...> В последний воронежский период <...> мы шли к Наташе Штемпель или зазывали к себе Федю Маранца... («Профессия и болезнь»).

Не стану выписывать многочисленные переключки этих двух пассажей с мандельштамовским восьмистишием и с программным заявлением его автора:

У меня нет рукописей, нет записных книжек, архивов. У меня нет почерка, потому что я никогда не пишу. Я один в России **работаю с голоса** («Четвертая проза», 6).

Подчеркну только характерную разницу в работе двух поэтов над текстом.

Мандельштам старается точно записать некий диктант свыше. И даже принимаясь потом за переписывание, правку, редактирование, он делает это под все ту же внутреннюю диктовку. Пастернак же с самого начала ориентируется на требования страницы и строфы — соответствие заданным формам. Недаром он мог десятилетия спустя переписывать свои старые стихи, чего Мандельштам никогда не делал.

Впрочем, различия это очень тонкие. Вот как — очень похоже на Мандельштама! — работает в Варыкине над своими стихами (за раздражившим Н. Я. Мандельштам письменным столом) Юрий Живаго:

Разгонистым почерком <...> он **вспомнил и записал в постепенно улучшающихся, уклоняющихся от прежнего вида редакциях** наиболее определившееся и памятное <...>.

Потом от вещей отстоявшихся и законченных перешел к когда-то начатым и брошенным, **вошел в их тон** и стал набрасывать их продолжение <...>. Потом разошелся, увлекся и перешел к новому.

После двух-трех **легко вылившихся строф** и нескольких, **его самого поразивших сравнений работа завладела им**, и он испытал приближение того, что называется **вдохновением**. Соотношение сил, управляющих творчеством, как бы становится на голову.

Первенство получает не человек и состояние его души, которому он ищет выражения, а **язык**, которым он хочет его выразить.

Язык, родина и вместилище красоты и смысла, сам начинает думать и говорить за человека и весь становится музыкой <...> в отношении стремительности и могущества своего **внутреннего течения**. Тогда <...> **любящая речь сама, силой своих законов создает** по пути, мимоходом, **размер и рифму**. <...>

Юрий Андреевич чувствовал, что **главную работу совершает не он сам, но то, что выше его, что находится над ним и управляет им, а именно: состояние мировой мысли и поэзии <...>**. И он чувствовал себя только поводом и опорной точкой... («Доктор Живаго»; XIV, 8).

7

Однако бывает, что магия словесного совершенства вообще не срабатывает:

— оно игнорируется реальностью как всего лишь бессильное слово: *Брань на воротах не виснет*;

— или оно предстает слишком идеальным и потому неосуществимым: *Too good to be true*; ср. реплику Бармадея в фильме «Айболит-66»: «— Добро побеждает зло? Что же оно все побеждает, побеждает, никак не победит?!» (соответственно возникает аналогичный вопрос о красоте: что это она все спасает мир, спасает, никак не спасет?);

— или как-либо иначе обнаруживает свою практическую несостоятельность; так, в *pendant* к *куполу*, чудом держащемуся в *пустых небесах*, вспоминается старый анекдот о двух малярах, белящих потолок; один говорит другому: «Я буду передвигать лестницу, а ты пока держись за кисть» (логика, кстати, аналогичная ссылке на «этот случай в Кремле»).

Поэтическую рефлексию на эти темы находим в двух стихотворениях Беллы Ахмадулиной:

Что сделалось? Зачем я не могу,
уж целый год не знаю, не умею
слагать стихи и только немоту
тяжелую в моих губах имею?

Вы скажете — но вот уже строфа,
четыре строчки в ней, она готова.
Я не о том. Во мне уже стара
привычка ставить слово после слова.

Порядок этот ведает рука.
Я не о том. Как это прежде было?
Когда происходило — не строка —
другое что-то. Только что? — забыла.

Да, то, **другое, разве знало страх,**
когда шалило голосом так смело,
само, как смех, смеялось на устах
и плакало, как плач, если хотело?

(«Другое»)

Это я проклинаяю и плачу.
Пусть бумага пребудет бела.
Мне с небес диктовали задачу —
я ее разрешить не смогла.

Я измучила упряжью шею.
Как другие плетут письма —
я не знаю, нет сил, не умею,
не могу, отпустите меня.

(«Это я...»)

Комментарии, думаю, излишни. Отмечу, впрочем, полемическую переключку недовольства строфой и строкой как таковыми с пастернаковским желанием в них укладываться, а также установку, пусть не приводящую к успеху, на мандельштамовское вслушивание в небесный диктант. Главное же — способность возвести в перл творения даже печальный факт некоммуникации с этим абсолютом. У антиподов, согласимся с Н. Я. Мандельштам, есть общие точки отсчета.

8

Но вернемся к одному параметру «совершенного» текста, упомянутому выше лишь походя, — к встроенному в него соблазну воплощения. Если текст хорош, то он неизбежно просится быть пересказанным, повторенным, записанным, размноженным — реализованным. Отсюда:

- понимание, что *слово* — не воробей, вылетит — не поймаешь;
- опасение, как бы Бог, будучи написан с большой буквы, не засуществовал;
- соблазнительность утопий;
- и конечно, мои многократные устные пересказы (а в конце концов и публикация) случая в Кремле, бросающего сомнительную тень на обоих моих коллег-проtagonистов (ныне, увы, покойных).

Некоторые сюжеты просто нет сил не пересказать.

Классический пример — история с ослиными ушами царя Мидаса.

Аполлон, разгневанный тем, что при состязании в игре на свирели Мидас отдал предпочтение не ему, богу-покровителю искусств и предводителю муз, а полуживотному — козлоногому и рогатому — Пану, наделил Мидаса ослиными ушами. Мидас всячески скрывал их, под страхом казни запретил говорить о них, просил брадобрея их отрезать, но тот убежал и, **не в силах держать в себе эту тайну**, выкопал ямку и шепотом рассказал в нее, что у царя Мидаса ослиные уши. В свое время из ямки вырос тростник, который **прошелестел сказанное** брадобреем; по другой версии, из этого тростника мальчик сделал дудочку, которая **разгласила тайну на весь мир**.

Отвлекаясь от последовательного проведения «музыкальной» темы (игра на свирели — ослиные уши — тростник/дудочка), подчеркнем занимающую нас «гарантированность реализации/распространения божественно совершенной» истины.

Непреодолимому желанию рассказать (стать повествователем, нарратором), вторит непреодолимое встречное желание услышать/дослушать рассказываемое (стать *pagatee*, адресатом повествования).

Классический пример — сказки Шахерезады, спасающие ей жизнь (в рамках сюжета — реальную) благодаря, во-первых, ее мастерскому владению техникой ретардации/suspense и, во-вторых, слушательской/читательской требовательности царя Шахрияра.

В истории с кремлевской новеллой был и такой момент, что я не удержался и поделился ею с ее главным героем. Он вроде бы глазом не моргнул, выслушал все с улыбкой — а потом все-таки повел себя именно так, как тогда в Кремле.

... Чем мне закончить мой отрывок? Соревнование исторических графов Бейстов с вымышленными Стивами (да что там — исторического Наполеона с тем, который в «Войне и мире») продолжается, и преимущество вроде бы не на стороне фактов. *Ars longa vita brevis* («Жизнь коротка, искусство вечно»). Хотя... Согласно Д. А. Пригову, *в схватке побеждает жизнь*.

Р. С. Вроде бы все, но не совсем. Восьмистишие Мандельштама не перестает беспокоить своей странной шероховатостью. Из образцового периода как-то торчит, плохо укладываясь в его смысл и грамматику, форма совершенного вида прошедшего времени *отнесся*. Уж не «случайное» ли это слово, до «изъятия» которого из окончательного текста у поэта просто не дошли руки?!

Начнем со смысла. Какое значение глагола *относиться/отнестись* имеется в виду?

— Вряд ли архаико-бюрократическое «обратиться с официальным письмом, запросить документ, бумагу (!), справку, отношение...»?

— Но ведь и не простое «(от)реагировать, занять позицию по отношению к...» типа: Он отнесся к этому прохладно...

— Скорее всего, самое общее значение: «находиться в том или ином отношении к/соотношении с кем-л./чем-л.», однако в этой роли сомнительно употребление формы сов. вида прош. вр.; уместнее тогда было бы, наверное, *соотнесся*.

Естественно предположить, что поэт позволил себе неологизм, вобравший элементы всех трех словарных значений и их грамматических предпочтений.

Кстати, неопределенным — гибридным, амбивалентным, загадочным — остается ведь и непосредственный, предметный смысл рассматриваемого «(со)отношения». Выше мы по умолчанию согласились трактовать его как отрицательное: «период/купол не нуждаются в бумаге/небе и воздерживаются от такой проекции в реальность». Но не исключены и «щедрая/великолепная готовность к проекции и даже ее уже-осуществленность»; именно такую трактовку находим у Н. Я. Мандельштам (в ее «Комментарии к стихам 1930–1937 гг.»): поэт и архитектор призваны бороться с пустотой бумаги и неба, заполняя ее стихами и куполами.

Проблематичность формы *отнесся* не сводится к морфологии — неправильность есть и в ее синтаксической роли.

Отнесся венчает период из двух глаголов несов. вида наст. вр. (собственно двух форм одного и того же глагола: *держишь/держится*), каждый из которых управляет деепричастием сов. вида прош. вр. (*уничтожив/зажмурившись*), так что симметрия полная — как и неуклонность движения от переходных форм

к возвратным. Однако скачок из несовершенного настоящего в совершенное прошедшее (*держишь — держится — отнесся*), хотя и подготовленный сов. вида дееспричастием, воспринимается как нелогичный. Риторически понятно, что идеальный период сначала родился в голове поэта, а потом отделился и от него, став совершенно уже самодостаточным (*собственной тяге* и местоимению *сам* вторит возвратность глаголов). Но синтаксическая рамка: *Когда, уничтожив, держишь... и, зажмурившись, держится... он отнесся...* замыкается как-то неуклюже.

Возможно, дело просто в мандельштамовских «опущенных звеньях», и подразумевается вполне строгая, более развернутая рамка: *Когда, уничтожив, держишь... и, зажмурившись, держится... это значит, что тем самым он уже (со)отнесся... (и в результате теперь (со)относится...)*.

Так или иначе, в лексике налицо неологизм, а в синтаксисе — анаколуф, то есть (риффатеровские) аграмматизмы. И это при воплощении «совершенного периода»?! Зачем бы такое?

Рискну ответить: затем, чтобы продемонстрировать самоценность, автономность, независимость этого шедевра не только от сносок и далее от автора, но и от самого языка. Совершенство — но не традиционное, а модернистское, отражающее современное поэту «состояние мировой мысли и поэзии» (Пастернак).