

Александр Жолковский (*Лос-Анджелес*)

БЕЛАЯ КЛЯЧА СУДЬБЫ, РЫЦАРЬ ГАЛЕОТ И НАУКА СТРАСТИ НЕЖНОЙ

(еще раз об интертекстах
к «Гюи де мопассану» и. бабеля)¹

1. О бабелевских подтекстах я уже писал². Правда, даже собственно мопассановские источники «Гюи де Мопассана» (ГДМ) и «Справки» были мной далеко не исчерпаны, в чем я убедился, занимаясь недавно разбором новеллы «Эта свинья Морен»³. В ней

успешное соблазнение Анриетты рассказчиком (Лябарбом) разворачивается по контрасту и с опорой на историю аналогичной, но провальной попытки Море-

¹ За замечания автор признателен В. В. Андерсену, Л. Г. Пановой, Е. И. Погорельской, Грегу Толмену и Григорию Фрейдину.

² См. Жолковский А. К., Ямпольский М. Б. Бабель/Babel. М., 1994. После издания этой совместной книги я обнаружил важный неучтенный подтекст к «Справке» у Шолом-Алейхема («Мой первый роман») и включил соответствующий раздел в переиздание своих глав: Жолковский А. К. Полтора рассказа Бабеля: «Гюи де Мопассан» и «Справка/Гонорар». Структура, смысл, фон. М., 2006 (см. с. 149–167). Еще одним добавлением, опять-таки к разбору «Справки», стала англоязычная статья о мотиве литературного дебюта у Бабеля и его интертекстуальном фоне. См.: Zholkovsky, Alexander. Towards a typology of «debut» narratives: Babel, Nabokov and Others // The Enigma of Isaac Babel: Biography, History, Context / Ed. by G. Freidin. Stanford, 2009. P. 149–156.

³ Жолковский А. К. Секреты «Этой свиньи Морена» // Новое литературное обозрение. 2013. № 122.

на, не говоря уже о ГДМ, где любовная сцена как бы заимствуется из мопассановского «Признания» (ср. «Справку», где эротическое внимание проститутки Веры герою удается завоевать лишь на фоне и с помощью вымышленной истории о своей собственной жалкой жизни мальчика при мужчинах);

заверяя Анриетту в своей давней влюбленности в нее, Лябарб признается читателю, что сам начинает верить своей выдумке (ср. в «Справке»: «И я стал молоть о духанщиках, о грубости их и корыстолюбии — вздор, слышанный мной когда-то... Жалость к себе разрывала мне сердце, гибель казалась неотвратимой»⁴);

а успех соблазнения отмечен двойным упоминанием о книгах: в спальню к красотке Лябарб является якобы за книгой для чтения перед сном, а последующая ночь любви описывается как длительное перелистывание этой воображаемой книги (как в «Справке», так и в ГДМ любовное сближение связано с настойчивыми отсылками к книгам)⁵.

⁴ Бабель И. Э. Рассказы / Сост., подгот. текстов, послесловие, коммент. е. Погорельской. СПб., 2014. С. 473. Далее рассказы Бабеля цитируются по этому изданию указанием страниц в тексте статьи.

⁵ Женщина как книга и любовь как ее чтение — целый особый топос, классическим образцом которого является «Песнь песней» Генриха Гейне (1854):

Женское тело — те же стихи! <...> Эту поэму написал Господь В книгу судеб мироздания <...> Воистину женское тело — песнь, Высокая песнь песней! <...> А груди! Задорней любых эпиграмм Бутоны их роз на вершине. И как восхитительно к месту пришла Цезура посредине <...> Губы — как рифмы, но могут притом Шутить, целовать и смеяться <...> Господь, я славлю гений твой <...> Сам изучал я песнь твою, Читал ее снова и снова <...> Да только высохли ноги мои От этакой науки (Гейне, Г. Стихотворения / Пер. В. Левика, сост., примеч. А. Дмитриева. М., 1985. С. 266–267). Ср., кстати, в «Улице Данте» (УД): «— Mon vieux, за тысячу лет нашей истории мы сделали женщину, обед и книгу» (с. 484; здесь и далее выделено мной. — А. Ж.).

В настоящей работе рассмотрение литературного фона ГДМ я хотел бы повернуть в теоретическую сторону — типовых составляющих его сюжета. Речь пойдет о двух родственных мотивах.

2. Первый — это соблазнение женщины, иногда невинной девушки, иногда замужней дамы молодым, бедным и образованным героем: секретарем хозяина, пажом хозяйки или домашним учителем — музыки, танцев, общеобразовательных предметов, наконец, литературы. Таковы:

Дубровский, он же учитель французского языка Дефорж («Дубровский» Пушкина);

Сен-Пре из «Новой Элоизы» Руссо;

его прототип Пьер Абеляр — философ, учитель Элоизы, с которой они не столько читают, сколько предаются любви («История моих бедствий» Абеляра)⁶;

граф Альмавива, проникающий в дом к Бартоло и Розине под видом учителя музыки («Севильский цирюльник» Бомарше и Россини);

Лопухов из «Что делать?» Чернышевского и многие другие.

Соблазнение может быть более или менее удачным (так, Абеляра кастрируют подручные дяди Элоизы), но архисюжет это, в общем, единый: путь к сердцу женщины через причастность к влиятельным текстам.

Текстуальный элемент сближает первый мотив со вторым — соблазнением непосредственно по литера-

⁶ Абеляр был высокооплачиваемым преподавателем философии и богословия, так что исторический прототип этого романтического топоса являл исключение из правила бедности, введенного Руссо.

турным образцам, независимо от того, попадают ли эти образцы в сферу внимания героев через домашнего учителя или каким-то иным путем.

Эраст влюбляется в Лизу как воплощение литературной пастушки («Бедная Лиза»);

Татьяна воображает себя героиней всех читанных ею романов («Евгений Онегин»);

Марья Гавриловна из «Метели» «была воспитана на французских романах, и, следственно, была влюблена», а при объяснении с Бурминым вспомнила первое письмо Сен-Пре;

Германн копирует признание в любви к Лизавете Ивановне из немецкого романа («Пиковая дама»);

в «Тамани» Печорин увлекается контрабандисткой потому, что она напоминает ему ундину Ламонт-Фуке, Миньону Гёте и героиню новейшей французской литературы (Юной Франции);

Жюльен Сорель подражает Сен-Пре и Руссо («Красное и черное» Стендаля);

Эмма Бовари в своих адюльтерных связях систематически вдохновляется литературными образцами («Мадам Бовари»).

Все это восходит к прародителю нового европейского романа — «Дон Кихоту», герой которого во всем, включая любовь к прекрасной даме Альдонсе/Дульцинее, руководствуется прочитанным⁷.

Грань между следованием книжному сценарию и естественным чувством достаточно зыбкая. Соблазнительный образец может быть и не собственно литературным произведением, а

⁷ «Дон Кихот» в ГДМ фигурирует в качестве любимой книги Казанцева — персонажа, от которого по линии взаимодействия литературы и жизни так отличается бабелевский герой-рассказчик.

житейским любовным текстом: Лябарб повторяет, только более успешно, все время пересказываемую и обсуждаемую попытку Морена;

устным повествованием не обязательно о любви, а, скажем, о жизни героя: Дездемона полюбляет Отелло за его рассказ о «муках»;

более или менее натуральным письменным объяснением в любви: хотя Германн свое письмо заимствует, Лизавета Ивановна реагирует на него как на настоящее.

Рассказчик «Справки», подобно Отелло, повествует проститутке о своих муках, подобно Германну, крадет детали у какого-то второразрядного писателя, Вера же, подобно Лизавете Ивановне, принимает все за правду.

Два типа мотивов — сближение через литературу и любовь по литературной модели — охотно совмещаются, и именно таков сюжет ГДМ.

3. Как легко видеть, характерный аспект таких сюжетов — их интертекстуальность, металитературность. Дон Кихот смехотворно подражает Амадису Гальскому, а Сервантес иронически апроприирует традицию рыцарского романа. Подобные стратегии были описаны Рене Жираром под названием треугольного, или подражательного, желания⁸. По Жирару, желание не «природно», а «культурно», не двучленно, а трехчленно: любовь порождается не внутренним богатством субъекта и исключительностью объекта, а авторитетом медиатора — культурной инстанции, освящающей объект аурой желанности. Приглядимся в этом свете к ГДМ.

⁸ Girard, René. Deceit, Desire and the Novel. Baltimore; London, 1965.

Рассказчик попадает в дом Бендерских в типовой роли бедного учителя — редактора-переводчика — и покоряет Раису своим словесным мастерством. Его сексуальный успех строится по имитационному сценарию — перевода любовной сцены из книги в жизнь. В качестве молодых людей и любовников герои Бабеля как бы перевоплощаются в персонажей Мопассана — простых французов, а в качестве начинающих литераторов подражают Мопассану, в судьбе которого рассказчик видит предзнаменование собственной. Соревнование с Мопассаном пронизывает всю фактуру рассказа.

В своей книге я усмотрел подражание Мопассану и в самом мотиве соблазнения по литературному образцу, указав на эпизод из «Милого друга», где связь Дюруа и Мадлены Форестье возникает в ходе их совместной литературной работы. Я назвал это «“писательской” вариацией на тему Паоло и Франчески (ограничивающихся чтением)»⁹. К сожалению, применительно к «Милому другу» параллель со знаменитой сценой из V Песни «Ада» — некоторая натяжка. Мопассановские герои сходятся **благодаря** совместным литературным занятиям, но **не в порядке подражания** тому, что они в этот момент пишут (нечто журнально-полемическое)¹⁰. Т.е. их адюльтер имитационен лишь в смысле соблазнения хозяйки дома, как правило, бедным словесником (причем у Мопассана Мадлена учит писать Дюруа, а у Бабеля рассказчик учит Раису).

⁹ Жолковский А. К. Полтора рассказа Бабеля... С. 105.

¹⁰ Собственно, в романе есть две сцены соавторства Дюруа с Мадлен: в первой присутствует элемент скабрёзного письма (Мадлен учит Дюруа подыгрывать пошлым вкусам читателей), но не происходит полового сближения; во второй сцене оно происходит, но сочиняемый текст от сексуальных тем свободен.

Зато в ГДМ дантовская матрица скопирована достаточно полно. Вот соответствующие фрагменты V Песни (в переводе М. Л. Лозинского):

82	<...> Как голуби на сладкий зов гнезда, Поддержанные волею несущей, Раскинув крылья, мчатся без труда <...>
85	Так и они, паря во мгле гнетущей, Покинули Дидоны скорбный рой На возглас мой, приветливо зовущий <...>
118	«Но расскажи: меж вздохов нежных дней, Что было вам любовною наукой, Раскрывшей слуху тайный зов страстей?» <...>
127	«В досужий час читали мы однажды О Ланчелоте сладостный рассказ; Одни мы были, был беспечен каждый.
130	Над книгой взоры встретились не раз, И мы бледнели с тайным содроганьем; Но дальше повесть победила нас.
133	Чуть мы прочли о том, как он лобзаньем Прильнул к улыбке дорогого рта, Тот, с кем навек я скована терзаньем,
136	Поцеловал, дрожа, мои уста. И книга стала нашим Галеотом! Никто из нас не дочитал листа».
139	Дух говорил, томимый страшным гнетом, Другой рыдал, и мука их сердец Мое чело покрыло смертным потом;
142	И я упал, как падает мертвец ¹ .

Герои Данте целуются по образцу Ланцелота и Джиневры из совместно читаемого романа, которых там сводит вместе рыцарь Галеот. И поцелуй, описанный в книге, на наших глазах переносится в их жизнь (строки 133–138).

Аналогичное следование читаемому тексту происходит в ГДМ:

А не позабавиться ли нам сегодня, мамзель Селеста? <...> — Я к вашим услугам, мсье Полит...

Раиса с хохотом упала на стол. *Ce diable de Polyte...* Дилижанс был запряжен белой клячей. **Белая кляча** с розовыми от старости губами **пошла шагом** <...> Раиса протянула мне бокал <...> — *Mon vieux*, за Мопассана...

А не позабавиться ли нам сегодня, ma belle? — Я потянулся к Раисе и **поцеловал ее в губы**. Они задрожали и вспухли <...>

Потрудитесь сесть, мсье Полит...

<...> — Ночь подложила под голодную мою юность <...> двадцать девять **книг**, двадцать девять петард, **начиненных** жалостью, гением, **страстью**... Я вскочил, опрокинул стул, задел полку. Двадцать девять томов обрушились на ковер, страницы их разлетелись, они стали боком... и **белая кляча моей судьбы пошла шагом**» (с. 480)¹¹.

В обоих случаях собственно сексуальные объятия передаются уклончиво-прозрачной отсылкой к претекстам. У Данте это строчка: *Никто из нас не дочитал листа*¹², а у Бабеля — *фраза, тоже интертекстуаль-*

¹¹ Разжевывать в энный раз смысл этих бабелевских рифм — не столь избыточное занудство, как хотелось бы думать. На конференции в Москве (июнь, 2014) один из докладчиков резюмировал амурную коллизию ГДМ примерно такими словами: «Герой не прочь позабавиться с хозяйкой, но уже поздно, пора уходить...». В кулуарах я переспросил его, действительно ли он считает, что любовный поединок так и не состоялся, — а как же тогда быть с фразой о белой кляче судьбы?! И в ответ услышал, что мысль оригинальная, он подумает. Плоды этих раздумий, возможно, обнаружатся где-то на страницах настоящего сборника.

¹² В переводе, более близком к оригиналу: *И в этот день мы больше не читали* (Мережковский Д. С. Франческа да Римини //

ная и сходная с дантовской в том, что прекращается всякая иная деятельность: «И белая кляча моей судьбы пошла шагом». Заметим, что уже у Мопассана «кляча» была эвфемизмом, но не была цитатой¹³. Точно так же в романе о Ланцелоте рыцарь Галеот был посредником, уговорившим Джиневру поцеловать Ланцелота, но он не был книгой или цитатой¹⁴. И у Данте, и у Бабеля герои-читатели подражают «простым» — не читающим — персонажам претекста.

4. Возникает естественный вопрос, читал ли Бабель V Песнь «Ада» и насколько вероятно заимствование оттуда. Прямых свидетельств вроде нет, если не считать рассказа «Улица Данте» (УД), с его многозначительным заглавием, кровавым убийством из ревности и итальянскими репликами в финале, переключившимися с одним местом V Песни¹⁵. Ср.:

— L'amore <...> сказала <...> синьора Рокка, содержательница ресторана на улице Данте. — Dio castiga

Мережковский Д. С. Собрание стихотворений. СПб., 2000. С. 98). Ср.: *Quel giorno più non vi leggemmo avante* (р. 53). Здесь и далее Данте цит. по: *Dante Alighieri. Commedia. Inferno; Purgatorio; Paradiso / A cura di E. Pasquini e A. Quaglio. Milano, 1982, 1986.*

¹³ Даже если предположить, что Мопассан здесь ориентируется на Данте, про его персонажей этого никак не скажешь.

¹⁴ Тем драматичнее словесный жест Франчески, как бы назначающей его на роль книги; в оригинале этот оксюморон звучит еще острее: *Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse* (р. 52); букв.: *Галеот был и книгой, и тем, кто ее написал.*

¹⁵ Сходно и орудие убийства — нож (в истории Паоло и Франчески — меч, см. примеч. 26). А отстраненное восхищение мастерской работой («Он был зарезан, мой друг Бьеналь, и хорошо зарезан»; с. 489) типично бабелевское. Ср.: «Кудря правой рукой вытащил кинжал и осторожно зарезал старика, не забрызгавшись» («Берестечко», с. 97).

quelli, chi non conoscono l'amore... [Любовь¹⁶ <...> Бог наказывает тех, кто не знает любви... (ит.). — Примеч. Бабеля] <...>

Синьора Рокка подошла к окну и увидела труп <...> — Dio, — произнесла синьора Рокка, — tu non perdoni quelli, chi non ama... [Господи, ты не прощаешь тем, кто не любит (ит.). — Примеч. Бабеля] (с. 490).

Ср.: *Amor, ch'a nullo amato amar perdona*, букв. Любовь (= бог любви Амур), которая никому, кого любят, не прощает [отсутствия ответной] любви (т. е. не оставляет возможности не ответить взаимностью) (V, 103; с. 50).

Примечательно присутствие в репликах синьоры Рокки «дантовских» слов «non perdoni» и «Dio» (ср. *Amore = Амур*)¹⁷. В ее устах «непрощение» относится к убийству (Бьеналья его отставленной возлюбленной Жермен) более или менее прямо, тогда как у Данте — лишь опосредованно (невольно ответив на любовь Паоло, Франческа запускает события, приводящие к смерти обоих). Но переключка вероятна¹⁸.

¹⁶ Слово «l'amore» Бабель в подстрочном примечании к УД не переводил, перевод этой фразы начинается со слова «Бог».

¹⁷ В переводе Лозинского (*Любовь, любить велящая любимым*) эти нюансы пропадают.

¹⁸ Подсказано Григорием Фрейдиным (устно). Кроме того, слова синьоры Рокки «переключаются со строками пятнадцатой песни «Рая», естественно, имеющими в последнем случае более возвышенное звучание:

По праву должен без конца страдать
Тот, кто, прельщен любовью недостойной,
Такой любви отринул благодать»
(*Погорельская Е.* «В дыму и золоте парижского вечера...»: Исторический и литературный контекст рассказа И. Бабеля «Улица Данте» // Вопросы литературы 2010. № 1).

УД роднит с ГДМ и «подражательность желания». В сюжет, главным двигателем которого являются отношения между Бьеналем и двумя его любовницами, сначала Жермен, а потом безымянной мулаткой, из ревности к которой Жермен и зарезает его, вплетается мотив учебы рассказчика-изгнанника у Бьеняля, преподающего ему французское искусство жить.

В деле познания Франции Жан Бьеналь <...> сделал для меня **больше, чем книги, которые я прочитал**, и города, которые я видел¹⁹. Он спросил при первом знакомстве о моем ресторане <...> о публичном доме <...>

— On va **refaire** votre vie...

И мы ее **переделали**. Обедать мы стали в харчевне скотопромышленников и торговцев вином <...> Это не было дешево, но это была настоящая цена. И эту же цену я платил в публичном доме <...> В свободное время Бьеналь **обучал меня искусству** купить подержанный автомобиль (с. 484).

Не ограничиваясь этими уроками, рассказчик жадно вслушивается в любовные сцены между Бьеналем и Жермен, развертывающиеся за стеной его номера, и постепенно начинает мысленно покушаться на

¹⁹ Сходство с ГДМ по линии такой «анти-книжности» уже отмечалось — сравнение рассказчика УД с «рассказчиком новеллы “Гюи де Мопассан”, отказавшимся стать конторщиком, потому что он считал “голодовку, тюрьму, скитания” лучшей долей, чем “сидение за конторкой часов по десяти в день”, ибо, полагал он, “мы рождены для наслаждения трудом, дракой, любовью, мы рождены для этого и ни для чего другого”» (Погорельская Е. Указ. соч.). Можно добавить, что фраза про «книжки, которые я прочитал, и города, которые я видел», развивает также контраст рассказчика ГДМ с книжным червем Казанцевым: тот «и проездом не бывал в Испании, но любовь к этой стране заполняла его существо — он знал в Испании все замки, сады и реки» (с. 475).

Жермен, как бы разделяя желания Бьеняля (и обосновывая это своим «дантовским» изгнанничеством):

В дыму и золоте парижского вечера двигалось **перед нами** сильное и тонкое тело Жермен <...> **Сердце мое согревалось** в эти часы. Нет одиночества безвыходнее, чем одиночество в Париже.

Для всех **пришедших издалека** этот город есть **род изгнания**, и мне приходило на ум, что Жермен **нужна нам** больше, чем Бьенялю <...> Прожив месяц в Марселе, я вернулся в Париж. Я ждал среды, **чтобы услышать голос Жермен** (с. 485–486).

Смешение точек зрения рассказчика и Бьеняля приводит к вольной или невольной аграмматичности: неясно, к одному и тому же или разным «мы» относятся слова «перед **нами**» и «**нам**». Двусмыслен и переход к процитированному фрагменту от предыдущего вуайерского абзаца: неясно, двигалось ли тело Жермен «перед нами» все еще в соседнем номере отеля, т. е. перед глазами Бьеняля и лишь перед мысленным взором рассказчика, или уже во время какой-то прогулки втроем по улицам Парижа.

Далее имитационное влечение рассказчика к Жермен узаконивается открытием, что Бьеналь дал ей отставку.

Я приоткрыл дверь, чтобы **встретить** ее, и увидел идущую по коридору мулатку <...>

В субботу я назначил себе **пойти к Жермен, позвать ее в театр, поехать с ней в Шартр, если она захочет** (с. 489).

Сближает два рассказа и общий абрис сюжета: за подражанием мастеру²⁰ следует отрезвляющее осознание

²⁰ Слово «мастера» появляется уже во второй фразе рассказа: «В номерах орудовали **мастера**» (с. 484). На той же странице рас-

постигшей его трагедии: в УД это потрепанность, а затем смерть Бьеналья, в ГДМ — болезнь и смерть Мопассана²¹.

5. Так или иначе, в незнакомстве с историей Паоло и Франчески Бабеля заподозрить трудно. Русские переводы «Божественной комедии» выходили неоднократно, начиная с 1840-х гг. Бабель был начитанным человеком, всегда глядевшим на Запад, где были созданы десятки полотен, пьес и опер на тему Паоло и Франчески. В России, в конце XIX — начале XX в. этот сюжет разрабатывался влиятельными авторами:

П. Чайковским (1876); Дм. Мережковским (1885); Эллисом (1904);

Вяч. Ивановым — в сонете, где страсти Паоло и Франчески проецируются на самого поэта и Маргариту Сабашникову (1907);

сказчик называет Бьеналья «учителем», а так как тот является еще и его гидом по Франции, то в свете названия рассказа неизбежно возникает переключка, пусть отчасти ироническая, с парой Данте — Вергилий.

²¹ За банальным сюжетом просматриваются великие фигуры Дантона и Данте, связанные аллитерацией, троекратным повтором в тексте и даже намеренным искажением парижской исторической топографии: Дантон не жил на улице Данте; зато Данте там, где сейчас эта улица, бывал (см.: *Погорельская Е.* Указ. соч., а также ее комментарии в кн.: *Бабель И. Э.* Рассказы. С. 592–594). Таким образом, на Мопассана проецируются и Бьеналь, и Дантон/Данте. А мотив самоидентификации рассказчика не только с Бьеналем и Данте-изгнанником, но и с Дантоном, обреченным на помещение в тюрьму Консьержери, а затем на казнь, — этот мотив, заданный уже проживанием рассказчика в (якобы) некогда принадлежавшем Дантону доме, еще более четко прописан в машинописных версиях рассказа, где Дантон (якобы) видел замок Консьержери не из «своего окна», а из «**моего** окна» (*Погорельская Е.* Указ. соч.; *Бабель И. Э.* Указ. изд. С. 490).

В Брюсовым (1908), который совместно с Ивановым перевел трагедию Д'Аннунцио «Франческа да Римини» (1903) и написал подробное предисловие, где упоминаются и два негодных, с его точки зрения, предыдущих перевода (1903, 1908);

и, наконец, А. Блоком — в «Она пришла с мороза, раскрасневшаяся...» (1908).

Остановимся на этом последнем, может быть, самом знаменитом отзвуке V Песни «Ада» несколько подробнее.

Она пришла с мороза,
Раскрасневшаяся,
Наполнила комнату
Ароматом воздуха и духов,
Звонким голосом
И совсем неуважительной к занятиям
Болтовней.

Она немедленно уронила на пол
Толстый том художественного журнала,
И сейчас же стало казаться,
Что в моей большой комнате
Очень мало места.

Все это было немножко досадно
И довольно нелепо.
Впрочем, она захотела,
Чтобы я читал ей вслух Макбета.

Едва дойдя до пузырей земли,
О которых я не могу говорить без волнения,
Я заметил, что она тоже волнуется
И внимательно смотрит в окно.

Оказалось, что большой пестрый кот
С трудом лепится по краю крыши,
Подстерегая целующихся голубей.

Я рассердился больше всего на то,
Что целовались не мы, а голуби,
И что прошли времена Паоло и Франчески²².

Блоковская героиня приходит с *мороза и воздуха*, роняет на пол том художественного журнала, поэт читает ей свой любимый пассаж из литературной классики (о *пузырях земли* из «Макбета») — в любовном плане безуспешно, и ему остается лишь посетовать на то, что *целовались не мы, а голуби*, и ностальгически констатировать, что *прошли времена Паоло и Франчески*. Ситуация проецируется на дантовский фон с обратным результатом: она **не приводит** к желанной развязке.

Между прочим, даже голуби, яркая житейская деталь, настраивающая на любовный лад, — это одновременно и скрытая отсылка к Данте: в строках 82–84 Паоло и Франческа подлетают к Данте подобно голубям, в свою очередь, позаимствованным из «Энеиды» Вергилия²³.

«Книжно» вообще все поведение лирического «я»: сцена происходит в его кабинете, падает том журнала (ср. падение двадцати девяти томов Мопассана в ГДМ), читается литературный фрагмент, да и подражать имеется в виду героям, которые сами являются подражателями литературных персонажей. Все это работает на «анти-книжную», «про-жизненную» тему стихотворения, недаром написанного верлибром. Провальным — анти-любовным, асексуальным, чуть ли не мизогини-

²² Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем. В 20 т. Т. 2. М., 1997. С. 199.

²³ См.: Dante Alighieri. The Divine Comedy. Inferno. 2 / Comm. by Ch. S. Singleton. Princeton, 1970. P. 82–83.

стским (а это особая тема в блоковедении) — является и выбор якобы соблазнительного текста для подражания: герой читает героине не о Паоло и Франческе, а об ужасных *пузырях земли*...²⁴ Возводя книжность ситуации в квадрат, Блок подставляет своего лирического героя как чересчур «культурного», оторванного от жизни. У Данте же, а потом и у Бабеля, напротив, налицо «здоровая окултуренность первой степени», присущая имитационному желанию по определению.

Судя по всему, Данте — великий интертекстуалист, теоретик-основатель нового итальянского языка и литературы, создатель автометаописательной «Vita Nuova» и насквозь процентоненной «Комедии» — полностью **сочинил** тот **книжный мотив**, который он вставил в кроваво-драматическую реальную адюльтерную историю Паоло Малатесты и Франчески Поленты. Так, Боккаччо сознательно исключает его из своего комментария к «Божественной комедии», да и в дальнейшем он фигурирует исключительно в пересказах дантовой Песни²⁵.

²⁴ Рассказчик «Справки» идет еще дальше, ужасая Веру своей историей «мальчика у армян», и тем парадоксальнее выглядит его последующий успех у нее, так сказать, успех от противного. В «Моем первом гонимом» позитивным фоном и толчком к роману с Верой служил начальный вуайеристский эпизод (секс молодоженов за стеной), но из «Справки» он удален (возможно, как перекочевавший в УД), так что единственным любовным контрапунктом к связи с Верой остается вопиюще негативный вымышленный опыт рассказчика.

²⁵ Вот она в изложении Боккаччо (жирным шрифтом выделены его предположения о вероятных вымыслах Данте): «Франческа была дочь мессера Гвидо Веккио да Полента, синьора Равенны <...> После того как была долгая <...> вражда между ним и <...> Малатестами из Римини <...> был заключен <...> мир. Этот мир <...> хотелось обоим сторонам укрепить родством <...> [М]ессер Гвидо должен был дать в супружество свою <...> дочь <...> по имени мадонна Франческа, Джанни, сыну мессера Малатеста.

И [один] из друзей мессера Гвидо <...> сказал [ему]: «Смотри-те <...> если вы не примете никаких мер <...> выйдет нечто

I, VIII; ср., кстати, *вздох[и] нежных дней* в соседней строке у Лозинского). Опора на позднейшего русского классика оправдана его собственной отсылкой к классику латинскому — одному из тех, на кого систематически опирается сам Данте²⁶.

Сходным образом, кстати, действует и Бабель: среди его отсылок к Мопассану иногда посверкивает вывернутый наизнанку Пушкин:

Мы рождены для наслаждения трудом, дракой, любовью, мы рождены для этого и ни для чего другого (ГДМ);
ср.: *Не для корысти, не для битв, Мы рождены для вдохновенья* и т. д. (Пушкин, «Поэт и толпа») ²⁷.

Зачем же Данте понадобилась такая решительная перелицовка истории двух любовников, неужели исключительно ради эффектной интертекстуализации? Не связана ли она с последовательным проведением через всю Песнь темы сострадания (*pietà*) Данте к Франческе, венцом чего становится его финальный обморок? Более того, Данте не только сочувствует Франческе — в ее уста, в качестве одного из объяс-

²⁶ Возможно, к Пушкину (мигу *последних содроганий* в эротическом стихотворении «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...») восходит у Лозинского и *содроганье* в строке 131, отсутствующее в оригинале (с. 52):

130	Per più fiare li occhi ci sospinse quella lettura, e scolorocci il viso;	букв.: Много раз заставляло наши глаза встретиться это чтение и лицо обесцветить- ся (= побледнеть).
-----	--	---

²⁷ Впрочем, у этих пушкинских строк есть, в свою очередь, дантовская параллель: Улисс поощряет своих товарищей к плаванию за Геркулесовы столбы словами: *...fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e conopscenz* (р. 315). В переводе Лозинского: *Вы созданы не для животной доли, Но к доблести и к знанью рождены* («Ад», XXVI, 119–120; с. 171).

нений-оправданий ее подверженности соблазну, он вкладывает перифраз строки из знаменитого любовного сонета Гвидо Гвиницелли, отца сладостного нового стиля²⁸: *Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende* (V, 100; р. 50; в переводе Лозинского: *Любовь сжигает нежные сердца*; с. 47). Всем этим под вопрос драматически ставится моральная оправданность любовной поэзии, в частности «Новой жизни» Данте, и куртуазного культа любви в целом, поскольку такая литература — на примере романа о Ланцелоте — оказывается ответственной за смертный грех прелюбодеяния²⁹.

6. Комментарии к «Божественной комедии» изобилуют выявленными за восемь веков цитатами из предшествующей классики, но занимающий нас эпизод ни к каким претекстам не возводится. Соблазнительно предположить, что Данте **сочинил его в полном смысле слова** — не только присочинил к роковой истории двух влюбленных, но и вообще **первым ввел в литературу**. Возможна ли такая полная текстуальная беспрецедентность?

Среди прочих высказывалась гипотеза, что Данте мог подверстать к Паоло и Франческе ситуацию,

²⁸ С Гвиницелли Данте встретится в «Чистилище» (XXVI), где тот искупает свой грех чрезмерно животной, «скотской», любви, и одно место этой Песни: *Но мы забыли о людском законе, Спеша насытить страсть, как скот спешит* (83–84; Данте Алигьери. Божественная комедия. С. 383), — переключается со строками из V Песни «Ада»: *...Для тех, кого земная плоть звала, Кто предал разум власти возжелений* (38–39; с. 44). В то же время Данте продолжает по-сыновнему восхищаться искусством этого образцового для него поэта и еще одного мэтра любовной лирики, провансальца Арнаута Даньеля, опять заостряя конфликт между жизненной моралью и литературой.

²⁹ См.: Андреев М. Л. Литература Италии: Темы и персонажи. М., 2008. С. 25–26.

описанную Абеляром в «Истории моих бедствий» (ок. 1135)³⁰. Вообще же, источники следует искать в античной литературе. Приведу результаты предварительного обзора нескольких классических авторов.

Начну с мотива подражания реальному поведению.

Гораций увещевает стареющую женщину не подражать молодым и отказаться от любовных утех («Оды», III, 15; «К Хлориде»).

Катулл сообщает, что, застав мальчишку, трахающего девчонку, быстро закончил дело, отодрав то ли его, то ли ее, — комментаторы спорят, кого именно (Катулл, 56; «К Катону»).

Овидий объясняет, что любовь может возникать из зависти женщины к сопернице: *Сердце доступно еще и тогда, когда чувствует зависть: Взять над соперницей верх средство красавице дай!* («Наука любви» (НЛ), I, 365–366; пер. М. Гаспарова), а объектом подражания иногда оказывается собственная притворная влюбленность, становящаяся в результате реальной (НЛ, I, 615).

В прозаическом романе Лонга «Дафнис и Хлоя» (III, 15–20) невинные юные герои проявляют полное непонимание своих чувств; уроки секса Дафнису дает замужняя женщина, с тем чтобы в дальнейшем он применил их с Хлоей³¹.

³⁰ См.: Dronke, Peter. Francesca and Heloise // Comparative Literature. 27 (2). P. 113–135; Андерсен В. В. Абельяр в «Божественной комедии»? // Итальянский сборник. Вып. 10. СПб., 2007. С. 31–37. URL: <http://biblio.oneiros.ru/doc/Andersen2007Dante.pdf>

³¹ Вот релевантные выдержки из романа: «Жил <...> по соседству землевладелец <...> уже в преклонных годах, привел он к себе <...> бабенку, молодую, цветущую <...> Звали ее Ликэнион. Видя, как Дафнис каждое утро гнал своих коз на пастбище <...> она загорелась желаньем его своим любовником сделать <...> Но сказать ему что-либо прямо она опасалась, поняв, что любит он Хлою <...> [К]ак-то <...> незаметно пошла она следом за ними и <...> **все увидела, что делали**. Не усколь-

Но преобладает, конечно, подражание литературным образцам.

Гораций поощряет связь приятеля со служанкой, приводя в пример любовь Ахилла к Брисеиде и других гомеровских героев к пленницам («Оды», II, 4).

Подобно Горацию, и Овидий готов предаться сексу со служанкой — по примеру Ахилла и других во-

знули от взоров ее и слезы Дафниса <...> [Р]ешив, что ей представится случай **удобный сделать сразу два дела — им дать от мук избавление, свое ж удовлетворить вождление, — такую придумала хитрость**.

На следующий день <...> открыто идет Ликэнион к дубу, где сидели Дафнис и Хлоя, и <...> говорит: «<...> Из моих двадцати гусей самого лучшего орел утащил <...> Пойди ты со мною <...> спаси моего гуся <...> Тем временем стадо твое сторожить будет Хлоя» <...>

Дафнис <...> пошел за Ликэнион <...> [О]на <...> сказала: «Любишь Хлою ты <...> и [нимфы] мне приказали спасти тебя, **научивши дела любовным** <...> [Р]адостно стань моим **учеником**, я <...> всему тебя **научу**» <...>

Дафнис <...> пал к ногам Ликэнион, моля возможно скорее **искусству этому его обучить, которое ему поможет с Хлоей совершить то, что ему так хочется** <...> [С]стала Ликэнион Дафниса **делу любви обучать**. Она приказала ему <...> сесть поближе к себе, целовать ее <...> обнять ее и лечь на землю <...> [У]видав, что он в силе к делу уже приступить <...> ловко легла под него и **навела его на ту дорогу**, которую он до сих пор отыскивал <...> Лишь только окончился этот **любовный урок**, Дафнис <...> стал порываться к Хлое бежать и тотчас же сделать с ней то, чему здесь **научился** <...> боясь, что <...> все **позабудет**. Но Ликэнион, его удержавши, сказала: «<...> Вот что еще **нужно тебе** <...> **узнать**. Я ведь женщина, и теперь я ничуть от всего этого не пострадала <...> Хлоя ж, когда вступит с тобой в эту битву, будет кричать <...> будет кровью облита <...> Но ты не бойся той крови, а когда увидишь ее отдаться тебе, приведи сюда: здесь, если и будет кричать, никто не услышит» <...> **Преподав ему указанья такие**, Ликэнион ушла» (Лонг. Дафнис и Хлоя / Пер. с древнегреч. С. Кондратьева. URL: <http://ancientrome.ru/antlitrr/long/long3.htm>).

С этой настойчивой разработкой темы обучения можно соотнести аналогичный инициационный мотив в «Справке»: «В ту ночь тридцатилетняя женщина **обучила** меня немудрой своей **науке**» (с. 473).

ждей: *Мне ли стыдиться того, что не смуцало царей?* («Любовные элегии» (ЛЭ), II, 8; пер. С. Шервинского).

Согласно Овидию, *Всякий влюбленный — солдат, и есть у Амура свой лагерь*, и любовные поступки поднимаются до уровня военных подвигов ссылками на героев (ЛЭ, I, 9).

Овидий решает отправиться с милой в морское путешествие — опасаясь утонуть, но вдохновляясь примером Леандра, любовника Геро (ЛЭ, II, 16).

Он признается, что растрепал прическу любимой, а потом и побил ее, но иронически оправдывается сравнением с боевыми подвигами мифологических героев (ЛЭ, I, 7).

Он ревнует возлюбленную к орлам и быкам, поскольку в их облики Юпитер овладевал предметами своих желаний (Ганимедом, Европой) (ЛЭ, I, 10).

В основу композиции НЛ Овидий кладет идею, что любви надо учиться, как учатся другим наукам и искусствам, для чего он и пишет эту книгу — учебник, построенный на примерах из мифологии, собственного опыта и своих более ранних произведений.

Автор утверждает, что поставлен Венерой над Амуром, диким по своей природе и потому нуждающимся в умелом руководстве (НЛ, I, 7–10).

В чем причина всех бед? Науки любить вы не знали! Вы не учились, а страсть только наукой крепка (НЛ, III, 41–42).

Переосмысляя эпизод ссоры с любимой (из ЛЭ, I, 7), Овидий предлагает юношам учиться не на литературных примерах, а на его печальном опыте (НЛ, II, 169–174).

Заключает свои уроки он требованием публичного — текстуально — признать его преподавательские

заслуги: *Пусть же юношам вслед напишут и нежные жены На приношеньях любви: «Был нам наставник Назон»!* (НЛ, III, 811–812).

Не отменяется, впрочем, и подражание мифологическим образцам. Яркий случай (пожалуй, ближайший к ситуации в ГДМ) —

история Пасифаи, влюбленной в священного быка и соблазняющей его — в подражание Европе (которой Юпитер овладел в облики быка) и Ио (которую после соития он превратил в корову), — забравшись в деревянное изображение телки (НЛ, II, 323–326). Сравнение с Пасифаей (матерью Минотавра) проходит и в эпизоде совокупления Луция-осла с полюбившей его женщиной — как у Лукиана («Лукий, или Осел», 50–52)³², так и у Апулея («Метаморфозы», X, 19–22)³³; а тем самым подспудно присутствует и параллель с парой Юпитер — Европа, и, значит, кощунственное уподобление героя/осла самому верховному божеству.

Особую группу образуют любовные стратегии, апеллирующие к эстетической стороне литературных текстов.

Катулл поздравляет друга (поэта Цецилия) с тем, что его стихи возбудили страсть к нему читательницы (Катулл, 35).

Овидий (иногда ссылаясь на авторитетные прецеденты) советует женщинам, желающим соблазнить мужчину, совершенствоваться в искусствах (музыке, пении, литературе), кончает же тем, что рекомендует собственные сочинения — и как услаждающую вкус поэзию, и как уроки любовного искусства, и как зараз-

³² См.: *Петроний Арбитр*. Апулей. М., 1991. С. 364–365.

³³ Там же. С. 319–320.

ительные — провоцирующие подражание! — строки о любви (НЛ, III, 327–347).

Введение в сюжет фигуры автора — излюбленный и потому богато варьируемый ход Овидия (релевантный также для Данте и Бабея).

Возлюбленная Овидия нравится всем, ибо успешно воспета в его стихах (ЛЭ, III, II).

Ему приходится делиться ею с другими (обуреваемыми имитационным желанием), и он оказывается своего рода сводником (вспомним Галеота у Данте):

...ее мои же прославили книжки? Именно так: мой талант сделал продажной ее! И поделом мне: зачем я красу восхвалял — громогласно? Стала продажной она, — в этом повинен я сам... Сводником сам я служу, к ней сам гостей провожаю, Собственной этой рукой им отворяю я дверь... Был ли мне прок от стихов? Стихи мне вредили, и только... (ЛЭ, III, II, 12).

Если это — довольно обычная имитационная стратегия, то иногда Овидий находит способ вплести в свою аргументацию даже самую фактуру собственного стиха:

Этой элегии метр ведь тоже неровен, однако Стих героический в ней с более кратким в ладу [имеется в виду неравностопность элегического дистиха] — Значит, какой я ни есть, меня принимай, моя радость! (ЛЭ, II, 17).

На этом основании он предлагает любимой, которой недостойн, все-таки полюбить его³⁴ — по примеру бо-

³⁴ Это характерный для латинской, а затем европейской поэзии прием метафорического применения в любовном дискурсе грам-

гини Калипсо, полюбившей смертного Одиссея, и Венеры, бывшей женой хромого Вулкана, на которого похожи прихрамывающие дистихи поэта.

В общем, Данте было на кого ориентироваться³⁵.

7. Возвращаясь в заключение к Бабею, подчеркну две вещи.

Во-первых, его имитационные стратегии совершенно открыты, обнажены, он их не прячет, а любит ими. И, выступая в ГДМ одновременно подражателем-персонажем и подражателем-литератором, отводит себе активную творческую роль: он соревнуется с образцом и меняет его: так, из мопассановского «Признания» он опускает всю циничную часть сюжета (с матерью, поощряющей продолжение продажного секса беременной Селестой³⁶), а из дантовского прототипа — трагическую развязку (Бендерский не возвращается из оперы пораньше, чтобы убить любовников). Тем не менее трагическая нота из рассказа не выбрасывается, а лишь переносится в план вза-

матических и поэтических категорий. См.: Curtius, Ernst. European Literature and the Latin Middle Ages / Transl. by W. Trask. Princeton, 1973. P. 414–416.

³⁵ Ориентация эта, впрочем, могла носить во многом характер не непосредственной учебы, а типологического родства. Согласно В.В. Андерсену (устно), не все упомянутые тексты могли быть известны Данте, поскольку наследие Катутла оставалось недоступным в Европе до XV в., Апулея открыл лишь Боккаччо (живший полувеком позже Данте), Горация Данте в русле средневековой традиции воспринимал скорее как сурового моралиста (см. «Ад», IV, 89), чем автора более легкомысленных «Од», а роман «Дафнис и Хлоя» был переведен с греческого вообще в XVI в.; бесспорно влиятельным классиком (в частности, для Абеяра и Данте) был в Средние века Овидий.

³⁶ См.: Жолковский А. К. Полтора рассказа Бабея... С. 46–47.

имоотношений героя-литератора с его кумиром/учителем (в ГДМ — с Мопассаном, а в УД — с учителем Бьеналем и стоящими за ним Дантоном и Данте). Все это происходит существенно иным образом, нежели в паре Данте — Вергилий, зато проблематизация навеянной литературой плотской любви, оборотной стороной которой оказывается смерть, иногда насильственная, роднит автора ГДМ и УД с создателем V Песни «Ада».

Во-вторых, весь вуайерско-имитационно-интертекстуальный кластер является важнейшим инвариантом поэтического мира Бабеля³⁷. В той или иной комбинации его элементы налицо

в раннем наброске «Детство. У бабушки»: отсылка к тургеневской «Первой любви», где герой-рассказчик, в свою очередь, подсматривает за садомазохистской сценой между отцом и Зинаидой, а затем в его собственной «Первой любви»;

в рассказе «В щелочку», где это основа сюжета;

в «Старательной женщине»: «Глаза мои испытывают безгласную тьму, зверь воспоминаний скребет меня, и сон нейдет <...> — Анеля, — шепчу я ее имя, — Анеля» (с. 418, 421);

в «Справке», где герой «крадет» у Веры ее роль — житейскую и литературную — проститутки;

в «Моем первом гонораре» и УД: эпизоды того, что Ямпольский назвал «акустическим вуайеризмом»³⁸;

в «Солнце Италии»: чтение чужого письма;

в «Пане Аполеке»: перенос из жизни на полотно (обратный по сравнению с ГДМ ход копирования);

и, наконец, в «Аргамак»: присвоение чужой лошади, а после неизбежного возвращения ее владельцу, — хотя бы казацкой посадки: «Мне пришлось уйти <...> Как бы то ни было, Аргмак научил меня тихомоловской посадке. Прошли месяцы. Сон мой исполнился. Казаки перестали провожать глазами меня и мою лошадь» (с. 173).

Бабель и его герои вовлечены в драму подражания заволаживающим их «другим» — писателям, актерам, русским, французам, казакам, бандитам, убийцам, любовникам, женщинам, проституткам — во множестве вариаций и с самыми разными результатами. Это, пожалуй, главный нерв бабелевского творчества.

³⁷ О вуайеризме Бабеля см.: Ямпольский М. Б. Структуры зрения и телесность // Жолковский А. К., Ямпольский М. Б. Указ. соч. С. 285–316.

³⁸ Жолковский А. К., Ямпольский М. Б. Указ. соч. С. 212.