

Александр
ЖОЛКОВСКИЙ

Выбранные места,
или Сюжеты
разных лет



Колibri

МОСКВА

Прекрасная Маркиза¹

I

Что великий французский классицист Пьер Корнель (1606–1684), помимо трагедий, писал лирические стихи, я узнал не из курса зарубежной литературы, а из песенки французского шансонье Жоржа Брассенса (1921–1981), певшего как на собственные озорные тексты, так и на стихи классиков.

Среди прочего Брассенс исполнял «Стансы к Маркизе» Корнеля, причем тоже в шаловливом ключе, завершая номер «ответом Маркизы» Корнелю, сочиненным 300 лет спустя другим французским поэтом и драматургом, Тристаном Бернаром (1866–1947). Сегодня это можно послушать на YouTube², а для удобства восприятия приведу французский текст (первые 3 строфы — Корнеля, и Брассенс поет каждую дважды, второй раз с небольшой переменной мелодии и гармонии; а 4-я — это концовка, *chute*, Бернара) и русский стихотворный перевод (Корнеля — Майи Квятковской, Бернара — Марка Фрейдкина, кстати переводчика и исполнителя многих других песен Брассенса).

I

Marquise, si mon visage
A quelques traits un peu vieux,
Souvenez-vous qu'à mon âge
Vous ne vaudrez guère mieux.

II

Le temps aux plus belles choses
Se plaît à faire un affront,
Et saura faner vos roses
Comme il a ridé mon front.

¹ Ранний вариант опубликован в журнале «Иностранная литература» (2011. № 2. С. 231–240), а также в кн.: Жолковский А. Очные ставки с властителем. Статьи о русской литературе. М.: РГГУ, 2011. С. 33–42. Для настоящего издания статья переработана и дополнена.
² См.: <http://www.youtube.com/watch?v=CDG9IW8M72k&feature=fvw;> или вот тут: [http://www.dailymotion.com/video/x1uru1_brassensmarquise.](http://www.dailymotion.com/video/x1uru1_brassensmarquise)

III

Le même cours des planètes
Règle nos jours et nos nuits,
On m'a vu ce que vous êtes
Vous serez ce que je suis.

*Peut être que je serais vieille,
Répond Marquise. Cependant
J'ai vingt six ans, mon vieux Corneille
Et je t'emmerde en attendant.*

* * *

Маркиза, я смешон пред Вами —
Старик в морщинах, в седине;
Но согласитесь, что с годами
Вы станете подобны мне.

Страшны времен метаморфозы.
Увянет все, что расцвело, —
Поблекнут так же Ваши розы,
Как сморщилось мое чело.

Наш день уходит без возврата
Путем всеобщим бытия;
Таким, как Вы, я был когда-то.
Вы станете такой, как я.

*«Возможно, в будущем нескором
И я состарюсь. Но пока
Мне 26, и класть с прибором
Хотела я на старика».*

Концовка мне понравилась — она напомнила надписи А. К. Толстого (1817–1875) на собрании сочинений Пушкина, например на «Царскосельской статуе» (опубл. 1913):

Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.
Дева печально сидит, праздный держа черепок.
Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой:
Дева над вечной струей вечно печальна сидит.

*Чуда не вижу я тут. Генерал-лейтенант Захаржевский,
В урне той дно просверлив, воду провел чрез нее.*

Полюбив песенку Брассенса, я разыскал и корнелевский оригинал, который оказался несколько длиннее. Но в моем сознании они как-то слились, в частности благодаря шикарной французской артикуляции Брассенса.

Узнал я немного больше и об обстоятельствах написания «Стансов». Я сначала думал, что они действительно обращены к некой маркизе, недоступной еще и ввиду ее социального положения, и даже дивился поэтической дерзости писателя, уже в XVII веке покусившегося на то, что в какой-то мере могло сойти с рук разве что Вольтеру век спустя. Но оказалось, что Маркиза — это лишь часть собственного имени актрисы вполне простого звания, Маркизы Терезы де Горла Бертело, в замужестве (тоже за актером, толстеньким комиком) — Дю Парк (1633? 1635?–1668). В общем, маркизой она была не больше, чем современная певица — Мадонной.



Актрисой же была, по-видимому, замечательной, к тому же невероятной красавицей и пикантной танцовщицей. Как отмечали восхищенные современники,

«Elle faisait certaines cabrioles remarquables, car on voyait ses jambes et partie de ses cuisses, par le moyen de sa jupe fendue des

deux côtés, avec des bas de soie attachés au haut d'une petite culotte»¹.

Так что сравнение с Мадонной — не мои смешные фантазии.

М-ль Дю Парк была звездой театра безнадежно влюбленного в нее Мольера (1622–1673), который даже разошелся из-за этого с Мадлен Бежар.

Потом в нее влюбился Корнель — вернее, сразу два Корнеля, Пьер и его брат Тома, тоже поэт, — и тоже безрезультатно, если не считать такой мелочи, как посвященные ей стихи (брат тоже посвятил, но не всякое лыко в строку), в том числе «Стансы к Маркизе» (1658). Он даже сумел переманить ее — на некоторое время (1659–1660) — в свой театр, что привело к полному разрыву с ним Мольера.

А в 1667 году из мольеровского театра, куда она вернулась, ее сманил, в более близкий ему театр, «Бургундский отель», известный красавец и сердцеед — ни больше ни меньше как Жан Расин (1639–1600).

Он завоевал также и ее любовь (Толстяк-Рене Дю Парк к тому времени умер) — в частности, тем, что написал для нее «Андромаху», поставленную сначала у Мольера, а потом перекочевавшую, с нею в главной роли, в «Бургундский отель». Дружбе Расина с Мольером (который до тех пор покровительствовал молодому таланту) на этом, естественно, пришел конец, а конец роману Расина с м-ль Дю Парк (для которого она была тем, что по-английски называется an older woman, — более опытной, богатой и знаменитой, чем он сам) положила ее ранняя смерть, по-видимому от выкидыша, хотя в дальнейшем циркулировали подозрения (до сих пор не опровергнутые), что она была отравлена Расином!

В свое время я не обратил внимания, но в булгаковском «Жизнеописании господина де Мольера» (1933; опубл. 1962) перипетии взаимоотношений трех великих драматургов с несравненной Маркизой проходят пунктиром на протяжении доброй

¹ «Она делала изумительные пируэты, открывавшие ее ноги и часть бедер, благодаря тому, что у нее на юбке были с двух сторон разрезы, а шелковые чулки пристегивались наверху к коротеньким штанишкам» (фр.).

сотни страниц. История, конечно, захватывающая. Три главных классика эпохи Короля-Солнца оказываются вовлеченными в единую интригу, в центре которой знаменитая красавица. Типичное *шерше ля фам!* Как если бы вокруг Анны Петровны Керн конфликтовали Пушкин, Лермонтов и Гоголь (ну, Гоголь не по этому делу, пусть тогда Грибоедов).

3

Вчитаемся в биографические данные и, поскольку и Корнель, и Бернар акцентируют возраст, присмотримся к цифрам.

Корнель рисует себя старым — в 52 года! А ведь ему предстоит прожить еще четверть века и пережить не только Мольера (на десяток лет), но и саму Маркизу (на 16 — на столько же, на сколько он старше Мольера). Вообще, Маркизу переживут все трое: она умрет тридцати с небольшим и *старой* так и не станет — вопреки угрозам Корнеля (может быть, поэтому Бернар вложит ей в уста осторожное *Peut être...* — «Возможно...»). Дольше всех проживет как раз самый старший из трех драматургов — Корнель (78 лет, лишь немного меньше, чем столетия спустя Бернар, 81). Расин умрет в 60 (как в дальнейшем Брассенс). Мольер проживет всего 51 год. Зато как автор он окажется, наоборот, самым долговечным: сегодня его ставят и читают больше, чем Расина, а Расина — больше, чем Корнеля.

Собственно, в «Стансах» Корнеля цифр нет, но Бернар вкладывает в уста Маркизе числительное *двадцать шесть*, хотя сколько именно лет ей было в 1658 году, не ясно. Надо надеяться, что французские бернарведы и дюпаркологи эту научную проблему уже решили. О Маркизе есть монографии¹, фигурирует она и в фильмах — о Мольере (1978; 2007) и даже о ней самой (1997; ее играет Софи Марсо).

Сенсационная (и даже не очень) личная жизнь художников — излюбленная тема пишущих об искусстве, хотя, в общем-то, известно, что самое у них интересное — это их произведения. Поэтому от драм реальной жизни обратимся к собственно литературе — «Стансам» Корнеля. Их, этих стансов, то есть строф,

¹ См., например: http://openlibrary.org/b/OL17454915M/Marquise_du_Parc.

у него не три, а восемь. Приведу недостающие, опять в оригинале и в переводе Квятковской:

IV

Cependant j'ai quelques charmes
Qui sont assez éclatants
Pour n'avoir pas trop d'alarmes
De ces ravages du temps.

V

Vous en avez qu'on adore;
Mais ceux que vous méprisez
Pourraient bien durer encore
Quand ceux-là seront usés.

VI

Ils pourront sauver la gloire
Des yeux qui me semblent doux,
Et dans mille ans faire croire
Ce qu'il me plaira de vous.

VII

Chez cette race nouvelle,
Où j'aurai quelque crédit,
Vous ne passerez pour belle
Qu'autant que je l'aurai dit.

VIII

Pensez-y, belle Marquise.
Quoiqu'un grison fasse effroi,
Il vaut bien qu'on le courtise,
Quand il est fait comme moi.

IV

Но уберег от разрушенья
Я некий дар — он не пройдет.
Мне с ним не страшно лет теченье
Его и время не берет!

V

Да, Ваши чары несравненны, —
Но те, что мало ценит свет,
Одни пребудут неизменны.
Переживут и Ваш расцвет.

VI

Они спасут, быть может, славу
Меня очаровавших глаз
И через сотню лет по праву
Заставят говорить о Вас.

VII

Среди грядущих поколений,
Где я признание обрету,
Лишь из моих стихотворений
Узнают Вашу красоту.

VIII

И пусть морщины некрасивы,
Маркиза милая моя.
Но старцу угождать должны Вы,
Когда он сотворен, как я.

Оказывается, Брассенс опустил самое главное! Корнель только начинает с разговоров о возрасте и времени, а затем переходит к средству против них, каковым объявляет — в духе почтенной литературной традиции — нетленное искусство поэзии. И делает это с полным успехом. Читая его «Стансы» — и даже слушая их урезанную брассенсовскую версию, — мы испытываем непосредственное воздействие его стихотворных чар, а что касается красоты Маркизы (и тем более ее актерского искусства), то тут мы должны довериться ему и другим мастерам слова и кисти. Факт остается фактом: она таки да умерла, а он таки да жив — в своих стихах. Нет, *весь я не умру...* Более того, по иронии судьбы — подобно тому, как от Вольтера по-настоящему остался лишь написанный им между делом «Кандид», — «Стансы», наверно, живет всех корнелевских трагедий. В свидетели

своего будущего торжества поэт призывает нас («это новое поколение, у которого я буду иметь некоторый кредит/авторитет»), и при чтении этих строчек я остро чувствую эстетический, да и экзистенциальный, укол: стихи безошибочно бьют в точку. Маркиза же светит лишь отраженным светом, да, собственно, поэт и не брался ее прославить, а лишь расхваливал свой товар, предлагая ей бартерную сделку, на которую она не пошла.

4

Заговорив о «сделке», я вступаю на рискованный путь и наверняка вызову недовольство некоторых читателей, в особенности из числа не владеющих французским и потому вынужденных полагаться на перевод. Перевод же этот, хотя и способствует ознакомлению со «Стансами», не во всем точен. Я имею в виду не просто потери и вольности, неизбежные при стихотворной передаче оригинала, а целенаправленное и тем менее извинительное искажение авторского замысла. Искажение очень характерное — «в хорошую сторону», «облагораживающее» оригинал путем смягчения и, значит, смазывания его своеобразного в своей жесткости дизайна.

Коммерческий дискурс явственно проступает сквозь любовную фразеологию, например, в выборе слова *crédit*, «кредит/авторитет», которое в переводе поворачивается не своей исходно торговой стороной, а более привычной при разговоре о литературном успехе «признанием»: *Среди грядущих поколений, Где я признание обрету.*

Подспудно мотив «стоимости» появляется в первой же строфе «Стансов»: *Souvenez-vous qu'à mon âge Vous ne vaudrez guère mieux.* В переводе («Но согласитесь, что с годами Вы станете подобны мне») общий смысл передан, но важный нюанс пропадает: *vaudrez* — форма глагола *valoir*, «стоять», то есть буквально в оригинале сказано: «Помните, что в моем возрасте Вы будете стоять не многим больше [моего]».

Тот же глагол возвращается в заключительных строках: *Il vaut bien qu'on le courtise, Quand il est fait comme moi*, букв. «За ним стоит как следует поухаживать, если он создан, как я». В обыденной

речи *valoir* может означать и более нейтральное «быть уместным, подходить, годиться», но в искусно выстроенном поэтическом контексте «Стансов» четко проступает его (как и слова *crédit*) этимологически первоначальный коммерческий смысл.

Убеждая красавицу в выгодности предлагаемой сделки, поэт не только всячески подчеркивает непреходящую ценность собственного «дара», но и систематически принижает бесспорность ее «чар» — в оригинале и те и другие покрыты каламбурным употреблением слова *charmes*. О ее достоинствах он говорит все время с оговорками и в некоем предположительном ключе.

Не только им предстоит со временем «сноситься» (*seront usés*), но даже и в момент сочинения «Стансов» ее глаза лишь «кажутся мне нежными» (*Des yeux qui me semblent doux*), и потребуются усилия поэта, чтобы заставить будущих читателей поверить в ее красоту: *Et dans mille ans faire croire...*; глагол *croire*, «верить», переключается здесь с исходным значением слова *crédit*, «доверие», которое появится в следующей, VII строфе.

Да и поверить он может заставить их не обязательно в ее красоту и другие прелести, а во что пожелает (*Ce qu'il me plaira de vous*).

Вот о чем ей в последней строфе и будет предложено подумать (*Pensez-y...*), — поскольку «Вы сойдете за красивую ровно настолько, насколько я это скажу» (*Vous ne passerez pour belle Qu'autant que je l'aurai dit*), — еще один коммерческий аргумент: «столько, сколько!» В переводе большинство этих «деловых» обертонов исчезает.

Эта деловитость поддерживается обилием слов, маркирующих скрупулезное отмеривание всех количественных утверждений, ср.:

quelques traits un peu vieux — букв.: «некоторые черты, немножко старые»; *ne... guère* — «не очень, не много»; *quelques charmes* — «некоторые чары»; *assez éclatants* — «достаточно блестящие»; *n'avoir pas trop d'alarmes* — «не иметь слишком много беспокойств»; *vous en avez qu'on adore* — «у вас есть [некоторые] достойные обожания»; *pourraient bien durer encore, Quand...* — «вполне возможно, сохранятся еще и тогда, когда...»; *j'aurai quelque crédit* — «буду иметь некоторый кредит/авторитет»;

ne... qu'autant que — «не больше, чем столько, сколько»; *il vaut bien* — «вполне стоит».

Таких ограничительных словечек в тексте стихотворения гораздо больше, чем безоглядных абсолютных, вроде:

aux plus belles choses — «самым прекрасным вещам»; *la gloire* — «слава»; *dans mille ans* — «через тысячу лет»; и др.

На атмосферу суховатой рациональности работает и пристрастие лирического «я» не только к количественным выкладкам, но и вообще ко всякого рода уравнениям, формулам и, так сказать, алгебраическим подменам реальных сущностей местоимениями, ср.:

— пропорции между возрастом/внешностью двух главных героев, задаваемые сначала описательно (в I–II строфах), но затем (в III) достигающие местоименной формульности: *Le même... ce que vous êtes... ce que je suis*;

— аналогичные, но теперь обратные пропорции между параметрами чары/сохранности (IV–V), тоже с нарастанием местоименности: *en avez qu'on... Mais ceux que... vous... Quand ceux-là...* (V; ср. далее: *Ce qu'il me plaira* в VI строфе и *qu'autant que* в VII строфе);

— заключительный силлогизм *Quoiqu'un... Il vaut bien qu'on... Quand il est... comme* (VIII), отчасти заданный в I строфе: *si mon... Souvenez-vous qu'à mon...*

Установку на уравнения поддерживают пронизывающие текст звуковые повторы:

MarquiSe — *Mon vISage*; *Visage* — *Vieux* — *souVenez* — *Vous* — *Vous* — — *Vaudrez* (I); *PLus* — *se PLait*; *FaiRe* — *aFFront* — *Faner* — *Roses* — *Rider* — *Front* (II); *Jours et... nU-Its* — *Jé suis*; *Vu* — *Vous* — *Vous*; *Serez* — *Suis* (III); рифмы исключительно на А плюс повторы А внутри строк (IV); *Vous* — *aVez* — *Vous*; *aDoRe* — *DuReR*; *MAIS* — *MéprisEZ*; *Ceux-là* — *Seront*; обилие R (V); *Sauver* — *Semblent*; *Des yeux* — *Doux* — *Dans* — *De vous*; обилие R (VI); обилие R (VII); *MarQuise* — *QuoiQu'un* — *Qu'on* — *Courtise* — *Quand* — *Comme*; *Fasse* — — *eFFroi* — *Fait*; *Marquise* — *Moi* (VIII).

В переводе образ лирического субъекта «Стансов» как кавалера, жестко настаивающего на своих требованиях, несколько смягчен. Вся композиция корнелевского стихотворения, начинающегося с *Маркиза...*, а кончающегося на *...я* (в переводе это передано точно), выстроена так, что поэт, в начале признающий свою ущербность по сравнению с красавицей, постепенно предстает в качестве партнера, ей равного, а затем и превосходящего ее по решающим параметрам. Вывод: не ему надо соблазнять ее, а ей ухаживать за ним — именно таков буквальный смысл глагола *courtiser*; среди его значений есть и «угождать» (использованное в переводе), но в амурном контексте «Стансов» вперед выступает его — обращенный! — придворно-куртуазный смысл.

Перекладывание обязанности *ухаживать* на адресатку хорошо согласуется с последовательным отказом поэта от установки на ее соблазнение.

В русском переводе он обращается к ней *Маркиза милая моя*, но в оригинале он с некой объективной отчужденностью говорит просто *belle Marquise* («прекрасная Маркиза»). В переводе он сваливает неуважение к поэзии на некое светское общество (в духе лермонтовской «Смерти поэта»): *Но те* [достоинства], *что мало ценит свет*, в оригинале же прямо пеняет самой Маркизе: *Mais ceux que vous méprisez* («Но те, которые Вы презираете»).

К интриге постепенного возвышения лирического субъекта над Маркизой привлекается изощренное расщепление его личности на разные ипостаси (отчасти вторящее упомянутым выше местоименным играм).

В I строфе речь идет заходит о *mon visage*, «моем лице», и его *quelques traits*, «некоторых чертах», — «я» приглушено (до уровня притяжательного местоимения), а внешность, наоборот, выделена, и в этом адресатка более или менее равноправна с лирическим субъектом; на местоименном уровне сходство двух героев сохранится до предпоследней строфы.

Во II строфе равноправие сохраняется, и оба предстают принадлежащими к числу *plus belles choses*, «самых прекрасных ве-

щей» (с тем, пока малозаметным, уточнением, что в ее случае речь идет о *roses*, «розах», — метафоре женских прелестей, а в его — о *front*, «лбе, челе», средоточии мысли).

В III строфе равноправный акцент на внешности полностью восстанавливается и достигает алгебраической формульности — прежде чем быть резко нарушенным.

В IV строфе сопоставляемые ипостаси героев расходятся: его творческие достоинства более приспособлены для того, чтоб устоять в борьбе со временем, чем ее прелести, и этот контраст оттеняется использованием в обоих случаях одного и того же слова *charmes*, кстати, появляющегося в тексте лишь однажды, а далее заменяемого переключкой местоимений (*qui... en... qu'on... ceux que... ceux-là... Ils...*).

В последней, VIII строфе расщепление лирического субъекта достигает кульминации и успешной развязки: за *grison*, «седым старикашкой», подаваемым в отчужденном 3-м лице и с неопределенным артиклем *un* (то есть как бы за любым таким типом), а далее напрямую обозначаемым третьеличными местоимениями *le* и *il*, — предлагается «ухаживать», поскольку *il est fait comme moi*, «он создан, как я». Парадокс «он = я» акцентирован тем, что в роли указания на «я», выступает наконец самая полноценная, абсолютная форма этого местоимения во французском языке *moi* (до сих пор это были зависимые формы *mon*, *me* (*m'*) и *je* (*j'*), причем и применительно к этому *moi* выдерживается завладевший дискурсом модус обобщения, — речь идет не просто о *moi*, а о личности такого рода — *comme moi*. Со своей стороны, многозначительное *il*, «он», финальной строки венчает длинную серию местоимений 3-го лица.

На протяжении всего стихотворения лирический субъект без стеснения прописывает свое силовое превосходство.

Сначала (во II и III строфах) — себя он вместе с Маркизой изображает подвластным общим мировым законам: всесильному времени, которое «любит оскорблять все прекрасное» (*...aux plus belles choses Se plaît à faire un affront*), и потому «сумеет заставить Ваши розы поблекнуть» (*Et saura faner vos roses*), — так же как оно «избороздило морщинами мой лоб» (*Comme il a ridé mon front*), и одному и тому же ходу планет, управляющему на-

шими днями и ночами (*Le même cours des planètes Règle nos jours et nos nuits*).

Здесь обращает на себя внимание разница между изображением хода планет, влияющего на человеческую жизнь, как сугубо безличного, объективного порядка вещей и очевидным олицетворением времени как человекоподобного субъекта, с капризными чуть ли не до садизма вкусами («любит оскорблять... прекрасное») и индивидуальной волей к исполнению конкретных желаний («сумеет...»). Поэтому, когда поэт доходит до утверждения собственного торжества над временем, он имеет возможность позаимствовать некоторые черты его персонификации для собственного автопортрета. Таковы:

— уже знакомая нам формулировка *Ce qu'il me plaira de vous* — букв. «Что мне понравится [захочется сказать] про Вас»; — ср.: *se plaît*;

— слова о том, что его чары *pourront sauver la gloire* — букв. «смогут спасти [Вашу] славу», — контраст к «оскорблению всего прекрасного»;

— и фраза из финального автопортрета: *Quoiqu'un grison fasse effroi* — букв. «Хотя седой старик и может внушать [букв.: делать] страх», — в *fasse effroi* слышится фонетический и лексический отзвук *faire un affront*, «делания афронта».

В каком-то смысле финал «Стансов», да и все стихотворение в целом, — мастерски разыгранный афронт прекрасной адресатке.

6

Впрочем, Маркиза не единственный и, пожалуй, не главный антагонист лирического «я». Как мы видели, Корнель интересным образом сводит трех участников, и в (мета)литературном плане его волнует скорее не любовь, сколько посмертная слава, то есть соперничество с Хроносом.

Соответственно, текст насыщается временными мотивами. Прежде всего — лексическими, ср.:

Vieux — «старые», *âge* — «возраст», *souvenez* — «помните», *le temps* — «время», *cours des planètes* — «ход планет», *jours* — «дни», *nuits* — «ночи», *ravages du temps* — «ущерб, наносимый временем», *durer encore* — «еще длиться/сохраняться», *dans mille ans* — «через тысячу лет», *race nouvelle* — «новая раса», *un grison* — «седой старик».

Этому вторит разветвленная поэзия грамматики — искусное манипулирование представительным набором временных и модальных форм французского глагола. Сложностью временной перспективы отмечено уже самое начало «Стансов».

Первая строфа открывается задающим установку на взаимные расчеты и перерасчеты придаточным условием (*si...*, «если...») — в изъявительном наклонении настоящего времени (*a quelques traits...*, «есть некоторые черты...»); оно подчинено главному предложению, стоящему в повелительном наклонении (*souvenez-vous qu'...*, «помните, что...»), то есть направленному в будущее, каковое и появится в еще одном придаточном (*que... vous ne vaudrez...*, «что... вы не будете стоить...»). Дополнительный теневой эффект — легкое противоречие между прагматической нацеленностью повеления *souvenez* в будущее и словарным смыслом этого слова, обращенным в прошлое.

В строфе II уже четко представлены все три основных временных плана.

Капризная злобедность времени описывается в панхронном настоящем (*se plaît* — «любит»), а его непосредственные действия — в будущем (*saura* — «сумеет») и прошедшем (*a ridé* — «избороздило»). Здесь же впервые появляются инфинитивы, сочетающие общую временную неопределенность (таков первый из них, в конструкции *Se plaît à faire*) с частой конкретной направленностью в будущее (как в *saura faner*).

Примерно тот же репертуар (кроме инфинитивов) налицо в III строфе.

Это: настоящее (*règle* — «управляет», *vous êtes* — «вы являетесь», *je suis* — «я являюсь»); Passé composé (*On m'a vu* — «меня видели») и будущее (*vous serez* — «вы будете»). Некоторое развитие состоит в том, что рядом с актуальным настоящим (как в I)

фигурирует панхронное (как во II строфе), а формы разных времен афористично приравниваются друг к другу (*On t'a vu ce que vous êtes, Vous serez ce que je suis*).

В IV строфе акцент не на «времени», а на отличающих поэта «чарах», и временной контрапункт сосредотачивается на паре настоящее/будущее.

Настоящее (*j'ai; sont assez*) сочетается с квазибудущим, выраженным инфинитивной конструкцией (*pour n'avoir pas*) в сочетании с «темпоральным» существительным (*alarmes*, «опасения»), предвещающая решительный поворот в борьбе с Хроносом; прошедшее же навсегда уходит из текста (как оно уходит из речей гадалки после того, как, угадав прошлое и завоевав таким образом доверие клиента, она переходит к предсказанию будущего).

В V строфе глагольная палитра обогащается модальными обертонами.

К формам настоящего и будущего времени (*avez, adore, méprisez — seront usés*) добавляется форма условного наклонения (Présent conditionnel) в связке с инфинитивом: *pourraient... durer* — «возможно, сохранятся», *букв.* «могли бы сохраниться»; эта отбрасываемая на картину будущего тень условности соответствует уже знакомой нам установке на аптекарскую корректность расчетов и готовит возможность поторговаться с героиней.

В VI строфе условное наклонение глагола *pourvoir* сменяется изъявительным (будущего времени), но модальная аура не исчезает.

Она присутствует в семантике этого главного глагола (*pourront — смогут*), в модальной неопределенности инфинитивных форм (сначала простой: *sauver* — «спасти», а затем двухэтажной: *faire croire* — «заставить поверить») и в уже упоминавшейся игровой амбивалентности двух других глаголов (*semblent* — «кажутся», *ce qu'il me plaira* — «то, что мне захочется»).

В VII строфе пропадает и настоящее, зато будущее расслаивается на две стадии.

Сначала идут формы уже знакомого простого будущего (*j'aurai, vous ne passerez*), а затем вводится новая (и грамматически хорошо мотивированная) форма сложного будущего —

Futur antérieur: *autant que je l'aurai dit* — «насколько, я [к тому времени уже] скажу», чем опять-таки акцентируется ситуация переговоров с героиней и общая условность всего дискурса (заданная уже *si*, «если», в I строфе).

Заключительная строфа, напротив, почти полностью возвращается в настоящее, причем панхронное, призванное запечатлеть извечный баланс сил и осложненное новой модальностью, на этот раз настойчиво универсальной, обязательной к исполнению.

Замыкающий рамку императив (*pensez-y* — «подумайте об этом», — вспомним *souvenez-vous* в I строфе) вводит две формы сослагательного наклонения настоящего времени, Présent du subjonctif (*fasse* и *courtise*), связанные уже знакомым отношением условия, но теперь уступительного («хотя бы и вызывал..., тем не менее стоит того, чтобы...»), а завершается все панхронном настоящим (*est fait*), причем формой того же глагола (*faire*), который только что проходил в сослагательном наклонении.

Так Время, многообразно представленное в стихотворении, оказывается, в конце концов, успешно преодоленным.

7

Я постарался выделить специфические особенности корнелевского стихотворения, вообще-то глубоко укорененного в поэтической традиции. Не пускаясь в перечисление великих имен и текстов, отмечу, что осыпающиеся розы — общее место стихов на тему *carpe diem*, «лови мгновенье». Она часто совмещается с темой старения и неумолимости хода времени. Поединок со временем, в свою очередь, притягивает классический мотив нерукотворного памятника, создаваемого поэтом себе, а иногда и любимой. Увековечение ее образа может упоминаться мельком, а может становиться стержнем всего текста, гранича таким образом с еще одним древним мотивом — Пигмалиона и Галатеи. Взаимоотношения поэта с портретируемой им женщиной тоже варьируются: она может быть красива (общий случай) или не очень (у Баратынского: *Красавицей ее не назовут*); быть моложе, старше или одних лет с ним; отвечать ему взаимностью или нет;

быть его подругой, женой или соблазняемой им, но пока неприступной возлюбленной; склоняться или нет на его уговоры; и т. д. В тех случаях, когда близости поэту нужно еще добиваться, возникает дополнительное напряжение, открывающее простор для риторического поединка: поэт разворачивает целую систему доводов (типа: лови мгновенье, рассчитывай на увекочение и т. д.), призванных убедить недотрогу отдалиться. Яркие примеры такой аргументации являет поэзия XVI–XVII веков.

Самое знаменитое стихотворение современника французских классицистов, английского поэта так называемой метафизической школы Эндрю Марвелла (1621–1678), называется «К его застенчивой возлюбленной» (ок. 1651; опубл. 1681¹; существует перевод И. Бродского).

В нем на протяжении полусотни строк развертывается ироническая аргументация в пользу того, чтобы, ввиду нехватки времени на постепенное соблазнение возлюбленной путем заслуженных похвал всем частям ее тела (а там и ее душе), на каждую из которых потребовались бы столетия, предаться любви немедленно и этим посрамить ход времени и самого солнца. Оригинален прежде всего способ совмещения трех готовых мотивов: убегающего мгновения, списка совершенств и бессилия поэта перед творческой задачей. На что накладывается эффектный контраст между призывом поторопиться и длиной обосновывающего этот призыв текста.

А у Пьера Ронсара (1524–1585), жившего веком раньше, есть сонет к холодной, как зима, возлюбленной, которую он уговаривает полюбить его не только за воспевание ее в стихах, указывая, что она не настолько хороша, чтобы пренебрегать им и чтобы он не мог предпочесть ей другую, и призывает примириться с его сединами, обещая в ответ любить седею и ее (сонет «Puis qu'elle est toute hivers...», 1578², вошел в переиздание «Первой книги сонетов к Елене», 1584, под номером XXII; рус. пер. В. Левика, «Когда в ее груди пустыня снеговая...»³).

1 См.: <http://www.luminarium.org/sevenlit/marvell/coy.htm>.

2 <http://www.textetc.com/workshop/wt-ronsard-2.html>.

3 <http://vvl00.narod.ru/vl-021.htm>.

В другой раз Ронсар адресует той же возлюбленной призыв не дожидаться старости, когда даже ее служанка будет знать имя прославившего хозяйку покойного поэта, а потому не отвергать его сегодня — не откладывать на завтра срывание «роз бытия» (сонет XXIV «Второй книги сонетов к Елене» — «Quand vous serez bien vieille...», 1578¹; в переводе Левика — «Когда, старушкой, ты будешь прясть одна...»²).

Как же на общелитературном фоне выглядят «Стансы к Маркизе»? Они явно вписываются в традицию, но столь же явно выгораживают себе в ней особое место. Корнель доводит и противостоит между поэтом и предметом его желаний, и рассудочность аргументации до предела. Противостояние возгоняется до откровенной взаимной враждебности, а риторическая убедительность — до изощенного шантажа. Поэт пытается, в сущности, не соблазнить Маркизу, а принудить ее к сдаче. Он как бы требует любви по расчету, что иронически согласуется с его ролью могущественного старика и, если угодно, с центральным принципом классицистической трагедии: торжеством долга над любовью. Может быть, один из творческих секретов «Стансов» в том, что они написаны великим драматургом: перед нами не столько лирическое стихотворение, сколько монолог трагического героя. В любом случае, стихи — великолепные, а прекрасная Маркиза (возможно, безразличная к вековой сохранности своей славы, да и ко всей вообще лого/литературоцентрической системе ценностей) — лишь повод для этих стихов, как сказал бы Брюсов.

* * *

Возвращаясь к Брассенсу, легко видеть, что он свел дело исключительно к биологическим реалиям, для чего выбросил все металитературные шуры-муры и добавил остроумную, но все в том же приземленном ключе строфу Бернара. Характерно, однако, что Корнель ему все же понадобился.

1 [https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Second_Livre_des_Sonnets_pour_H%C3%A9l%C3%A9ne_\(1578\)#XXIV_E2.80.94_Quand_vous_serez_bien_vieille.2C_au_soir_C3.A0_la_chandelle](https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Second_Livre_des_Sonnets_pour_H%C3%A9l%C3%A9ne_(1578)#XXIV_E2.80.94_Quand_vous_serez_bien_vieille.2C_au_soir_C3.A0_la_chandelle).

2 <http://vvl00.narod.ru/vl-021.htm>.

Пусть старый и отвергаемый, именно он освящает блатноватый перформанс своим авторитетным присутствием. Чтобы еще больше оживить сюжетную клубничку, исполнители брассенсовских «Стансов к Маркизе» иногда знакомят аудиторию с их житейской подоплекой, подчеркивая нелепость сексуальных притязаний «старой свиньи» (*vieux cochon*) Корнеля¹. Но поют — его.

Гегель ненароком²

1. Проблема. Строки, откуда взято мое синтаксически сомнительное заглавие, относятся к числу едва ли не самых известных у Пастернака — и, может быть, самых уязвимых. Это четверостишие из первого, журнального, варианта поэмы «Высокая болезнь»³ сразу удостоилось сочувственного цитирования Тыняновым⁴:

«...трудно предсказывать, а осмотреться нужно. Сошлось на самого Пастернака (а заодно и на Гегеля):

Однажды Гегель ненароком
И, вероятно, наугад
Назвал историка пророком,
Предсказывающим назад.

Я воздерживаюсь от предсказаний Пастернаку...»⁵

¹ http://www.youtube.com/watch?v=yS2vPQ62_mA.

² Впервые: Звезда. 2016. № 5. С. 221–234. За замечания и подсказки автор признателен А. Ю. Арьеву, Михаилу Безродному, А. А. Долинину, О. А. Лекманову, И. А. Пильщикову и Н. Ю. Чалисовой. Особая благодарность — Е. В. Капинос за щедрую помощь в работе с русскими изданиями Гейне, Шлегеля, Плещеева, Чернышевского.

³ См.: Пастернак Б. Полн. собр. соч.: В 11 т. / Сост. и комм. Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак. М.: Слово, 2004–2005. Т. 1. С. 252–260; журнальный вариант (см.: там же, с. 403–413) был напечатан: ЛЕФ. 1924. Вып. 1 (5). С. 10–18; см.: http://monoskop.org/images/8/8e/LEF_5_II_1_1924.pdf (а не в 4-м выпуске, как указано в ПСС: Т. 1. С. 516, 563).

⁴ В журнале «Русский современник» (1924. № 4. С. 209–221).

⁵ Тынянов Ю. Промежуток. [1924] // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино / Подг. Е. А. Тоддеса, А. П. Чудакова, М. О. Чудаковой. М.: Наука, 1977. С. 187.

И даже полвека спустя, при переиздании статьи в образцово откомментированном томе тыняновских работ, странная ошибка Пастернака осталась незамеченной¹, хотя к тому времени на нее уже обратил внимание Л. Флейшман: «Должен быть назван не Гегель, а Фр. Шлегель („Фрагменты“)»².

С тех пор поправка Флейшмана кочует (иногда со ссылкой на него, иногда без) из примечаний в примечания и из статей в статьи и блоги, но характерно, что фактическая ошибка, как правило, ставится Пастернаку не столько в упрек, сколько в заслугу; иногда одобряется даже и сама ложная отсылка³. Предположение, будто он мог просто перепутать два сходно звучащих имени, отводится указанием на его учебу в Марбурге и фунда-

¹ См. комментарии: Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. С. 479.

² См.: Флейшман Л. К характеристике раннего Пастернака // Флейшман Л. От Пушкина к Пастернаку: Избранные работы по поэтике и истории русской литературы. М.: НЛЮ, 2006. С. 349–350; впервые — в той же статье в «Russian Literature» (1975. № 12. P. 79–113) на с. 80–81. Приведу немецкий оригинал этого фрагмента и принятые русские переводы: «Der Historiker ist ein rückwärts gekehrter Prophet» (Athenaeum. Eine Zeitschrift / Hgb. August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Darmstadt: Wissenschaftliche Burggesellschaft. 1977. Т. 1. № 2. С. 196); «Историк — это пророк, обращенный к прошлому» (Литературная теория немецкого романтизма: Документы / Ред., вступ. ст. и комм. Н. Я. Берковского; Пер. Т. И. Сильман и И. Я. Колубовского. Л.: Изд-во писателей, 1934. С. 170); «Историк — это пророк, обращенный в прошлое» (Фрагменты / Пер. Ю. Н. Попова // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 2003. С. 293); «Историк — это вспять обращенный пророк» (Душенко К. Словарь современных цитат. 4300 ходячих цитат и выражений XX века, их источники, авторы, датировка. М.: Аграф, 1997. С. 286).

³ «Пастернак допустил ошибку (...) приписав Гегелю высказывание А. Шлегеля (факт этот впервые установлен Л. Флейшманом), но сама эта неточность в высшей мере показательна. Остроумное высказывание, которое привлекло внимание Пастернака, действительно, очень глупо отражает основы гегелевской концепции и гегелевского отношения к истории...» (Лотман Ю. Смерть как проблема сюжета. [1993] // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа / Сост. А. Д. Кошелев. М.: Гнозис, 1994. С. 427; см.: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/LOTMAN/LOTMAN06.HTM>). Лотман, в свою очередь, путает Августа Шлегеля с его братом Фридрихом.